



**La representación de la homosexualidad en las  
nuevas series de ficción televisiva: aproximación  
analítica al caso de HBO (Home Box Office)  
desde la perspectiva de la semiótica de la  
comunicación**

Javier Calvo Anoro

**TESIS DOCTORAL**

UNIVERSIDAD SAN JORGE  
Facultad de Comunicación y Ciencias Sociales

Villanueva de Gállego, 2017



**La representación de la homosexualidad en las  
nuevas series de ficción televisiva: aproximación  
analítica al caso de HBO (Home Box Office)  
desde la perspectiva de la semiótica de la  
comunicación**

Javier Calvo Anoro

**TESIS DOCTORAL**

DIRECTORA: Dra. Manuela Catalá Pérez

UNIVERSIDAD SAN JORGE  
Facultad de Comunicación y Ciencias Sociales

Villanueva de Gállego, 2017



## **ÍNDICE DE CONTENIDOS**

### **INTRODUCCIÓN** (4)

#### **1. JUSTIFICACIÓN, OBJETIVOS E HIPÓTESIS** (12)

1.1. **PRESENTACIÓN DEL TEMA** (12)

1.2. **JUSTIFICACIÓN DEL PROYECTO** (15)

1.3. **HIPÓTESIS, OBJETIVOS Y METODOLOGÍA** (19)

#### **2. MARCO TEÓRICO** (22)

2.1. **LA HOMOSEXUALIDAD EN LAS OBRAS DE CREACIÓN** (22)

2.2. **HOMOSEXUALIDAD E IDENTIDAD: LA INFLUENCIA DEL HECHO SOCIAL** (27)

2.2.1. LA HOMOSEXUALIDAD COMO CONCEPTO (28)

2.2.2. LA HOMOSEXUALIDAD COMO RASGO IDENTITARIO (47)

2.3. **EL MARCO TELEVISIVO NORTEAMERICANO Y SUS PRODUCTOS COMO MATERIALIDAD REPRESENTATIVA DE LA HOMOSEXUALIDAD** (69)

2.3.1. LA INDUSTRIA AUDIOVISUAL NORTEAMERICANA (69)

2.3.2. LOS INICIOS DE LA REPRESENTACIÓN AUDIOVISUAL DE LA HOMOSEXUALIDAD: LOS ESTEREOTIPOS CINEMATOGRAFICOS Y SU TRASVASE A LA TELEVISIÓN (74)

2.3.3. LAS PRIMERAS APARICIONES TELEVISIVAS DE LA HOMOSEXUALIDAD: FICCIÓN E INFORMACIÓN (88)

2.3.4. LA HOMOSEXUALIDAD EN SERIES DE FICCIÓN TELEVISIVA: ENFERMEDADES, CRÍMENES Y HUMOR (96)

2.3.5. LA ETAPA DEL “*GAY MOMENT*” (108)

2.3.6. LAS CONSECUENCIAS DE LA REPRESENTACIÓN TELEVISIVA DE LA HOMOSEXUALIDAD (116)

#### **3. MARCO METODOLÓGICO** (119)

3.1. **LAS METODOLOGÍAS CUALITATIVAS Y SU APLICACIÓN AL ESTUDIO DEL DISCURSO MEDIÁTICO** (119)

3.2. **EL ESTUDIO DE LA PRODUCCIÓN (I): LA SEMIÓTICA** (125)

3.2.1. LA SEMIÓTICA Y LA COMUNICACIÓN: LOS SIGNOS COMPLEJOS (125)

3.2.2. LA INFLUENCIA DE SAUSSURE: EL ESTRUCTURALISMO Y ROLAND BARTHES (133)

3.2.3. APLICACIÓN AL TRABAJO (141)

3.3. **EL ESTUDIO DE LA PRODUCCIÓN (II): EL ANÁLISIS CRÍTICO DEL DISCURSO** (143)

3.3.1. EL CONCEPTO DE ANÁLISIS CRÍTICO DEL DISCURSO (143)

- 3.3.2. SOBRE LA IDEOLOGÍA EN EL ANÁLISIS CRÍTICO DEL DISCURSO (149)
- 3.3.3. APLICACIÓN AL TRABAJO (152)
- 3.4.**EL ESTUDIO DE LA RECEPCIÓN (I): LA ENTREVISTA EN PROFUNDIDAD** (154)
  - 3.4.1. LA NATURALEZA CONVERSACIONAL DE LA ENTREVISTA EN PROFUNDIDAD (155)
  - 3.4.2. EL CONCEPTO DE ENTREVISTA EN PROFUNDIDAD Y SU VARIEDAD TERMINOLÓGICA (157)
  - 3.4.3. LA CONVENIENCIA DE LA ENTREVISTA EN PROFUNDIDAD PARA EL ESTUDIO DE FENÓMENOS SOCIALES (161)
  - 3.4.4. APLICACIÓN AL TRABAJO (163)
- 3.5.**EL ESTUDIO DE LA RECEPCIÓN (II): LOS GRUPOS DE DISCUSIÓN** (164)
  - 3.5.1. EL CONCEPTO DE GRUPO DE DISCUSIÓN Y SU DEBATE TERMINOLÓGICO (164)
  - 3.5.2. DESARROLLO Y PUESTA EN PRÁCTICA DE LOS GRUPOS DE DISCUSIÓN (169)
  - 3.5.3. APLICACIÓN AL TRABAJO (175)
- 4. **CONDICIONANTES AL ANÁLISIS DE LAS SERIES** (177)
  - 4.1.**EL CARÁCTER PERFORMATIVO DE LA NARRACIÓN DE FICCIÓN** (177)
  - 4.2.**EL MODELO EMPRESARIAL DE HBO** (181)
- 5. **OZ Y EL DISCURSO CARCELARIO** (193)
  - 5.1.**SINOPSIS** (193)
  - 5.2.**ANÁLISIS SEMIÓTICO DE OZ** (194)
    - 5.2.1. LA HOMOSEXUALIDAD CARCELARIA (194)
    - 5.2.2. LA HOMOSEXUALIDAD EN TOBIAS BEECHER (200)
    - 5.2.3. CUADRO SEMIÓTICO DE ANÁLISIS (213)
  - 5.3.**ANÁLISIS CRÍTICO DEL DISCURSO DE OZ** (214)
    - 5.3.1. EJE DISCURSIVO 1: AUSENCIA/PRESENCIA (214)
    - 5.3.2. EJE DISCURSIVO 2: CONTINUIDAD Y ESTEREOTIPACIÓN/POSIBILIDAD Y RUPTURA (215)
    - 5.3.3. EJE DISCURSIVO 3: SINGULARIDAD/NORMALIZACIÓN (220)
- 6. **SIX FEET UNDER: SENTIMIENTOS BAJO TIERRA** (222)
  - 6.1.**SINOPSIS** (222)
  - 6.2.**ANÁLISIS SEMIÓTICO DE SIX FEET UNDER** (223)
    - 6.2.1. LA HOMOSEXUALIDAD EN DAVID FISCHER Y KEITH CHARLES (223)

- 6.2.2. CUADRO SEMIÓTICO DE ANÁLISIS (245)
- 6.3. **ANÁLISIS CRÍTICO DEL DISCURSO DE *SIX FEET UNDER*** (247)
  - 6.3.1. EJE DISCURSIVO 1: AUSENCIA/PRESENCIA (247)
  - 6.3.2. EJE DISCURSIVO 2: CONTINUIDAD Y ESTEREOTIPACIÓN/POSIBILIDAD Y RUPTURA (248)
  - 6.3.3. EJE DISCURSIVO 3: SINGULARIDAD/NORMALIZACIÓN (254)
- 7. **THE WIRE Y LAS FRONTERAS DE LO NORMATIVO** (255)
  - 7.1. **SINOPSIS** (255)
  - 7.2. **ANÁLISIS SEMIÓTICO DE *THE WIRE*** (256)
    - 7.2.1. LA HOMOSEXUALIDAD EN KIMA GREGGS (256)
    - 7.2.2. LA HOMOSEXUALIDAD EN OMAR LITTLE (268)
    - 7.2.3. CUADRO SEMIÓTICO DE ANÁLISIS (279)
  - 7.3. **ANÁLISIS CRÍTICO DEL DISCURSO DE *THE WIRE*** (281)
    - 7.3.1. EJE DISCURSIVO 1: AUSENCIA/PRESENCIA (281)
    - 7.3.2. EJE DISCURSIVO 2: CONTINUIDAD Y ESTEREOTIPACIÓN/POSIBILIDAD Y RUPTURA (282)
    - 7.3.3. EJE DISCURSIVO 3: SINGULARIDAD/NORMALIZACIÓN (284)
- 8. **BIG LOVE Y EL (GRAN) AMOR FAMILIAR** (288)
  - 8.1. **SINOPSIS** (288)
  - 8.2. **ANÁLISIS SEMIÓTICO DE *BIG LOVE*** (289)
    - 8.2.1. LA HOMOSEXUALIDAD EN ALBY GRANT (289)
    - 8.2.2. CUADRO SEMIÓTICO DE ANÁLISIS (302)
  - 8.3. **ANÁLISIS CRÍTICO DEL DISCURSO DE *BIG LOVE*** (303)
    - 8.3.1. EJE DISCURSIVO 1: AUSENCIA/PRESENCIA (303)
    - 8.3.2. EJE DISCURSIVO 2: CONTINUIDAD Y ESTEREOTIPACIÓN/POSIBILIDAD Y RUPTURA (304)
    - 8.3.3. EJE DISCURSIVO 3: SINGULARIDAD/NORMALIZACIÓN (307)
- 9. **TRUE BLOOD: SEXUALIDAD MÁS ALLÁ DE LA MUERTE** (3121)
  - 9.1. **SINOPSIS** (312)
  - 9.2. **ANÁLISIS SEMIÓTICO DE *TRUE BLOOD*** (313)
    - 9.2.1. LA HOMOSEXUALIDAD EN LAFAYETTE REYNOLDS (313)
    - 9.2.2. LA HOMOSEXUALIDAD VAMPÍRICA (319)
    - 9.2.3. CUADRO SEMIÓTICO DE ANÁLISIS (333)
  - 9.3. **ANÁLISIS CRÍTICO DEL DISCURSO DE *TRUE BLOOD*** (335)
    - 9.3.1. EJE DISCURSIVO 1: AUSENCIA/PRESENCIA (335)
    - 9.3.2. EJE DISCURSIVO 2: CONTINUIDAD Y ESTEREOTIPACIÓN/POSIBILIDAD Y RUPTURA (336)
    - 9.3.3. EJE DISCURSIVO 3: SINGULARIDAD/NORMALIZACIÓN (339)

10. **ANÁLISIS DE LA RECEPCIÓN DEL DISCURSO DE HBO** (345)
    - 10.1. **LA VERIFICACIÓN DEL MARCO TEÓRICO A TRAVÉS DE LAS ENTREVISTAS EN PROFUNDIDAD** (345)
    - 10.2. **LA VERIFICACIÓN DE LAS PERSPECTIVAS ANALÍTICAS (SEMIÓTICA Y ANÁLISIS CRÍTICO DEL DISCURSO) A TRAVÉS DEL GRUPO DE DISCUSIÓN** (366)
  11. **CONCLUSIONES** (395)
  12. **BIBLIOGRAFÍA** (404)
    - 12.1. **INTRODUCCIÓN AL LISTADO BIBLIOGRÁFICO** (404)
    - 12.2. **LIBROS Y CAPÍTULO DE LIBROS** (405)
    - 12.3. **ARTÍCULOS EN REVISTAS CIENTÍFICAS, TESIS DOCTORALES Y PONENCIAS** (415)
    - 12.4. **ARTÍCULOS DE PRENSA** (418)
    - 12.5. **PORTALES WEB** (418)
- ANEXOS** (420)
- ANEXO I** (421)
  - ANEXO II** (489)

*A mis padres, por ser el origen de todo y mantenerlo vivo.*

*Y a todas aquellas individualidades demarcadas,  
condicionadas, afectadas, denostadas o destruidas por la  
incapacidad de los demás para aunar el cerebro y el  
corazón.*



## AGRADECIMIENTOS

El desarrollo y ejecución de esta tesis no hubieran sido posibles sin la colaboración desinteresada y amable de ciertas personas que merecen ser nombradas aquí. Quiero agradecer enormemente la ayuda de Carmen Sánchez, Antonio Seva, Ruth Vallejo, Luis Sánchez, María José Galé, Luis Cordero y Alberto Mira, así como de Paola Cassetta, Beatriz López, Laura Montañés, Ignacio Lasierra, Rosario Arribas, José Miguel Mata, Silvia Usé y Mónica Gorenberg. También es merecedora de agradecimiento la ayuda del Colectivo LGTB+ de Madrid, Cogam, así como de su presidente, Jesús M. Grande.

El sentimiento de gratitud es extensible a todos los compañeros de la Universidad San Jorge, tanto del Grado en Comunicación Audiovisual como del resto de carreras. Ellos ya saben quienes son, y también saben que no necesito nombrarlos, pero sí debe nombrarse mi total apoyo a sus respectivos trabajos y mi cariño y respeto por su inestimable compañía. Ánimo.

De entre todo este equipo, debo resaltar la figura de Manuela Catalá, puesto que esa misma compañía no solo ha resultado fructífera en términos de amistad, sino también a nivel profesional. Gracias, Manuela, por haber visto en mí una legitimidad académica que te llevó a ofrecerme tu apoyo durante muchos proyectos. Seguramente, encontraremos más oportunidades para colaborar.

No debo olvidar, dentro del ámbito de la Universidad (la que hasta ahora se ha convertido en mi segundo hogar -y en ocasiones, más bien el primero de todos-) a los alumnos con quienes he compartido horas de docencia, charla, reflexión, diversión y esfuerzo. Por suerte, en ocasiones han derribado esos muros para premiarme con su afecto.

Siempre he pensado que cualquier aspecto en la trayectoria de una persona se deshumaniza sin la existencia de la amistad espontánea, surgida de la experiencia vital, la suerte y el corazón. Por tanto, gracias también a todas esas personas que me consideran su amigo, más allá de los lazos profesionales, y que han garantizado mi

felicidad en innumerables ocasiones, especialmente durante el largo desarrollo de esta tesis. Ellos son la mejor respuesta al por qué de muchas de mis decisiones.

Irene, Laura, por muchos años más.

Más allá de nombres propios, quiero agradecer, en última instancia, el apoyo de todas aquellas personas que, de forma puntual o constante, han mostrado interés, curiosidad o simplemente respeto por la labor llevada a cabo en este proyecto.

## INTRODUCCIÓN

Si la palabra *normalidad* ha de referirse a lo que es fundamental desde el punto de vista antropológico, o universal desde el punto de vista cultural, ni esta palabra ni su antónimo pueden aplicarse significativamente a las formas variables de sexualidad humana.

Berger y Luckmann, *La construcción social de la realidad* (1968: 70).

Realizar un proyecto de investigación de la envergadura de una tesis doctoral supone siempre un compromiso personal. El investigador no solo invierte tiempo y esfuerzo en su ejecución, sino que además exhibe buena parte de su individualidad como profesional y como ser humano, evidenciando su actitud ante el tema elegido para vertebrar el estudio, el ámbito global en que se enmarca y, en definitiva, el sistema de vida en que todo queda encuadrado.

Precisamente de la vida y de la individualidad habla el proyecto que se presenta en estas páginas, cuyo extenso título es *La representación de la homosexualidad en las nuevas series de ficción televisiva: aproximación analítica al caso de HBO (Home Box Office) desde la perspectiva de la semiótica de la comunicación*. La justificación del tema y el interés de su parcelación se ofrecerán más adelante, por lo que no requiere ahora de mayor explicación. El porqué de la elección de un tema de semejante naturaleza, sin embargo, sí merece ser puntualizado aquí, aunque sea de forma breve.

El discurso académico ha sido contemplado en numerosas ocasiones con la visión crítica de aquellos que achacan su separación empírica de la existencia tangible y cotidiana de lo real. Desde su burbuja, se llega a decir, la Universidad establece postulados teóricos cuyo ejercicio de reflexión queda cercado muchas veces por una retroalimentación anclada en el solipsismo, fundamentada en su propia existencia. En esas situaciones, las aspiraciones filosóficas de lo teórico quedan en entredicho por esas voces que observan en su desarrollo una falta de integración con la comunidad a la que deberían servir, que no es sino la de la entera humanidad. En consecuencia, ni

sus conclusiones parecen estar fundamentadas en la realidad humana ni sus resultados llegan a afectarla, por cuanto se mantienen anclados en sus doctos muros.

En el contexto actual, un ámbito que parece tener certificada su segura influencia en esa misma realidad humana es el mediático, conformado por los instrumentos de comunicación de masas –en especial aquellos que se vertebran en torno al lenguaje audiovisual, con la globalizante red de redes a la cabeza- que acumulan un público potencial enormemente extenso con el que entran en contacto a diario. Y precisamente, es el ámbito mediático el que ha generado un contexto cultural, el de la cultura mediática, que se establece como el primer ámbito cultural interclasista, ajeno a delimitaciones sociales de distinto orden –de clase, de raza o de cualquier otra naturaleza- cuya efectividad en otras esferas no afecta en absoluto a la comprensión y ejercicio de sus mensajes, establecidos como fuertes caudales de conocimiento. Todo aquello, dirían las voces críticas, de lo que adolece lo académico.

El tema elegido en este trabajo viene apoyado en ese interés por el acercamiento a una realidad cotidiana y a través de lo que esa misma rutina puede ofertar. Ese panorama de lo habitado contempla un producto que para todo amante de la creación audiovisual sugiere un gran deleite: la ficción televisiva. Y en concreto, la buena ficción, aquella que, aparato crítico mediante, certifica su calidad mediante tramas profundas, inquietas y que cuestionan constantemente esa misma realidad de la que parten y supuestamente reflejan. Porque en ese cuestionamiento reside también un gran caudal de conocimiento, y en este caso, un conocimiento que puede ayudar al individuo.

Las reflexiones académicas sobre la diferencia, la diversidad, las aspiraciones y posesiones de los recursos de poder y contrapoder y el modo en que todo ello afecta al individuo social, desde el germen de su intimidad hasta su proyección ante los demás, pueden quedar mermadas por las limitaciones propias de su círculo. Sin embargo, las reflexiones mediáticas sobre esas mismas cuestiones, procedentes de la propia realidad mundana, pueden contribuir a generar ideas, actitudes y comportamientos consecuentes en el público masivo al que, de seguro, pueden alcanzar con facilidad. Por todo ello, desde este trabajo se quiere aportar, con la mayor humildad posible, una reflexión conjunta que, partiendo de lo académico,

establezca su interés en lo mediático cotidiano, en el contexto en que los individuos portan significaciones sociales que los estigmatizan, los pervierten, los visibilizan o los apartan de la superficie, integrándolos o desintegrándolos en la vida comunal. El objetivo es que esa misma reflexión aporte algo de luz a la comprensión sobre el germen de esas diferencias, y cómo se articulan a través de productos culturales que pueden convertirse en mensajes líderes de opinión. Todo ello para contemplar, en definitiva, una temática donde lo natural tiene muy poco que decir y lo social ha dicho demasiado.

La homosexualidad, contemplada desde la ficción televisiva, es el eje que vertebra esta investigación, y específicamente, aquella construida desde un ente empresarial determinado que, desde la opinión de quien suscribe, ha aportado un cierto valor diferencial a la tradición del medio. Un valor que puede resultar de gran ayuda a la hora de volver a pensar y entender esa realidad cotidiana (natural, por cuanto no es creada por el hombre; sí, en cambio, su comprensión) que, en muchos casos, sigue siendo profundamente problemática para la sociedad y, consecuentemente, para el individuo que queda inscrito en ella.

Establecido, por tanto, el interés que subyace en la elección del tema de este trabajo, se expondrán ahora el orden y el contenido de los diferentes capítulos que jalonan la tesis y que tratan de dar forma explícita a las reflexiones que esta propuesta conlleva.

En el primer capítulo, *Justificación, objetivos e hipótesis*, se presenta no solo la descripción primaria del tema investigado y los límites y consideraciones de su proceso analítico, sino también la necesidad de profundizar en un ámbito que hunde sus raíces en la individualidad más íntima pero se desliza, por motivo de presiones, conflictos e intereses, hacia el contexto social más global. La homosexualidad se ve así imbuida de una dicotomía conceptual que batalla entre las consideraciones personales que cada persona puede construir en torno a ella, cercadas en los límites de la acción individual, y las consideraciones generalistas que las distintas culturas, fruto de la interacción social y su trabajo, han podido lanzar al complejo tejido que vertebra a las personas, las instituciones y sus relaciones de poder en un todo inestable, pero aparentemente ilimitado. En este apartado se expondrán también los objetivos que pretende conseguir la investigación llevada a cabo en esta tesis y también la hipótesis de partida, que no

supone solo un posicionamiento dentro del denso campo académico, sino también, en primera instancia, la idea primigenia que estimula la creación y diseño de un proceso investigador. Esta búsqueda de conocimiento se orienta desde la perspectiva que une el concepto de homosexualidad con los ámbitos mediáticos de la producción televisiva y, específicamente, el trabajo de la cadena HBO.

En relación con este posicionamiento inicial, el segundo capítulo, *Marco teórico*, alberga un basamento científico que trata de sustentar la construcción de ideas investigadoras propias desde una doble vía: la que reflexiona sobre la realidad de la homosexualidad y su influencia sobre la identidad individual que deriva en percepción social, y la que traza un recorrido histórico por la representación que esa realidad ha tenido, tradicionalmente, en el marco televisivo contextual. Esos dos caminos trazan un cauce de intuiciones académicas, inestabilidades sociales y luchas de interés que dan lugar a un panorama tan complejo como solo el subtítulo de las “ciencias sociales” puede generar: la propia realidad humana en toda su inaprensibilidad y, a la vez, fascinante mutabilidad. Además, previo a este desarrollo el capítulo se inicia con una breve introducción que reflexiona sobre la homosexualidad como tema de inspiración en la creación de obras artísticas, y que indica cómo esta realidad se encuentra presente en otros contextos de creación más allá de los que exhiben una naturaleza audiovisual.

Las ideas desarrolladas en el marco teórico desvelan que para acometer una investigación de este tipo se requiere un diseño metodológico que encuadre de forma óptima la peculiar naturaleza del objeto de estudio planteado en el trabajo y su carácter puramente social. Por eso, el capítulo tercero, *Marco metodológico*, describe el proceso analítico que se efectúa sobre las series elegidas en la tesis y que basa su esencia en el diálogo social: el intercambio de conocimientos forjados en conjunto desde las distintas posiciones generadas en las comunidades humanas y los organismos que las regulan, y que producen certezas cuya raigambre nunca se asienta en una naturaleza innegable por su inevitabilidad, sino evidentemente cuestionable por resultar construida desde la subjetividad de la persona. Así, la semiótica aportará la perspectiva del simbolismo cultural –proceso claramente dialógico– que, desde la producción de esos objetos de ficción, se lanza a un potencial público masivo, mientras que el análisis crítico del discurso complementará su lectura desde la órbita del activismo, la reflexión sobre los contrapoderes y la necesidad de adoptar una postura que ponga de relieve las

desigualdades pero también las posibilidades (de ahí que su planteamiento sea dicotómico, en torno a ejes binarios de desarrollo). Por otro lado, el grupo de discusión tratará de dar voz real a los destinatarios de esos mensajes simbólicos para comprobar las directrices de su lectura, mientras que las entrevistas en profundidad sopesarán las ideas del marco teórico desde la perspectiva profesional contemporánea, integrando los conceptos y los receptores.

Establecido el diseño del proceso de análisis, el capítulo cuarto, *Condicionantes explicativos previos al análisis de las series*, propone una breve parada antes de introducirse en el trabajo de campo para reflexionar sobre dos aspectos fundamentales que deben tenerse en cuenta a la hora de entender las ideas extraídas del examen discursivo de la producción de HBO. Por un lado, resulta imperativo considerar que el carácter ilusorio de la ficción impone una naturaleza representacional que entronca con las ideas sobre la performatividad, un concepto que ha sido ligado al ámbito de la homosexualidad desde ciertos postulados teóricos. Por otro, también es necesario atender a la esencia empresarial del ente HBO, puesto que su objetivo económico determina ciertos parámetros que, no obstante, se han visto vinculados a un cierto valor de riesgo representacional en el que la homosexualidad encuentra acomodo desde el inicio. Ambas consideraciones se yuxtaponen a cada uno de los discursos televisivos examinados en el trabajo y complementan su entendimiento desde una amplia generalidad contextual.

A partir de ahí, el capítulo quinto, *Oz y el discurso carcelario*, inicia el desglose analítico de cada uno de los cinco productos de ficción establecidos como objeto de investigación. *Oz* (Tom Fontana, 1997-2003) ofrece la historia de una cárcel masculina estadounidense y las espinosas vicisitudes que rodean a sus protagonistas, por lo que se estableció como un trabajo de amplia hondura trágica que negaba cualquier facilidad espectacular: crímenes y traiciones jalonan una rutina muy dura en un contexto, el de la privación de libertad, que actúa de forma determinante, precisamente, contra la esencia humana. Este primer trabajo ejemplifica, además, el orden expositivo del texto, constante en el resto de las series. Un primer apartado refleja brevemente el resumen del argumento de la serie y especifica, de entre todos sus elementos dramáticos, cuáles se verán afectados por el análisis semiótico. Estos elementos, como se explicará ya en el primer capítulo de la tesis, se circunscriben al conjunto de personajes que puebla cada

ficción, siendo alguno o algunos de ellos y sus circunstancias dramáticas determinantes en la producción de un discurso sobre la homosexualidad. A continuación se mostrará ese mismo análisis semiótico en función de cada uno de los elementos indicados anteriormente, que se constituyen bien como ítems individuales de examen, bien como ítems colectivos. Esos personajes, singulares o grupales, y las circunstancias que los rodean - sintetizadas en un cuadro semiótico de resumen- actúan como marcadores de un discurso global de ficción que se contemplará, en último lugar, desde la perspectiva aglutinante del análisis crítico del discurso, determinando sus posibles parámetros en relación con los procesos de igualdad y desigualdad que dicho dominio metodológico maneja como elemento diferenciador. A su vez, además, ambos apartados analíticos consideran su objeto de estudio desde las ideas establecidas en el capítulo correspondiente al marco teórico y estipulando estas atribuciones desde ese mismo punto de vista. El objetivo transversal a esta disposición, por tanto, es mantener una coherencia y correlación permanentes entre las diversas secciones del trabajo, optimizando la claridad expositiva de las argumentaciones.

El sexto capítulo, *Six feet under: sentimientos bajo tierra*, se centra en la segunda serie sometida a análisis. En este caso, *Six feet under* (Alan Ball, 2001-2005) habla de una peculiar familia de Los Ángeles (California) que regenta una funeraria, de modo que la serie aborda una serie de perspectivas vitales diferenciadas en cuya reflexión, inevitablemente, se encuentra también la consideración sobre la muerte y el final de la existencia. Elogiada por la crítica, este producto propone un punto de partida que tampoco resulta de fácil acomodo televisual, puesto que la muerte se establece como un tabú en la sociedad occidental, algo que choca frontalmente contra la habitual ligereza del discurso televisivo.

En el séptimo capítulo, *The Wire y las fronteras de lo normativo*, el análisis de *The Wire* (David Simon, 2002-2008) ofrece, además del tercer examen discursivo de un producto de HBO, un peculiar debate sobre los límites entre los territorios de la moralidad y la inmoralidad a raíz de una trama policiaca y su relación con el mundo de la criminalidad de Baltimore (Maryland), desarrollando un paisaje ético indeterminado donde las fronteras se desdibujan y los seres humanos se muestran en su inevitable complejidad. Un producto que maneja una gran cantidad de personajes y subtramas, entre los cuales se integra el ámbito de la homosexualidad desde una perspectiva ambivalente, que parte



de la supuesta inmoralidad de la criminalidad y, al mismo tiempo, la aparente defensa normativa de lo policial.

El octavo capítulo, *Big Love y el (gran) amor familiar*, estudia los condicionantes discursivos de la cuarta serie sometida a análisis, *Big Love* (Mark V. Olsen & Will Scheffer, 2006-2011), cuyos patrones ficcionales la acercan al drama familiar pero desde una muy particular perspectiva: la de la poligamia. La serie narra las circunstancias de una familia de mormones tradicionalista pero eficazmente contemporánea, y entre sus contextos dramáticos se desarrolla, desde el ámbito del antagonismo, una trama homosexual de complicada factura. Ambientada en Utah, un estado de gran presencia mormona, la serie habla con firmeza sobre la capacidad humana para establecer grupos y normativas, algo que, en última instancia, conlleva procesos de integración y rechazo, y cómo esos comportamientos sociales determinan la individualidad.

Con el noveno capítulo se cierra el ámbito temporal que abarca la investigación, correspondiente a la primera década de siglo XXI. En *True Blood: sexualidad más allá de la muerte* se presenta el estudio de la quinta y última serie de HBO analizada en este trabajo, *True Blood* (Alan Ball 2008-2014; tercera temporada en 2010), un producto de fantasía que juega con la idea de que los vampiros –y otros individuos sobrenaturales– existen en el mundo real, pero forzados a la socialización humana, ven cómo su existencia e interacción con el resto de ciudadanos no vampiros se somete a regulaciones legales y culturales y a procesos de rechazo y aceptación. Enfocada la acción en un contexto tradicionalista de fuerte cerrazón, la América profunda del estado de Luisiana, el debate sobre el vampirismo se entrecruza con otros aspectos identitarios cargados de polémica entre los cuales se encuentra también la homosexualidad, en una serie que exhibe una profusa y explícita carga sexual.

El décimo capítulo expone el desarrollo y conclusiones de la aplicación de las metodologías analíticas de la recepción, tanto en su vertiente grupal como individual. Los resultados de las entrevistas en profundidad y el grupo de discusión se presentan aquí para complementar todo lo observado en el análisis de la producción de ficción pero también para contemplar la adecuación de los principios teóricos establecidos en el segundo capítulo. Este apartado tratará de certificar la exposición de las

argumentaciones discursivas y teóricas para cerrar la mirada analítica al discurso de HBO con respecto al ámbito de la homosexualidad y unificar todo lo expuesto a lo largo del trabajo de campo.

Tras el análisis individualizado de las series y el examen de la recepción, el trabajo se cierra con un undécimo capítulo reservado a las conclusiones de la investigación. Aquí se ponen en común los aspectos determinantes del trabajo y se sintetizan las ideas fundamentales extraídas de su desarrollo. Se establecerá, por tanto, la validez o invalidez de las hipótesis, finalizando el recorrido del ensayo y determinando su vigencia como aportación científica dentro del campo de las ciencias sociales, en cuyo seno tiene lugar la existencia de la comunicación como disciplina que habla del ser humano y es hablada por el ser humano.

Un último apartado a modo de epílogo recogerá todas las fuentes documentales utilizadas como soporte teórico, sea su naturaleza bibliográfica o digital. Finalmente, el trabajo incorpora unos anexos donde se ofrecen las transcripciones directas del resultado de la aplicación de las herramientas metodológicas empleadas sobre el público, es decir, las entrevistas en profundidad y el grupo de discusión llevados a cabo.

# 1. JUSTIFICACIÓN, OBJETIVOS E HIPÓTESIS.

## 1.1 PRESENTACIÓN DEL TEMA

Este trabajo supone un acercamiento al estudio de la homosexualidad, un hecho social presente en el mundo desde su propio origen (García Valdés, 1981). La naturaleza, definición y particularidades de este concepto son objeto de debate constante, un debate alimentado asiduamente por los discursos de los medios de comunicación, puesto que el fenómeno de lo homosexual es noticia y produce interés público<sup>1</sup>. Por lo tanto, este trabajo pretende conectar con esa vigencia en el diálogo social contemporáneo, que renueva el análisis de la homosexualidad prácticamente a diario.

La homosexualidad no es solo noticia, sino que también se constituye como un discurso en los productos de ficción, puesto que muchos de ellos han dramatizado este campo y han desarrollado historias sobre él (Capsuto, 2000; Gross, 2001; Tropiano, 2001): la realidad es referencial para los mundos de ficción y todos los aspectos contenidos en ella son susceptibles de convertirse en objeto de diégesis. En concreto, este proyecto se centra en las ficciones del medio televisivo, que desde finales del siglo XX y comienzos del XXI han ganado un fuerte protagonismo en la narración de historias, desplazando en cierta medida el interés del público desde el feudo cinematográfico (Cascajosa, 2005). La programación de los primeros años de siglo se ha visto marcada por una eclosión de la oferta, y también calidad, en series de ficción televisiva, hasta el punto de que se ha llegado a hablar de una “tercera edad de oro de la ficción en televisión” (Expósito, 2011).

---

<sup>1</sup> Capsuto (2000) y Becker (2006) hablan, por ejemplo, de cómo a lo largo de la historia de los medios muchos programas televisivos se han dedicado a analizar y debatir el tema de la homosexualidad. Gross (2001), además, habla de las apariciones de la homosexualidad en el campo de los cómics y añade la visión de la prensa informativa, que, sobre todo en momentos puntuales (como por ejemplo, en la época de la epidemia del sida), ha dedicado profusamente su espacio a esta realidad social. Hay, por otro lado, estudios más concretos que analizan la presencia de temas específicos vinculados a la homosexualidad en los medios, como el trabajo de Moscovitz (2010) sobre la presencia del matrimonio homosexual en las noticias televisivas.

Dentro de este panorama, la cadena americana Home Box Office (HBO) ha proporcionado buena parte de esos contenidos. Entre ellos, destaca especialmente el uso en sus tramas de determinados temas considerados como “controvertidos” a nivel social, como la violencia, la visibilidad del sexo o aquel que nos ocupa: la homosexualidad. HBO ha ofrecido al mercado historias muy complejas en las que se incluyen personajes homosexuales, y algunas han tenido mucho éxito de público y crítica. Así pues, a este trabajo le interesa investigar los atributos y perfiles que desarrollan estas historias, y en concreto, qué elementos componen sus semánticas y qué tratan de significar; es decir, de qué manera se han construido los personajes homosexuales en televisión, en qué situaciones dramáticas se ven involucrados y, en general, cuáles son las significaciones que a través del medio masivo de la televisión se ha lanzado al público como discurso.

Si este proyecto de investigación pretende estudiar las construcciones televisivas sobre la homosexualidad en las principales series de HBO es porque estas construcciones son capaces de dejar su impronta en la sociedad; así, la teoría de las representaciones sociales de Moscovici (1979) o el análisis que realiza Van Dijk (2005) sobre el acceso de los grupos sociales a los medios y la visibilidad que estos últimos les generan hablan de la trascendencia de los discursos mediáticos en la esfera social, de modo que, como afirma Michael Ryan (2010: 123), los medios son “educacionales y retóricos”<sup>2</sup>. Por eso, este trabajo busca también aproximarse a la recepción de las series de HBO en los telespectadores españoles. Aunque la producción está focalizada en el ámbito empresarial de HBO, de raíz estadounidense (la cadena es propiedad del conglomerado Time Warner, y comenzó sus emisiones en EE UU en 1965), su recepción es global, gracias en buena medida a la presencia de Internet y el intercambio de productos audiovisuales en la red<sup>3</sup>.

El marco de referencia de esta investigación será un universo que comprende las series producidas por la cadena HBO en el período de renacimiento televisivo, y que podemos centrar, en su caso, desde 1997 -año de aparición de la serie *Oz* (Tom Fontana, 1997-

---

<sup>2</sup> Traducción propia. En el original: “*the media are educational and rhetorical*”.

<sup>3</sup> Por otro lado, las series de HBO han sido emitidas en España por cadenas generalistas como Canal +, La 2 o Cuatro, y su devenir en la parrilla se transmite como material noticioso en los medios de nuestro país (Lagoa, 2012; Fórmula TV, 2013).

2003)- hasta el 2010, cierre de la primera década y año de emisión de la tercera temporada de la serie *True Blood* (Alan Ball, 2008-); para entonces, la tercera edad de oro de la televisión es ya una etapa consolidada, y durante todos esos años, se observa claramente en la estrategia de HBO un fuerte giro hacia la ficción seriada, con la mencionada *Oz* como germen de este nuevo posicionamiento. Es importante destacar que para el objeto de estudio se seleccionarán las series encuadradas dentro del género dramático, o bien, si presentan una mezcla de géneros, aquellas en las que el drama actúe de forma predominante, no atendiendo directamente al recurso del humor, ya que puede actuar como un elemento eufemístico, otorgando ambigüedad y desvirtuando el objeto de estudio<sup>4</sup>.

La homosexualidad, como fenómeno de carácter relacional, solo puede percibirse en la interacción social de los individuos (Boswell, 1996; Pagdug, 1999), por lo que su estudio se centrará en la presencia de aquellos personajes identificados como homosexuales, o que muestren un comportamiento reconocido como homosexual, en las tramas seriadas. Por eso, el objeto de análisis lo componen aquellas series que incluyen personajes homosexuales, pero no de modo anecdótico, sino reiterado: los productos que recogen esta presencia de forma continuada o con el suficiente peso como para considerar a los receptores de esta identificación homosexual como personajes de interés dentro del argumento general. Es decir, teniendo en cuenta el reparto coral de una serie de ficción, el análisis se centrará en personajes que puedan considerarse como protagonistas y que, por tanto, conduzcan habitualmente la trama mediante sus circunstancias, aportando “valor y significado a los hechos” (Sánchez Soler, 2011: 38). De este modo, el discurso que produzca la serie sobre el tema resultará significativo y no se construirá a base de pinceladas disgregadas en la trama, sino a través de una progresión constante y analizable a lo largo de la misma.

Por lo tanto, el objeto de estudio, y marco de referencia audiovisual para el análisis, se compone de los capítulos emitidos durante el periodo temporal antes señalado, 1997-2010, de las siguientes series:

- *Oz* (1997-2003)

---

<sup>4</sup> Además, en este apartado se desearán las miniseries o películas para televisión, por no tener una prolongación temporal extensa (más de una temporada) ni, por tanto, un mensaje mediático continuado.

- *Six feet under* (2001-2005)
- *The Wire* (2002-2008)
- *Big Love* (2006-2011)
- *True Blood* (2008-2010, tercera temporada)<sup>5</sup>

## 1.2. JUSTIFICACIÓN DEL PROYECTO

Cualquier hecho que afecte al tejido social merece atención académica y es legítimo su estudio desde el ámbito de las ciencias sociales. La homosexualidad es una realidad que pertenece a este ámbito, por cuanto afecta a la persona, a sus relaciones con los demás y a sus relaciones con el contexto.

La homosexualidad es un componente de raíz sexual y afectiva que interviene en la definición identitaria del individuo. La sexualidad es un componente de gran trascendencia en la constitución de la persona, por cuanto forma parte ineludible de ella y viene aportado por la biología<sup>6</sup>. A nivel relacional, la homosexualidad es una vía para el establecimiento de interacciones con otros individuos; pero si no se atiende solamente al plano afectivo o sexual, se puede entender que, al percibirse como un rasgo de identidad (Pullen, 2012), es también un modo de identificación de la persona, y por tanto, un referente para tratar con su realidad (Corraze, 1997; Maroto, 2006). A nivel contextual, por último, los diferentes ámbitos del tejido social –político, cultural, religioso, económico, etc.- proponen discursos sobre la homosexualidad en los que imprimen una serie de atribuciones específicas (aunque dependientes de las variables espaciales y temporales) que, como miembros de ese tejido, también recaerán sobre los individuos identificados como homosexuales (Ugarte, 2011).

---

<sup>5</sup> Se desecharán, por las razones esgrimidas, otros productos seriados de HBO que también pueden mostrar en su desarrollo dramático la presencia de personajes homosexuales, si bien no se presentan como tales desde el inicio de su participación dramática o su presencia no es recurrente hasta un extremo protagonista. Entre ellos pueden destacarse los casos de *Deadwood* (David Milch, 2004-2006) o *Rome* (Bruno Heller, William J. MacDonald & John Milius, 2005-2007).

<sup>6</sup> Existen estudios médicos que tratan de explicar la formación de la homosexualidad desde una dimensión biológica puramente corporal, como los estudios del doctor Simon LeVay, recogidos, por ejemplo, en Pardo (1995) o Mondimore (1998).

Así pues, lo homosexual, aun partiendo de una dimensión biológica, resulta un hecho social, dinámico y cambiante, y por lo tanto, también construido (Berger & Luckmann, 1968). No es fácil detectar una posible base natural –e inmutable- de este fenómeno, que aparece cargado siempre con atribuciones sociales<sup>7</sup>. Pero puesto que afecta a estadios tan sustanciales para el individuo como su desarrollo afectivo o su propia vida, se defiende aquí la homosexualidad como un marco de estudios trascendente y que merece atención legítima.

La percepción del hecho homosexual no surge como naturalmente determinada, sino socialmente posicionada, ya que, como se acaba de mencionar, es la creación de los discursos sociales y su interacción con los miembros de la esfera social las que determinan en gran medida su esencia. Las aproximaciones académicas al estudio del hecho homosexual han sido puntuales y fragmentadas, y en este sentido, existen determinados cuerpos teóricos relacionados con la homosexualidad como construcción simbólica social. De todas ellas, merece una atención especial la más contemporánea, por su permanencia, que es la llamada teoría *queer*. Esta corriente de estudios, de gran vigencia a partir de la década de los 90 del pasado siglo, está centrada en la deconstrucción del género y su consideración como una categoría social construida que se desarrolla desde la identificación del sexo corporal, siendo esta una lectura que se ejerce desde lo social y no una verdadera esencia natural del cuerpo: son los individuos quienes interpretan la corporeidad y deciden integrarla en una red de atribuciones y valores, en función de esta percepción<sup>8</sup>. Su impulso ha venido otorgado, sobre todo, desde el estudio del género femenino –aunque luego ha trascendido a la homosexualidad- (Butler, 1990; López Penedo, 2008).

---

<sup>7</sup> A pesar de ello –o precisamente por ello- la homosexualidad es un debate común constantemente polémico, que excede en mucho lo meramente científico, y en el que se arena por su permisividad efectiva o su recriminación social, en diferentes grados: desde la posibilidad reciente del matrimonio entre individuos del mismo sexo hasta los castigos con la pena de muerte en determinadas naciones (ABC, 2012).

<sup>8</sup> Preciado (2011) insiste en las lecturas políticas que se ejercen sobre la biología del cuerpo, que parten, en su opinión, de la identificación de los genitales como zonas erógenas y reproductivas privilegiadas, y por tanto, determinantes de una identidad sexual. La autora, incluso, reta a superar esta situación a través del entendimiento de cualquier parte del cuerpo como una posible zona de disfrute sexual.

Por otro lado, también han estudiado el género y la homosexualidad, desde esta misma perspectiva, los autores enmarcados en los llamados “estudios culturales” (Ryan, 2010; Walton, 2008; Durham & Kellner, 2006), corriente que subraya la figura de la comunicación mediática en la construcción de las percepciones sobre estos fenómenos. En efecto, los estudios culturales analizan los productos de la cultura mediática como generadores de significación social, y se interesan especialmente por cómo esas significaciones revelan desniveles sociales, desigualdades que pueden llevar a relaciones de explotación de unos grupos sobre otros. Por eso, su trabajo es eminentemente crítico, ya que tiene por objeto evidenciar la transmisión de esas desigualdades a través de los objetos culturales (como series de ficción).

A partir de la concepción de homosexualidad como una dimensión socialmente construida a través de los productos culturales, hay que asumir también el papel que las herramientas de creación y circulación de discursos sociales tendrán en esa conformación. En concreto, los medios de comunicación de masas son una plataforma fundamental para estos discursos y a través de ellos se establecen para el fenómeno homosexual, igualmente, atribuciones muy específicas. La influencia de los discursos mediáticos ha sido estudiada, entre otros, por los autores de la ya mencionada teoría de la representación social, con Moscovici (1979) a la cabeza, que insisten en que estas representaciones son elementos cognitivos que construyen el conocimiento de los individuos.

La homosexualidad es un hecho social universal: los discursos que la refieren, tanto libres como condicionados por una naturaleza social que la ha convertido en muchas culturas en un tema tabú (García Valdés, 1981), han surgido frecuentemente en los medios de comunicación, como ya se ha comentado, y entre los productos mediáticos que la contemplan también se encuentran las series de televisión. Además, la presencia del colectivo homosexual en la vida pública, en situaciones de mayor o menor inclusión social (Eaklor, 2008), exige conocer el modo en el que funcionan las propuestas de su esbozo en los medios. En el análisis de la representación mediática de lo homosexual han sido muy habituales los acercamientos al cine (Benshoff & Griffin, 2006; Mira, 2008; Melero, 2010; Russo, 1987; Dyer, 1990), con especial interés en la perspectiva diacrónica, dado que su historia es relativamente joven. Por su carácter de precedente, el cine es un medio privilegiado en la conformación de un imaginario audiovisual. Su



influjo se presenta como determinante en la trasposición de atribuciones al campo televisivo, pero no existe un cuerpo de investigaciones tan extenso para este medio. De hecho, son unos pocos autores los que han tomado la iniciativa de ofrecer una perspectiva televisiva centrada también en el estudio diacrónico del tema (Tropiano, 2002; Gross, 2001; Capsuto, 2000; Becker, 2006), y otros pioneros que se centran, más bien, en el análisis de productos específicos de la televisión reciente (Ringer, 1994; Keller & Stratyner, 2006).

Este trabajo pretende ahondar en el estudio sobre la representación que la televisión efectúa de la homosexualidad para paliar una parte de este vacío académico. El trabajo aquí propuesto recoge el interés diacrónico del tema pero aporta una visión sincrónica vinculada a la cadena televisiva HBO. Se ha elegido a esta compañía como objeto de análisis, en primer lugar, porque se ha erigido como un modelo de calidad, un campo de enorme complejidad que algunos autores como Thompson (1990) han tratado de desentrañar en función de determinados parámetros que puedan establecer un baremo; factores, por ejemplo, que incluyen la apuesta por la autoría o la calidad técnica. Esto permite considerarla como un paradigma de influencia, ya que sus mensajes poseen un elevado seguimiento de crítica pero también de público, y por tanto, ofrecen un notable peso en el interés por la construcción mediática del mundo (Benítez, 2013). En segundo lugar, HBO ha apostado por el impulso de la ficción seriada como un factor de identidad empresarial dentro del competitivo mercado televisivo, basándose en los parámetros cualitativos para ofrecer un producto que lograra suscitar el interés y, posteriormente, la fidelidad de sus suscriptores (Cascajosa, 2006).

En esa línea, sí que se ha estudiado la plataforma HBO como soporte de calidad, en las obras de Akass y McCabe (2007), Cascajosa (2005) o Huerta (2005), pero no se ha establecido un vínculo, sin embargo, con el tema que ocupa a este trabajo, homosexualidad y representación en las series de ficción, a pesar de la presencia constante de personajes homosexuales en sus producciones. Por eso parece necesario establecer un gran estado de la cuestión sobre las diferentes aportaciones teóricas de los principales investigadores que se han acercado a este terreno y tratar de dar cohesión a sus ideas, enlazándolo con el medio televisivo y, específicamente, con la visión de HBO sobre el hecho homosexual.

### **1.3. HIPÓTESIS, OBJETIVOS Y METODOLOGÍA**

Este proyecto contempla dos hipótesis o preguntas de investigación:

La primera pregunta de investigación del trabajo aborda la idea de que la representación de la homosexualidad llevada a cabo en las series de ficción de HBO propuestas para el estudio ha incrementado la visibilidad del hecho homosexual en el panorama televisivo y, tanto a nivel cuantitativo como cualitativo, ha añadido un mayor desarrollo, profundidad y presencia de los personajes homosexuales de las ficciones, por cuanto su aparición en pantalla ya no se limita a la presencia esporádica, sino a su uso reiterado como herramientas narrativas de primer orden.

En cuanto a la segunda pregunta de investigación, el trabajo también contemplará cómo la representación de la homosexualidad llevada a cabo en las series de ficción de HBO propuestas para el estudio ha cambiado con respecto a las atribuciones referidas a los personajes homosexuales de ficciones anteriores, despojándose del vínculo inevitable hacia valores esencialmente negativos, en especial los referentes a enfermedad, criminalidad y comicidad absurda.

Estas preguntas de investigación se intentarán probar mediante el cumplimiento de unos objetivos de investigación fundamentales.

Un primer objetivo de este trabajo es ofrecer un panorama homogéneo que aglutine las aproximaciones académicas que se han realizado en cuanto a la representación de la homosexualidad en el ámbito de la televisión norteamericana, área de producción de las series objeto de análisis. Se trata de obtener un marco teórico que reúna los trabajos dispersos que se han efectuado hasta ahora sobre este tema y clarifique el posterior desarrollo de la investigación. En esta línea de trabajo, se procederá a una recopilación y vaciado bibliográficos de fuentes especializadas en la relación de las series de ficción televisiva con la representación de la homosexualidad. Los precedentes de este campo pueden tener su raigambre en el campo cinematográfico, como producción discursiva audiovisual precedente. En este marco teórico, además, se observarán determinadas tendencias discursivas de referencia, cristalizadas en productos televisivos clave para el entendimiento de la representación del hecho homosexual.

El segundo objetivo de este trabajo es investigar el modo en que la homosexualidad se refleja en las series de ficción televisiva de la cadena HBO y desgranar los valores y significados que estas representan a través de sus personajes homosexuales. El análisis de este apartado ofrecerá, en primer lugar, un conjunto de atribuciones específicas para estos personajes (encuadrables en la personalidad empresarial de la cadena pero también en la individualidad de los creadores de las series), y en segundo lugar, la posibilidad de examinar si ha habido cambios o no en su construcción discursiva y en las situaciones dramáticas en que estos se veían envueltos en sus anteriores ficciones, vinculándolas con las referencias establecidas en el apartado anterior. Por lo tanto, este segundo objetivo está directamente relacionado con el primero, al entenderse el aporte de HBO como un importante eslabón en el desarrollo de las ficciones contempladas bajo el parámetro de la homosexualidad televisiva.

Un tercer objetivo de este trabajo consiste en analizar cómo este mensaje de comunicación de masas influye en el público español, de qué manera se percibe, cuáles son las reacciones que provoca en la audiencia y qué efectos tiene. De tal manera, puede observarse que los objetivos de investigación responden a dos escenarios de análisis fundamentales: la producción del mensaje y el consumo/recepción del mensaje.

Las hipótesis y los objetivos de investigación se alcanzarán mediante la aplicación de una metodología concreta. La metodología para desarrollar este trabajo parte de la lectura y recopilación de fuentes bibliográficas vinculadas a la relación entre homosexualidad y televisión, con el fin de establecer un marco teórico en el que puedan apoyarse las directrices de la construcción social del hecho homosexual y su generación desde lo mediático; con este ejercicio se abordará el primer objetivo de investigación. Además, y en relación al segundo objetivo, se procederá a un visionado exhaustivo de las series propuestas para realizar, en primer lugar, un análisis semiótico de sus personajes homosexuales, y en segundo lugar, un examen discursivo. La disciplina de la semiótica de la comunicación y su labor de exploración semántica -que, en este caso, se aplica al apartado audiovisual (Zunzunegui 2007; Barthes, 2005; Abril, 2004)- determina cómo los personajes de las series, convertidos en elementos sígnicos complejos, canalizan este aporte de significación que se manifiesta de forma más o menos latente en el discurso de sus creadores. Por otro lado, y puesto que el acceso a los

medios actúa siempre como una forma de poder, sobre este visionado se puede efectuar un análisis crítico del discurso (Van Dijk, 1999) que desarrolle ideas coherentes sobre las representaciones de grupos sociales y su percepción en el tejido social. El texto audiovisual proporcionará, así, significados manifiestos y latentes que ayudarán a interpretar esta problemática y determinarán un posicionamiento crítico con respecto a la misma.

En última instancia, el trabajo desplaza su interés hacia el tercer elemento fundamental del juego de la construcción social de lo real y el sujeto del tercer objetivo de investigación: el público/consumidor de las series de ficción. Si los mensajes mediáticos suponen un modo de conocimiento naturalizado, el público ha de mostrarse permeable a su contenido. Además, no hay que olvidar que la televisión actúa como eje socializador contemporáneo de primer orden, fomentando el debate social y la interacción entre individuos, aunque cada uno de ellos, en tanto que personas de diferente naturaleza, asimila los contenidos de una manera distinta. Por eso, se requiere de un análisis más concreto sobre las recepciones de esta audiencia y su *feedback*. Para ello, el estudio y análisis de la recepción de estos productos televisivos se organizará mediante una metodología de investigación cualitativa: la práctica de entrevistas en profundidad y grupos de discusión a diferentes sectores de interés, siguiendo los parámetros de un estudio cualitativo de la audiencia (Jensen, 1993a). En esa reflexión, los resultados específicos de las entrevistas en profundidad se encargarán de sustentar las reflexiones establecidas en el marco teórico, desde el cual el consumo adquiere la razón de ser de su importancia, mientras que el grupo de discusión tratará de poner de relieve las apreciaciones de los miembros que componen la audiencia de las series y su percepción sobre las atribuciones referidas a la homosexualidad en esos productos; además, de forma complementaria, se intentarán verificar los resultados del análisis de la producción.

## **2. MARCO TEÓRICO**

### **2.1. LA HOMOSEXUALIDAD EN LAS OBRAS DE CREACIÓN**

Como tema de inspiración para una producción creativa, la homosexualidad no es exclusiva del campo audiovisual. Este fenómeno social se ha representado también en otros ámbitos de creación, y de hecho, se trata de un tema presente en muchas vías de expresión desde los propios orígenes del hombre. Su recurrencia en los discursos autorales puede ejemplificar la trascendencia que ha poseído para muchos individuos, quienes han visto la necesidad de plasmarlo en sus obras por motivos que, por muy variados que resulten, siempre son indicativos de una necesidad de comunicación sobre el asunto.

Así, los estudiosos e historiadores de los diferentes ámbitos de la creación humana señalan la presencia de la temática homosexual en numerosas obras. En el campo de la literatura, por ejemplo, diversos autores (Woods, 1999; Robinson, 2006; McCallum & Tuhkanen, 2014) realizan un recorrido a través de la historia del medio, desde los clásicos griegos hasta la era actual, en el cual detallan numerosas obras que tratan la homosexualidad de una u otra manera. Existen también aproximaciones más heterogéneas (Kellogg, 2016; Meyer, 2000; Summers, 2013) focalizadas en la producción de escritores de muy variada procedencia (con ejemplos como el inglés Edward Morgan Foster, el griego Konstantin Kavafis, la uruguaya Cristina Peri Rossi, etc.) cuya obra ha podido estar marcada por dicha temática y que ejemplifican el interés que suscita en distintos entornos culturales. En cuanto a las artes plásticas (dibujo, pintura, escultura, fotografía), un campo que comparte con el audiovisual el interés por la capacidad expresiva de la imagen, también incluye estudios de carácter histórico (Saslow, 1999; Fernandez; 2002; Reed, 2011) y otros centrados en la producción de diferentes etapas cronológicas o de líneas autorales (Cooper, 1994; Summers, 2004; Halberstam, 2011).

Además, si se considera la presencia de la homosexualidad en medios representacionales más contemporáneos, existen algunas aproximaciones hacia obras que tratan el tema en el cómic (Babic, 2014) -un área donde la excepcionalidad de los

superhéroes ha creado un contexto aparentemente adecuado para desarrollar sexualidades igualmente singulares (Booker, 2010)-, y de forma muy reciente, en el campo del videojuego, donde pueden encontrarse estudios tangenciales vinculados a otros ámbitos como la recepción del mercado o los discursos de raza o género (Embrick, Wright y Lukács, 2012; Tassi, 2014) o el análisis de productos específicos (como el caso del juego *World of Warcraft* en Sherlock, 2013)<sup>9</sup>. Es interesante, por tanto, señalar la existencia de estos estudios ya que, además de legitimar el interés social de la homosexualidad y demostrar su presencia en los más variados campos de la creación humana, han aportado ciertas consideraciones sobre las representaciones de este fenómeno en dichos campos. De este modo, y antes de abordar la construcción audiovisual de la homosexualidad, los análisis de esas representaciones pueden ofrecer algunas indicaciones que son significativas de lo que ha supuesto la construcción de discursos creativos sobre el hecho homosexual, ya que, como afirma Melo (2012), las ficciones, que confluyen a través de las imágenes, los mitos y los símbolos en representaciones colectivas, conforman los contenidos fundamentales del imaginario social.

Smalls (2015: 7), por ejemplo, señala la importancia de las representaciones de la homosexualidad para entender cómo esta se ha concebido y comprendido en las diferentes épocas históricas: “el modo en que el amor y la sensibilidad homosexual se han expresado visualmente es a menudo un reflejo del estatus de los homosexuales dentro de sus culturas particulares. Estas imágenes son indicativas tanto del grado de tolerancia en esas sociedades como de un creciente prejuicio restrictivo fomentado por las tradiciones y la religión<sup>10</sup>”. Movido por ese interés, el autor traza un recorrido sobre

---

<sup>9</sup> En este caso, la todavía incipiente entrada del videojuego en el ámbito de la investigación parece haber frenado el desarrollo de estudios referentes a la presencia de la temática homosexual en este tipo de obras, puesto que el videojuego, como producto cultural, todavía necesita legitimarse académicamente. Esta presencia, sin embargo, resulta constatable, y así lo demuestran los artículos de numerosos portales divulgativos online centrados en el área digital o de temática LGBT, tal vez de carácter más superficial pero reveladores de una clara inquietud sobre el tema (*The Daily Dot*, *NewNowNext* o *The Atlantic* son algunos ejemplos).

<sup>10</sup> Traducción propia. En el original: “*The way homosexual love and sensibilities are visually expressed is often a reflection of the status of homosexuals themselves within their particular cultures. These images are an indication of either the degree of tolerance in those societies, or the sign of an increasingly restrictive prejudice fostered by traditions and religion*”.

la presencia de la homosexualidad en la creación artística que sigue los patrones habituales de la división en etapas en la historia del arte eurocéntrica: Antigüedad Clásica (Grecia y Roma), Edad Media, Renacimiento, Modernidad y Posmodernidad, incluyendo además un capítulo sobre representaciones culturales no europeas (referidas a Asia y al mundo islámico) y enlazando la diversidad artística de los siglos XVIII y XIX con el establecimiento del concepto de identidad homosexual. La obra refleja, por tanto, una presencia constante del fenómeno homosexual en diferentes contextos cronológicos y culturales, y tanto en su dimensión psicológica como en su manifestación del deseo erótico o incluso de la práctica sexual, todas ellas expresables en términos artísticos y estéticos.

Además, al hablar de imágenes dentro del discurso plástico (no restringidas únicamente al campo pictórico, puesto que también se incluyen manifestaciones en escultura o artes decorativas, por ejemplo), Smalls (2015) pone de relieve una problemática que se deriva de un tipo de producto creativo estático y sin posibilidad de explicarse a sí mismo mediante la acción desarrollada en un plano temporal (algo que sí se daría en el producto audiovisual): ¿cómo se percibe la temática homosexual en una obra? Si bien existen creaciones donde esta aparición puede resultar más evidente (por ejemplo, la representación explícita del coito), en otras surge, más bien, como una sugerencia o insinuación, como un mensaje que juega con la capacidad inferencial propia de la interpretación del sujeto. Su conclusión es que la valoración de la presencia del tema homosexual en el arte debe ser examinada como una perspectiva variable, y sobre todo, cualquier baremo exclusivista debe ser puesto en cuestión, ya que no es posible determinar con exactitud si dicha presencia vendrá dada por la plasmación de dos cuerpos del mismo sexo en actitud de proximidad, por la posible homosexualidad de su artista, o por cualquier otra cuestión, e incluso, si el rol del observante jugará algún papel en esta categorización. Pero precisamente, el autor considera esta indeterminación como parte de la esencia de la representación homosexual: un criterio clasificatorio unívoco sería improductivo y poco apropiado, ya que la homosexualidad, como concepto pero también como etiqueta identitaria, resulta demasiado diversa, compleja y variada, y su significado variará dependiendo de las culturas y las épocas, de modo que lo único seguro en su inestabilidad es, precisamente, su irreductibilidad a un único marco de entendimiento.

La visión de Smalls no solo sostiene que la homosexualidad ha interesado siempre como materia de representación creativa, sino que también entiende que esa representación no puede observarse en términos homogeneizadores y, consecuentemente, esencialistas, de modo que entroncaría con las explicaciones que se han aportado sobre la homosexualidad como un fenómeno variable y permeable a las influencias sociales. Martínez Oliva (2005: 200) refuerza esta idea al entender que “no existe un arte gay como tal, con unas características específicas o dirigido a un público en concreto, sino un arte que refleja distintas experiencias y vivencias de la homosexualidad”. Este autor, centrado en el arte de las últimas décadas del siglo XX, defiende cómo tras los movimientos sociales de lucha por la igualdad de derechos para individuos homosexuales se produjo desde el ámbito creativo una reflexión general sobre el arte considerado homosexual, pero este debate, sin embargo, encontraba más dificultades que soluciones para definir este campo con precisión.

Aun así, Martínez Oliva (2005: 200) considera que esta representación siempre fue concebida en términos de alteridad, y aunque su expresión parece limitarse, a priori, al interés de los individuos interpelados por ella, actúa también como discurso que habla sobre los individuos que se encuentran fuera de este desplazamiento: “tras más de una década insistiendo en la necesidad de los discursos plurales y en la reivindicación de la representación de los otros, es una evidencia que los planteamientos desde cualquier perspectiva no hegemónica pueden ser del interés y afectan a un colectivo mucho más amplio que el de la minoría que los enuncia”. De este modo, la representación de la homosexualidad en las artes plásticas no solo sería inaprensible como receptáculo de un significado unitario, sino que además, se habría establecido como un discurso fuera de lo normativo. Este posicionamiento también es reiterado por Davis (2013), quien advierte precisamente cómo la falta de normatividad habría ocasionado, para los individuos que la corporeizan, una notable falta de representatividad, y añade como ejemplo la destrucción de numerosas creaciones artísticas relativas a la homosexualidad. La autora sostiene así que, en ocasiones, la historia de las representaciones de grupos y prácticas sociales no dominantes solo puede desarrollarse como una historia interpretativa de lo que no existe –aquello que no se ha generado-, aunque es precisamente la asunción de esta naturaleza ausente la mejor comprensión posible de este aspecto; y en definitiva, un registro de la homosexualidad parcial y discordante se constituiría, en sí mismo, como un hecho cultural plenamente significativo. Al respecto,



es interesante destacar la diferenciación que Smalls (2015) realiza en su recorrido histórico-artístico entre los conceptos de “homosexualidad” y “homoerotismo”, este último, en su opinión, menos sujeto a la representación del acto físico del coito y más centrado en un rango variado de sentimientos entre individuos del mismo sexo, de modo que muchas de las obras de arte que su ensayo contempla podrían entenderse, más bien, como homoeróticas. Smalls (2015: 8) indica que, frente a la homosexualidad, el homoerotismo habría legitimado el deseo erótico entre individuos del mismo sexo situando ese sentimiento en un contexto que lo racionalizaría y lo haría pasar por normativo (como la camaradería de las representaciones bélicas militares o las actividades deportivas), y consecuentemente, en muchas situaciones, lo homoerótico habría aparecido “velado y percibido como un comportamiento no transgresor”.

La escritura creativa también habría destacado la homosexualidad como un fenómeno marginal. Melo (2012), por ejemplo, que se centra en el discurso literario, entiende que la literatura es un lugar de creación privilegiado para la aparición de realidades sociales, puesto que es capaz de reproducir en sus obras los dos ámbitos de existencia del individuo y, por tanto, las problemáticas que de su relación puedan surgir: el ámbito privado de la vida cotidiana y rutinaria, y el ámbito público de las instituciones de dominio y socialización. En su estudio indica que la literatura genera creaciones que reflejan los conflictos derivados de estos escenarios de poder e intimidad, pero que también los analizan y critican. Esta postura, según el autor, se muestra especialmente indicada para hablar de una categoría social a la que considera estigmatizada y canalizada a través de una dualidad representacional entre individuos socialmente asumidos e individuos socialmente excluidos, que quedarían transmutados en ejemplificantes víctimas del castigo social: no es fortuito, por tanto, que llegue a caracterizar como “trágicos” los destinos de los personajes representados en buena parte de la tradición literaria, desde las obras clásicas griegas (con las violentas muertes de personajes como Jacinto, Apolo, Orfeo y tantos otros) hasta las novelas del contemporáneo Allan Hollingurst, por ejemplo. En otro de sus ensayos, Melo (2011) recupera estas consideraciones al reivindicar la literatura como una zona de creación particularmente política, en la que se llega a cuestionar la hegemonía de los sectores dominantes y se ofrece la palabra a las minorías, lugar social de lo homosexual. Melo recuerda que el contexto de producción de una obra, además de definirla como discurso

social, es un contexto de lucha, en el cual se batallan constantemente conflictos de poder y resistencia.

Al igual que en las artes plásticas, Melo (2011) también establece de nuevo la dificultad de poder ofrecer un criterio homogéneo que defina las obras de creación literaria como específicamente homosexuales. Este debate queda igualmente recogido por Balutet (2006), quien además se cuestiona sobre la existencia de una estética literaria que pueda resultar propiamente homosexual. Así, bajo el análisis de diferentes obras, este autor indica ciertas directrices que podrían definir un discurso semejante, como la presencia inevitable de una crítica social, la representación de una múltiple variedad de deseos o la deconstrucción del concepto de género tal y como viene establecido en la sociedad, pero además de simplificadora, esta tarea resulta poco convincente.

De estas visiones se deduce que la homosexualidad se ha contemplado en sus representaciones como un discurso creativo que habla de un fenómeno no hegemónico. Estas representaciones, además, son variadas y heterogéneas, como también lo es el hecho que les da lugar. Por otro lado, parece restrictivo y poco fidedigno hablar de una “creación homosexual” (un concepto que, además, podría imponer la idea de que los autores de estos discursos se identifican siempre como homosexuales, algo de lo que no se puede tener constancia cierta), por lo que es mejor considerar, en conjunto, productos de creación “que reflejan la homosexualidad”: es una categoría que no puede limitarse a baremos unitarios, por el mismo hecho ya observado de la variabilidad de la propia homosexualidad. En último lugar, debe tenerse en cuenta que las obras que reflejan lo homosexual han existido desde los propios comienzos de la expresividad humana, en consonancia con la permanencia de su referente. De esta manera, el campo audiovisual televisivo sería un eslabón más en la cadena de representaciones que, a lo largo de la historia, han reflejado el hecho, y que en este caso, se basa en el lenguaje propio de la imagen sonora en movimiento. Con respecto a este ámbito de creación, la permanencia de estos valores representacionales y/o la introducción de cualquier otro se contemplarán en apartados posteriores.

## **2.2. HOMOSEXUALIDAD E IDENTIDAD: LA INFLUENCIA DEL HECHO SOCIAL**

### **2.2.1. La homosexualidad como concepto**

La homosexualidad es un fenómeno ancestral perceptible en las sociedades que, sin embargo, ha originado polémicas, movimientos de protesta, actividades políticas y enfrentamientos sociales. Por lo tanto, su definición, lejos de mostrarse unitaria, se ha convertido en un asunto de difícil esclarecimiento. Como afirma Castañeda (1999: 25), “la pregunta ‘¿Qué es lo que define la homosexualidad?’ es todavía objeto de debate”. Este debate permanece hoy abierto desde numerosos frentes, cada uno de los cuales ha aportado ideas y opiniones sobre su consideración, y entre los más prolijos, por considerarse sus discursos como una autoridad intelectual o política, se pueden encontrar el ámbito legal, el académico o el clínico.

Es precisamente este último, el campo de la medicina, el que ha profundizado en un aspecto del fenómeno que trata de desvelar su entendimiento desde la propia raíz: los orígenes de la homosexualidad. En relación con las especulaciones y reflexiones sobre el germen del comportamiento homosexual, Pardo (1995) destaca cómo se han aportado visiones sobre sus causas en tres direcciones básicas y, a la vez, excluyentes: las consideradas “espiritualistas”, que pondrían el acento en una decisión de carácter personal; las “biologistas”, por las cuales la homosexualidad resultaría fruto de una dotación genética o una disposición neurológica/anatómica determinada; y las “culturales”, que la entenderían como resultado de la educación o de los estímulos psicoafectivos. El autor señala, sin embargo, que cualquiera de estas interpretaciones, de forma individual, resulta inadecuada por su excesiva simplicidad, ya que el comportamiento humano debe interpretarse como fruto de una compleja interacción entre los tres ámbitos. En cualquier caso, las investigaciones médicas han vinculado la homosexualidad al área de la biología para buscar una esencia naturalizada, basada en el propio ser vivo, para la explicación del fenómeno. En concreto, el origen de este comportamiento ha implicado con especial interés a disciplinas médicas como la neurofisiología o la genética, que buscan arrojar algo de luz al tema desde hipótesis que examinan la formación cerebral o el trasvase molecular de la herencia familiar.

Mondimore (1998) ha realizado una profunda descripción de los estudios más importantes en este ámbito que parte de la explicación sobre la formación genital en el embrión humano y las correspondencias entre los notorios cromosoma X e Y para el

desarrollo femenino y masculino respectivamente. El autor explica cómo algunas de estas investigaciones se basaron en la búsqueda fundamental de diferencias fisionómicas entre individuos homosexuales y heterosexuales que pudieran aportar algo de luz a la visión biológica de la homosexualidad: así, cita los estudios que el doctor Simon LeVay realizó en 1991 sobre el tamaño de ciertas zonas del hipotálamo (los llamados “núcleos intersticiales del hipotálamo anterior”) que ya se diferenciaban, por tamaño, entre hombres y mujeres, siendo estos núcleos mayores en los primeros. LeVay descubrió que esas mismas áreas presentaban un menor volumen en hombres gays frente a los que no lo eran, lo que se consideró, dice Mondimore (1998: 143), “la primera diferencia jamás descrita respecto a la estructura cerebral de los hombres homosexuales y heterosexuales”. Pardo (1995), sin embargo, cuestiona la fiabilidad del estudio de LeVay al considerar que la muestra que el doctor utilizó presentaba algunos problemas, como el hecho de que fuera relativamente escasa y que buena parte de los cerebros analizados procedieran de individuos infectados por la enfermedad del sida<sup>11</sup>, lo que podía sesgar sus resultados. Tampoco De Valencia (s.a.) piensa que estos resultados puedan ser determinantes, a pesar de que esas regiones del hipotálamo presentaban la disimilitud con mayor evidencia.

Mondimore (1998) también cita determinados estudios desarrollados a partir del descubrimiento de la estructura del ADN y las posibilidades de analizar la herencia genética con mayor profundidad. En concreto, destaca la investigación que el genetista Dean Hamer llevó a cabo en 1993 para vincular la aparición de la homosexualidad con la transmisión de ciertas zonas del cromosoma X, que el individuo recibe de su madre. En palabras del autor (1998: 175), Hamer destacó cómo “en varias familias la homosexualidad masculina heredada por parte de la familia materna era sorprendentemente manifiesta a lo largo de varias generaciones”. El estudio se centraba en un área denominada gen o marcador “Xq28”, que, al parecer, compartían algunos hermanos gays y los diferenciaba con respecto a hermanos heterosexuales. Pero señala, igualmente, que la evolución de esta línea de investigaciones tampoco podía atribuir de forma concluyente la aparición de la homosexualidad con la herencia familiar, y que

---

<sup>11</sup> Acrónimo de “síndrome de inmunodeficiencia adquirida”. El término resulta suficientemente popular, no obstante, como para ser utilizado en el lenguaje común, y así lo recoge el *Diccionario de la Real Academia*.

resultaba probable que otros genes, además del estudiado Xq28, pudieran intervenir en la conformación de la homosexualidad.

Nuevamente, Pardo (1995) relativiza la vigencia de estos resultados, puesto que considera que la conducta sexual es demasiado compleja como para atribuirla a un solo gen. De Valencia (s.a.) indica que este estudio fue posteriormente replicado en tres ocasiones, pero en las dos últimas no se lograron evidencias estadísticas con sus resultados. Aun así, puntualiza la autora, la tesis de Hamer tuvo tanto peso en la conformación de una raíz genética para la homosexualidad que, junto a otros estudios posteriores (algunos del ya citado LeVay), consiguió que la homosexualidad fuera recogida en la *Online Mendelian Inheritance in Man*<sup>12</sup> como una enfermedad de tipo genético basada en dicho marcador. Pardo (1995) establece que, aunque estas investigaciones pueden configurar un camino interesante en la búsqueda de un origen sólido para la homosexualidad, su relevancia debe ser cuestionada todavía, sin olvidar que, además, el estudio del ser humano resulta especialmente complejo al tratarse de un individuo libre y con capacidad racional para tomar sus decisiones sin atender a impulsos instintivos. El autor considera que este hecho es especialmente significativo para plantear interrogantes sobre la validez de otros estudios sobre la homosexualidad que pudieran haberse realizado sobre animales y que no podrían, consecuentemente, resultar análogos al ser humano. Por su parte, Mondimore (1998: 179) tampoco olvida que “la sexualidad humana, como nuestra capacidad para el lenguaje y la compleja serie de posibilidades que denominados ‘inteligencia’, *solo*<sup>13</sup> pueden entenderse como resultado de un interjuego complejo entre innato y adquirido, de psicología y biología, de genes y entorno”.

El ámbito médico y su búsqueda de un origen homosexual en la naturaleza humana no parecen ser, pues, suficientes para comprender y explicar el fenómeno en su totalidad. Por eso, el ámbito académico –aquel centrado en el trabajo desarrollado en las instituciones universitarias- ha tratado de fijarlo mediante el establecimiento de terminologías propias. Así, y pese a la dificultad de la concreción del concepto que

---

<sup>12</sup> La *Online Mendelian Inheritance in Man* es la versión en red del proyecto *Mendelian Inheritance in Man*, una vasta base de datos editada en origen por el doctor Victor A. McKusick que intenta recoger todos los trastornos genéticos descubiertos en el ser humano.

<sup>13</sup> En cursiva en el original.

señalaba Castañeda al comienzo de este capítulo, existe un repertorio de definiciones o intentos de definición de lo que puede entenderse como homosexualidad. Hay que tener en cuenta, además, que el término fue creado en un contexto relativamente reciente: el primer uso de esta palabra apareció en 1869 en un panfleto redactado por el escritor Karl Maria Kertbeny, en el norte de Alemania, dirigido al ministro alemán de justicia con motivo de la reforma del código penal y el debate que generó tal reforma sobre la posibilidad de incluir como delito la interacción sexual entre individuos del mismo sexo (Mondimore, 1998). Anteriormente, el vocablo no existía, aunque sí existían comportamientos homosexuales.

Etimológicamente, “homosexualidad” procede del prefijo griego “homo-“, que significa “igual”, y de “sexus”, palabra latina para “sexo” (Corominas & Pascual, 1987), de modo que, por su composición, el término reforzaría la idea de la semejanza genital. “Homosexualidad”, por tanto, remite en su origen a esa exposición objetiva del fenómeno. En cuanto a su definición, el *Diccionario de la Real Academia* (en su 23ª edición, publicada en 2014) entiende el concepto de homosexualidad como “la inclinación erótica hacia individuos del mismo sexo”. Habría que considerar aquí que el discurso de esta obra se impone, en el idioma español, como un elemento que fija la norma que rige el uso del lenguaje –y por eso, además, posee una vertiente didáctica, transmitida a través de las instituciones educativas-, pero también hay que tener en cuenta que se trata de una obra cultural, es decir, un objeto manufacturado dentro de un contexto de vinculaciones políticas, sociales, económicas e ideológicas concretas<sup>14</sup>.

Otra de las grandes instituciones normativas, que entronca, además, con el ámbito del discurso médico mencionado, es la Organización Mundial de la Salud (OMS). Esta entidad ha definido la homosexualidad como “la atracción sexual exclusiva o

---

<sup>14</sup> Por otro lado, parece necesario apuntar que a pesar de su normatividad, el discurso de la práctica lingüística cotidiana es, en última instancia, libre por parte del hablante –aunque pueda venir condicionado por directrices pragmáticas-, por lo que la efectividad de esta norma es susceptible de variar con cada individuo que compone la comunidad hispanoparlante. El *Diccionario del uso del español*, de María Moliner (1998), explica el concepto de “homosexual” como un término que “se aplica a las personas que satisfacen su sensualidad sexual con las de su mismo sexo”, y añade múltiples vocablos que se considerarían sinónimos, pero muchos de ellos con un matiz peyorativo generalizado, como “invertido”, “maricón” o “bollera”.

predominante hacia personas del mismo sexo, con o sin relación física” (en Peña, 2004: 63). Tanto el *Diccionario* normativo español como la OMS parecen centrarse en el aspecto corporal de la interacción homosexual, incidiendo en lo erótico.

En la misma línea que la definición del *Diccionario de la Real Academia* se mueve la propuesta teórica de Llamas (1998: 305), que subraya la similitud genital de los agentes homosexuales, aun defendiendo que esa postura no está exenta de dificultades: “el uso del término ‘homosexual’ como adjetivo plantea relativamente pocas dificultades: convencionalmente son homosexuales las relaciones físicas entre personas que comparten determinadas regularidades anatómicas y biológicas socialmente trascendentes. No obstante, su utilización como sustantivo presenta múltiples problemas. Bien se considera como criterio válido el hecho de haber tenido alguna vez relaciones con otra persona ‘del mismo sexo’, bien se toman en consideración criterios de otros órdenes”. El autor se refiere aquí a la variabilidad de los baremos que podrían regir la aplicación del término sobre las personas: ¿es necesario que se hayan dado relaciones de facto o basta con proyectar imaginariamente el deseo sobre esos individuos de idéntico sexo? ¿Influyen en su aplicación factores sociodemográficos o sociológicos como la edad o la cultura? ¿Y qué ocurre si se ha dado ese intercambio sexual pero este ha venido motivado por una retribución económica, y no por un deseo veraz, como ocurriría con el fenómeno de la prostitución?

El filósofo francés Michel Foucault se ha convertido en un autor de especial trascendencia en el estudio de la variabilidad sexual humana. A través de su obra y, especialmente, su *Historia de la sexualidad*, publicada en tres volúmenes entre 1976 y 1984, el pensador teorizó sobre las vinculaciones que el sexo y el cuerpo humano han tenido con los poderes institucionales y cómo las prácticas derivadas del uso del cuerpo han servido a estos mismos poderes para nombrar y entender la realidad, pero también para controlarla. Por eso, al respecto, Foucault (2005) indica que la categorización de la homosexualidad se produjo basada en una observación de prácticas sexuales, es decir, priorizando el intercambio sexual, la dimensión puramente material del tema. Sin embargo, y a raíz de los discursos de reivindicación de los derechos homosexuales que se han prolongado en la historia reciente, esta perspectiva se inclina parcialmente por una vertiente que, a día de hoy, puede suponerse incompleta: aquella que obvia cualquier atisbo de conexión sentimental entre los miembros de dicha relación, y que

centra el origen en el componente sexual. Por eso, también existen voces que han contemplado la posibilidad de recoger en sus análisis el aspecto afectivo de la homosexualidad. Más completa parece, por tanto, la definición escogida por Maroto (2006: 5), que introduce el matiz amoroso como una posibilidad: “por homosexualidad vamos a entender la atracción sexual y emocional hacia personas del mismo sexo, que como tal, lleva implícita –aunque no siempre de forma exclusiva- el deseo sexual, las fantasías eróticas, la vinculación emocional y las conductas sexuales deseadas con personas del mismo sexo”. Del mismo modo, la visión del concepto como un espacio abierto donde confluyen múltiples factores queda también presente en las ideas de Corraze (1997: 7): “la homosexualidad no se reduce a un simple comportamiento sexual, manifiesto o no, sino a un conjunto de actitudes, de sentimientos, de preferencias, de valorizaciones afectivas que comprometen profundamente al individuo, como es el caso, por otro lado, de la heterosexualidad”.

Ninguna de estas propuestas diferencia, dentro de la categoría “homosexual”, a individuos masculinos o femeninos. Sin embargo, también se ha establecido un debate paralelo sobre el uso de términos que distingan entre las posibilidades del cuerpo sexuado. Por eso, suele manejarse la expresión “gay<sup>15</sup>” para hablar de la homosexualidad masculina, mientras que se utiliza el concepto de “lesbiana” para referirse únicamente a la femenina (Manguel, 2001). Aunque el origen etimológico de

---

<sup>15</sup> El *Diccionario Panhispánico de Dudas* (2005) reconoce el término “gay” como un préstamo inglés que designa, en su posibilidad sustantiva, al hombre homosexual, y en su vertiente adjetiva, a lo homosexual de un modo genérico, e indica que, aunque entre los hispanohablantes está extendida la pronunciación inglesa [géi], el vocablo debería adaptarse a una pronunciación lógica para el español con respecto a su grafía [gái]. Sin embargo, no indica nada sobre la españolización de su escritura cuando se utiliza en singular (pudiendo usarse, por tanto, el término “gay” como tal) pero sí incide en que su plural debe ser “gais” y no “gays”. Por otro lado, la *Ortografía de la Lengua Española*, en su versión más actualizada del 2010, indica que la palabra “gay” es un extranjerismo adaptado, y para estas palabras, en muchos casos, es necesario adaptar la grafía originaria para adecuarla a las reglas ortográficas españolas; sin embargo, en el caso específico de “gay”, recomienda mantener la grafía original y propone, igualmente, adaptar su pronunciación a una lectura española del término [gái]. En este trabajo, consecuentemente, se utilizará la palabra “gay” para designar a un único individuo homosexual masculino –o su uso adjetivo singular (el mundo gay, la subcultura gay, el fenómeno de lo gay, etc.)- y la palabra “gais” para designar el plural de estas realidades.



“gay” resulta incierto<sup>16</sup>, la generalización de su uso se convirtió en una constante habitual a partir del XX. Respecto al término “lesbiana”, existe un acuerdo unánime en que proviene del nombre de la isla griega “Lesbos”, hogar de la poetisa Safo, en cuya obra proclamaba el amor por las jóvenes que mantenía a su cargo (Manguel, 2001)<sup>17</sup>.

La indeterminación del concepto, sin embargo, es recogida por muchas otras voces, en relación con su carácter de rasgo identitario y las percepciones que sobre ella se pueden haber erigido. Una dificultad importante es que el homosexual “no se desplaza en el mundo con una identidad constante. Sus actitudes, gestos y forma de relacionarse cambian según las circunstancias. En su trabajo puede parecer heterosexual, en su familia asexual, y solo expresar su orientación sexual cuando está con ciertos amigos” (Castañeda, 1999: 21). Es aquí donde entraría en juego el ámbito de lo social dentro de la explicación del fenómeno. El propio Corraze (1997: 8), apuntalando su definición, indica que “toda definición de la homosexualidad es relativa a un contexto social determinado”, y en este sentido, Maroto (2006: 21) recuerda que la homosexualidad “ha sido concebida de muy diferentes formas a lo largo de la historia”, en función de los condicionantes instituidos por cada contexto político, ideológico y cultural. Estas ideas reforzaría la consideración de la homosexualidad, en tanto que rasgo identitario, como receptáculo de construcción social.

Incluso los límites sólidos entre homosexualidad y heterosexualidad se han ido erosionando, y desde la revolución sexual de los 70 se especula con la posibilidad de una bisexualidad innata en todo ser humano, mientras que, paralelamente, han surgido intentos de explicaciones más o menos simplistas de la homosexualidad, buscándose características hormonales o genéticas propias de esta condición, pero sin éxito concluyente (Castañeda, 1999). Ante esta situación, Maroto (2006: 50) piensa que resulta improductivo hablar de homosexualidad, heterosexualidad o bisexualidad como categorías firmemente cerradas, puesto que estas comprenderían una mera ilusión, y es más acertado vincular esas atribuciones con la individualidad y circunstancias de cada

---

<sup>16</sup> Los etimólogos mantienen un debate abierto sobre las raíces del término, que podría proceder del francés “gai” (con el significado de “alegre, feliz”), pero también del término de origen germano “gahi” (“bonito, guapo”).

<sup>17</sup> En este trabajo se adoptará el uso cotidiano de la palabra “gay” para referirse al individuo homosexual masculino, y la palabra “lesbiana” para el individuo homosexual femenino.

persona: “sería más idóneo hablar de homosexualidades, heterosexualidades y bisexualidades significando con ello que existen tantas formas de ser heterosexual, bisexual u homosexual como seres humanos hay”.

Peña (2004: 60) recoge esta inestabilidad terminológica y sostiene que, en efecto, los diferentes estudiosos que se han aproximado a un intento de explicación coinciden en señalar la dificultad de una definición unitaria, ya que “la homosexualidad, al igual que la heterosexualidad, es un fenómeno pluriforme, compuesto por diversas constelaciones de normas, comportamientos, enfoques y perspectivas”. Dada la confluencia de elementos de interés que se cruzan sobre el terreno abierto de este término, la autora (2004: 60) no duda en asegurar que “la mera pretensión de intentar elaborar una definición de la homosexualidad implica ya, de algún modo, una toma de postura”.

El trabajo de Foucault se torna aquí un gran referente para entender el carácter construido de la homosexualidad. El autor francés (2005) sostiene que el concepto surge precisamente del impulso humano por colocar una etiqueta clasificatoria a una serie de prácticas sexuales presentes en la historia desde sus propios inicios. De este modo, del gran capítulo del sexo se desgajarían un conjunto de prácticas diferenciadas con objeto de darles nombre y, en definitiva, de convertirlas en una realidad tangible, manifiesta. ¿Pero quién y cuándo establece esta práctica pormenorizada de catalogación sexual? “Nace hacia el siglo XVIII una incitación política, económica y técnica a hablar del sexo. Y no tanto en forma de una teoría general de la sexualidad, sino en forma de análisis, contabilidad, clasificación y especificación, en forma de investigaciones cuantitativas o causales”, dice Foucault (2005; 24). El autor francés sitúa un momento histórico paralelo a la Ilustración en el que se produjo una eclosión de la investigación en torno a la sexualidad, y en concreto, a sus diferentes manifestaciones. Los ámbitos en que se desarrolla este interés son múltiples: sobre todo, la medicina, pero también la psiquiatría, la educación, la justicia penal, la demografía, la crítica política o la pedagogía. Cada una de estas disciplinas posee su propio objetivo, pero no es menor el subyacente a todos ellos: nombrar, etiquetar, inaugurar un conocimiento que ponga a

disposición de los individuos las herramientas para detectar estas formas sexuales y obrar en consecuencia<sup>18</sup>.

Es fácil ver en todos estos campos de trabajo el sustento de las instituciones que lo mantienen y que, erigidas como núcleos de referencia en la significación social, se encargarían de desplegar su discurso nominativo –y normativo- por todo el tejido social, a través de las vías médicas, educativas o judiciales. Foucault (2005: 55) subraya el carácter generador de estos ámbitos de actividad: “el sólo hecho de que se haya pretendido hablar desde el punto de vista purificado y neutro de una ciencia, es en sí mismo significativo”; no obstante, denomina a toda esta corriente de conocimiento la *scientia sexualis*, la ciencia de la sexualidad, capacitada para actuar como referente en el esclarecimiento de la razón sexual, y por ello, habla de la discursividad científica como una “modalidad de producción de lo verdadero” (Foucault, 2005: 68).

Spargo (2004: 27), que habla sobre las investigaciones de Foucault, reafirma que el autor entiende la homosexualidad como una “categoría *construida* del conocimiento, y no una identidad *descubierta*”<sup>19</sup>, es decir, una atribución proporcionada desde la observación y el entendimiento de una realidad práctica –y por tanto, efectuada esta atribución dentro de un contexto cultural humano- y no a raíz del esclarecimiento de una esencialidad humana. Ríos (2007: 27), también estudioso de la obra del filósofo francés, explica cómo en este momento la voluntad de saber occidental posicionaría al sexo “como la esencia del sujeto”, convirtiéndolo en un foco de conocimiento sobre la naturaleza humana y su identidad, de tal modo que “además de dar placer, se le pide al sexo que proporcione la significación del cuerpo, de la subjetividad, de la biografía, de la individualidad del sujeto”. Por su parte, Peña (2004: 61) identifica este discurso como punto de partida para la línea del constructivismo social, afirmando que en ella, “la homosexualidad realmente no existe (...), es únicamente un artificio o *construcción*

---

<sup>18</sup> Mondimore (1998) incide en la idea de que con anterioridad a la época contemporánea no se habían generado lenguajes específicos para nombrar estas realidades; sí que existía la manifestación de la homosexualidad pero, contemplado a través de las diferentes culturas, el hecho se relativizaba o subrayaba de diferente manera. Sin embargo, en la historia reciente se produce un “hiperdesarrollo de un saber y de una ciencia de la sexualidad” (Ríos, 2007: 7).

<sup>19</sup> En cursiva en el original.

*social*<sup>20</sup>, creada a finales del siglo XVIII y durante el siglo XIX por la comunidad médica, que convirtió al antiguo sodomita –en cuanto sujeto que cometía actos religiosos y penalmente castigados- en una verdadera especie, el homosexual”.

La idea de la imposibilidad de una clasificación que hunda sus raíces en un origen natural también es puesta de relieve por Boswell (1996: 72), que la hace extensible a todos los parámetros de conocimiento que se estructuran en categorías universales: “¿existen las categorías porque los individuos reconocen distinciones reales en el mundo que los rodea, o son más bien convenciones arbitrarias, simples nombres para aspectos que tienen fuerza categórica porque los individuos coinciden en usarlos de ese modo?<sup>21</sup>”. Boswell, además, cita a Robert Padgug (1999), quien subraya la idea de la categorización como producto social cuando dice que la homosexualidad, del mismo modo que la heterosexualidad, se refiere a un conjunto de actos más o menos dispersos que han sido personificados y aglutinados en perfiles humanos, construidos en la base de un intento por crear conocimiento. Este último autor (1999: 21) añade, en consonancia con Foucault, que esta conversión se habría realizado a partir del siglo XVII y, sobre todo, del XIX, con la implantación de la sociedad capitalista; anteriormente a esta época, la homosexualidad no habría sido contemplada como un “conjunto unificado de actos<sup>22</sup>”.

Por otro lado, Padgug (1999: 21) incide en que la sexualidad está plenamente imbricada con el interés social puesto que es, en sí misma, una dimensión humana relacional, que implica necesariamente actos de interactividad, es decir, “relaciones sociales activas<sup>23</sup>”. En este sentido, la sexualidad desbordaría al individuo en sus límites e, inevitablemente, establecería nexos de unión con otros miembros del grupo. De ahí que surja como un fuerte componente identitario.

---

<sup>20</sup> En cursiva en el original.

<sup>21</sup> Traducción propia. En el original: “*do categories exist because humans recognize real distinctions in the world around them, or are categories arbitrary conventions, simply names for things which have categorical force because humans agree to use them in certain ways?*”.

<sup>22</sup> Traducción propia. En el original: “*a unified set of acts*”.

<sup>23</sup> Traducción propia. En el original: “*active social relations*”.

La homosexualidad es un campo semántico abierto construido desde el interés científico por el sexo y se ha imbuido de diferentes significaciones en función de los intereses institucionales de cada momento, pero los cauces de esa construcción parten siempre de la dicotomía entre heterosexualidad y homosexualidad. Como indica Foucault (2005: 49), las diferentes categorías de comportamiento sexual se imprimieron de significaciones que disuadían a los individuos de llevar a cabo prácticas desviadas de un sexo modélico, en tanto que modelo rector para el comportamiento sexual: el modelo heterosexual, el estandarte de una sexualidad “susceptible de reproducir la fuerza de trabajo y la forma de la familia”.

Son muchas las voces que reconocen en el entendimiento de la homosexualidad una visión peyorativa, marcada por atribuciones negativas que soslayan la aceptación del individuo homosexual en el devenir social cotidiano. Ugarte (2011) indica cómo ya el propio término “homosexualidad” surge en su origen como práctica de lucha contra la estigmatización de las relaciones entre personas del mismo sexo, al ser esgrimido por Kertbeny en su apología por la defensa de lo homosexual, y relata una serie de procesos, marcados siempre por el relativismo espaciotemporal (cultural) a través de los cuales la homosexualidad habría sido aceptada y, sobre todo, rechazada en las diferentes sociedades.

Según Mira (2008), la visión científica del mundo que predominó a partir de la *scientia sexualis* identificada por Foucault explica en buena medida la consideración del homosexual como un individuo patológico. Esta perspectiva, que incluía a pacientes en terapia, asociaba lo homosexual con desórdenes mentales y problemas emocionales o sociales (Maroto, 2006). Su pervivencia oficial, con mayor o menor intensidad, se mantuvo hasta 1973, año en que la Asociación Americana de Psiquiatría eliminó la homosexualidad de la lista doctrinal de enfermedades mentales, tras numerosos trabajos de campo que desestimaban ese estigma. Igualmente esclarecedor resulta que la Organización Mundial de la Salud considerara la homosexualidad como un trastorno mental, y así quedaba recogido en su Clasificación Internacional de Enfermedades, que debemos suponer como un discurso oficial para todo el entramado médico. No sería hasta la publicación de la décima versión de dicho documento cuando esta quedaría eliminada de la lista.

La evolución en la consideración de la homosexualidad y su pluralidad de acercamientos han discurrido parejos a su progresivo reconocimiento social, que comenzó a asentarse con el trabajo del investigador Alfred Charles Kinsey (1894-1956). Sus estudios contribuyeron a la destrucción de la homosexualidad como una práctica minoritaria y marginal, llevada a cabo únicamente por individuos disfuncionales (Castañeda, 1999). Sin embargo, estas posturas no son comunes, y así como las actuales políticas legislativas de muchos países contribuyen a la aceptación fáctica del hecho homosexual, otros posicionamientos desde ámbitos políticos, culturales, económicos, religiosos, etc., se mantienen en una postura mucho menos conforme.

La estigmatización de la concepción de lo homosexual en sus diferentes acepciones objetivadas vendría determinada por el posicionamiento contrario de un poder controlador que se manifestaría a través de discursos expandidos socialmente, tal y como plantea Van Dijk (2009). El origen, según Foucault (2005: 131), podemos encontrarlo en la misma *scientia sexualis*, establecida como una regulación de la sexualidad que pretende maximizar la vida mediante el cuidado extremo del cuerpo burgués, y en la que no cabe la práctica de comportamientos sexuales que afecten a la higiene, el vigor o la salubridad física de su portador (fetichismos, homosexualidad, perversiones, etc.): “más que de una represión del sexo de las clases a explotar, se trató en un primer momento del cuerpo, del vigor, de la longevidad, de la progenitura y de la descendencia de las clases *dominantes*<sup>24</sup>”.

Foucault (2005: 131) considera que tras la generación del discurso científicista del sexo hay que “sospechar” de una autoafirmación de clase: “una defensa, una protección, un refuerzo y una exaltación que luego fueron –al precio de diferentes transformaciones– extendidos a los demás como medio de control económico y sujeción política”. Afirma que esa valoración del cuerpo se identificaría con un proceso de expansión y asentamiento de la hegemonía burguesa, “no a causa, sin embargo, del valor mercantil adquirido por la fuerza de trabajo, sino en virtud de lo que la ‘cultura’ de su propio cuerpo podía representar política, económica e históricamente tanto para el presente como para el porvenir de la burguesía” (Foucault, 2005: 133). Sobre las teorías del filósofo francés, Ríos (2007: 39) aclara que “la sexualidad sana, según esto, realiza

---

<sup>24</sup> En cursiva en el original.

globalmente una técnica ‘racista’ de poder de la burguesía como parte de una estrategia general de protección, expansión, proliferación y conservación de su dominio político y económico”.

Rahman y Jackson (2010) entienden que fue sobre todo a raíz de la industrialización cuando la homosexualidad comenzó a percibirse oficialmente, y lo hizo como una perversión, aunque la Iglesia ya había implantado su inmoralidad tiempo atrás. En este proceso reconocen cómo la jurisdicción del estado sobre la moralidad y los aspectos maritales comenzó a desplazar a la vieja autoridad eclesiástica, de tal modo que se generaron instituciones médicas durante el XIX que intensificaron la visión científica y racionalista del sexo. De este modo, “el género y la sexualidad fueron, desde el final del siglo XIX, controlados en interés del ‘saludable’ matrimonio monógamo y la estabilidad social que se suponía de una sólida vida familiar. Con la homosexualidad definida como enfermedad y como crimen, no fue hasta el final del siglo XX que se hizo posible un frente a la institucionalización de la heterosexualidad<sup>25</sup>” (Rahman & Jackson, 2010: 55).

Precisamente, el reconocimiento más activo de una heterosexualidad convertida en discurso institucional procede de la llamada teoría *queer*, un campo de estudios que, desarrollado a partir de los trabajos de Judith Butler en los 90, adoptó las cuestiones del sexo identitario como epicentro de una intensa reflexión teórica. No obstante, estas investigaciones parten principalmente de las consideraciones de Foucault acerca de la construcción del conocimiento sobre la dimensión sexual humana.

El concepto *queer* se popularizó a partir de su uso en determinadas publicaciones y conferencias sobre la homosexualidad que tuvieron lugar a comienzos de los años 90. El poder de esta palabra radicaba, sin embargo, en el hecho de que su uso había tomado recientemente un matiz reivindicativo que fue satisfactoriamente aceptado por lo académico: *queer* proviene del alemán *que*, y significa “torcido”, “desviado”, y hasta 1920 no adquirió ninguna connotación sexual, momento en que empezó a utilizarse con

---

<sup>25</sup> Traducción propia. En el original: “*gender and sexuality were, from the late nineteenth century, policed in the interests of ‘healthy’ monogamous marriage and the social stability assumed to follow from a solid family life. With homosexuality defined as both an illness and a crime, it was not until the late twentieth century that it became possible to context the institutionalization of heterosexuality*”.

asiduidad para referirse a la persona homosexual como una forma de insulto, pero mediante la apropiación del término por voluntad de los mismos homosexuales, el término quedaba despojado de su carácter peyorativo y se invertía como símbolo de orgullo (López Penedo, 2008). Los homosexuales podían asumir, así, el poder de sus propias nomenclaturas.

Los teóricos *queer* basan sus planteamientos en el cuestionamiento de la categoría “identidad” como ámbito definitorio del individuo. Al dudar sobre la identidad como categoría fija, estable y coherente, se abre también el camino a la reflexión sobre otras cualidades que operan dentro de este campo, como la sexualidad o el género, las cuales se perciben como socialmente construidas (López Penedo, 2008). En ese sentido, el trabajo de Butler (2007) puso de relieve cómo existía un orden sexual normativo, institucionalizado, que se sustentaba en una dualidad dominante de género masculino/femenino, lo que permitía mantener un esquema reproductivo para el acto sexual y economizar los esfuerzos sexuales. Por lo tanto, sexualidades de diferente cuño como la homosexualidad quedaban expulsadas de la norma y se convertían en marginales. Lo marginal, pues, quedaría definido por aquello que se relega al margen, se aparta del centro normativo. El modelo normativo, con su codificación binaria del género y su descentralización de lo homosexual, mantendría unas estructuras donde se fortalece lo heterosexual, estandarte de un patriarcado históricamente dominante (Butler, 2007). Esta disposición se conoce como “heteronormatividad”, y es una forma de poder ejercida sobre el plano sexual que condensa las atribuciones peyorativas que, históricamente, se han vertido sobre la homosexualidad.

En palabras de Berlant y Warner (2002: 230), “por heteronormatividad entendemos aquellas instituciones, estructuras de comprensión y orientaciones prácticas que hacen no sólo que la heterosexualidad parezca coherente –es decir, organizada como sexualidad- sino también que sea privilegiada (...) Pasa desapercibida como lenguaje básico sobre aspectos sociales y personales; se la percibe como un estado natural; también se proyecta como un logro ideal o moral. No consiste tanto en normas que podrían resumirse en un corpus doctrinal como en una sensación de corrección que se crea con manifestaciones contradictorias –a menudo inconscientes, pero inmanentes en las prácticas y en las instituciones”.



Los autores *queer* piensan que la heteronormatividad aparece naturalizada por el poder institucional. López Penedo (2008: 132), en esta línea, asegura que tanto la heterosexualidad como la homosexualidad son “categorías reificadas que se enmarcan en una determinada economía política de la verdad”. Ese es su objetivo: el mundo institucional necesita experimentarse como gran verdad, como realidad objetiva, puesto que solo así puede transmitir sus pautas habitadas y asegurar su vigencia en el tiempo. En cualquier caso, la objetivación de la heterosexualidad permite posicionar fácilmente cualquier comportamiento homosexual como contrario a una lógica dictada por naturaleza. “Si la posición social de hombres y mujeres se contempla como determinada por naturaleza (...), entonces las lesbianas y los gays serían inevitablemente vistos como un desafío a este orden natural”<sup>26</sup> (Rahman & Jackson, 2010: 3). Así pues, el discurso heteronormativo no solo produce posturas sexuales marginadas, sino también identidades marginales y, por tanto, individuos descentralizados en el tejido social.

En última instancia, la carga social heteronormativa tendría su exponente en la consideración legal de la homosexualidad, último de los ámbitos que quedarían por tratar aquí. La sociedad tipifica sus costumbres y consideraciones a través de las legislaciones, de modo que estas quedan recogidas de forma expresa en un documento normativo. Por tanto, ¿han manifestado las leyes una actitud heteronormativa?

Ugarte (2011) ha realizado en sus investigaciones un recorrido histórico por la consideración legal de la homosexualidad desde la Antigüedad grecorromana hasta el contexto contemporáneo. En su trabajo, explica las diferentes normativas que, de un modo u otro, fueron regulando los comportamientos homosexuales incluso cuando estos no tenían un nombre definido (ya se ha hablado anteriormente de la aparición del término), y cómo, desde el Imperio Romano y, sobre todo, su caída, se estableció un proceso diferenciado pero constante de vigilancia, control y castigo de la homosexualidad. “El origen de la penalización del homoerotismo se encuentra mil años antes del descubrimiento del nuevo continente. Surge en un Imperio Romano en declive que se apoya en la Iglesia para sostenerse; el acuerdo de colaboración entre ambos se establece en el año 380, cuando se promulga el Edicto de Tesalónica. En ese momento

---

<sup>26</sup> Traducción propia. En el original: “*If the social position of men and women is thought to be determined by nature (...) then lesbians and gays would inevitably be seen as challenge to this ‘natural’ order*”.

se instaure el cristianismo como religión”, afirma el autor (2011: 34), atestiguando un camino que ha perdurado hasta la historia reciente, tal y como demuestra, por ejemplo, el ingreso de muchos homosexuales en centros de reeducación durante el nazismo de Hitler o la dictadura franquista española, donde los condenados pasaban de seis meses a tres años en campos de trabajo y colonias agrícolas en un lento proceso de “rehabilitación” (Olmeda, 2013). Aun en el contexto reciente, la homosexualidad como objeto de polémica legal, tal y como puede comprobarse en muchas legislaciones, todavía no se ha resuelto del todo.

Las normativas legales actuales que atañen a la homosexualidad varían dependiendo del país en que se hayan desarrollado. Por eso, resulta extremadamente difícil hablar de una homogeneidad en el tratamiento legal de este asunto, ya que las políticas nacionales resultan muy dispares entre unos estados y otros, desde la aprobación en 2001 del reconocimiento al matrimonio homosexual en los Países Bajos, nación pionera en adoptar esta disposición, hasta la ley antigay ratificada por el presidente ugandés en febrero de 2014, que condena a cadena perpetua a cualquier individuo que manifieste tendencias homosexuales. Además, dentro de países estructurados en la disposición política de estados soberanos unificados, pueden darse diferencias entre las legislaciones de los mismos, como es el caso de Estados Unidos o México. En este sentido, parece necesario buscar un marco legal común a través de diferentes documentos elaborados desde un posicionamiento internacional, aunque no todos ellos poseen un carácter normativo expreso.

Por su carácter generalista, la *Declaración Universal de los Derechos Humanos* establecida por la Organización de las Naciones Unidas puede servir como guía en el estudio legal de la homosexualidad, al tratarse del principal documento de interés global en esta materia. En su artículo número 2, la *Declaración* establece lo siguiente:

*“Toda persona tiene todos los derechos y libertades proclamados en esta Declaración, sin distinción alguna de raza, color, sexo, idioma, religión, opinión política o de cualquier otra índole, origen nacional o social, posición económica, nacimiento o cualquier otra condición. Además, no se hará distinción alguna fundada en la condición política, jurídica o internacional del país o territorio de cuya jurisdicción dependa una persona, tanto si se trata de un país independiente, como de un territorio*

*bajo administración fiduciaria, no autónomo o sometido a cualquier otra limitación de soberanía”.*

Aunque no menciona explícitamente la homosexualidad, esta quedaría recogida de forma indirecta en su rechazo a cualquier tipo de distinción identitaria que pudiera ser utilizada como motivo de discriminación, y quizá, de modo más claro, en las expresiones “de cualquier otra índole” o “cualquier otra condición”. Sin embargo, su carácter no vinculante no impide que sus preceptos puedan ser ignorados en una aplicación directa de las políticas de cada nación.

Para paliar esta falta expresa de reconocimiento legal internacional, en 2006 se redactaron en la ciudad indonesia de Yogyakarta los llamados *Principios de Yogyakarta sobre la Aplicación del Derecho Internacional de Derechos Humanos a las Cuestiones de Orientación Sexual e Identidad de Género*. Elaborado por un grupo de juristas, académicos y otros expertos en leyes procedentes de diferentes organismos (como la propia Naciones Unidas), este documento ofrece una serie de indicaciones y recomendaciones para que los países apliquen medidas efectivas contra la vulneración de cualquier derecho fundamental motivada por cuestiones de orientación sexual e identidad de género.

Los *Principios de Yogyakarta* recogen un total de 29 artículos más un apartado de recomendaciones adicionales que tratan de asegurar, para los individuos no heterosexuales, la pervivencia de sus derechos a la vida, a la seguridad, a la privacidad, a la libre expresión o a cualquier otro asunto que se considere inalienable por su condición humana. El documento establece, además, la necesidad de implicar a todos los agentes posibles en la lucha contra la discriminación por cuestiones de sexualidad, desde los gobiernos hasta las Organizaciones No Gubernamentales, los medios o las instituciones de cualquier otra índole.

Dentro de las legislaciones internacionales, pero a un menor nivel, por cuanto afecta solamente al marco europeo, en el año 2000 se elaboró en Niza la *Carta de los Derechos Fundamentales de la Unión Europea*, un documento que recoge 54 artículos referentes a la protección de diferentes derechos humanos de naturaleza diversa (económica, política, social, etc.) y que, esta vez sí, tiene un carácter vinculante con los

países de la Unión, aunque para Polonia, Reino Unido y República Checa se mantienen algunas excepciones.

En la *Carta* también se recoge de forma positiva la lucha contra la discriminación por cuestiones de identidad sexual, dispuesta en el punto 1 del artículo 21 del siguiente modo:

*“Se prohíbe toda discriminación, y en particular la ejercida por razón de sexo, raza, color, orígenes étnicos o sociales, características genéticas, lengua, religión o convicciones, opiniones políticas o de cualquier otro tipo, pertenencia a una minoría nacional, patrimonio, nacimiento, discapacidad, edad u orientación sexual”.*

En general, estos documentos explicitan una defensa expresa de cualquier actitud de rechazo ante la homosexualidad, por lo que, al menos desde un posicionamiento teórico, la consideración sobre la homosexualidad ha evolucionado hasta una visión favorable. No obstante, las enormes diferencias que se muestran entre los distintos códigos legales de los países limitan su carácter operativo.

En el caso concreto de España, Ugarte (2011) explica cómo la primera normativa legal que afectaba directamente a la homosexualidad apareció con el *Código Penal* de 1928 bajo la dictadura del general Primo de Rivera y sancionaba los comportamientos homosexuales al considerarlos actos contra el pudor. El documento no solo afectaba a la intimidad homosexual: el *Código* también recogía una serie de delitos deshonestos entre individuos heterosexuales, aunque la pena se doblaba si estos se cometían entre personas del mismo sexo.

Este vínculo entre intimidad y actitud delictiva se continuó con la más popular *Ley de Vagos y Maleantes*, modificada en 1954 para incluir la homosexualidad dentro del grupo de comportamientos ilegales. El documento muestra, según Ugarte (2011) una mayor beligerancia contra los homosexuales y, por otro lado, un claro interés por incrementar la demografía tras los desastres de la Guerra Civil, que no solo incluían muertes sino también exilios. Posteriormente, la *Ley de Vagos y Maleantes* se continuaría con la *Ley de Peligrosidad y Rehabilitación Social*, vigente hasta 1978. En última instancia, la Transición y la entrada de la democracia acabarían con las

represiones manifiestas, o así quedó vigente, al menos, en el artículo 14 de la nueva Constitución aprobada ese mismo año:

*“Los españoles son iguales ante la ley, sin que pueda prevalecer discriminación alguna por razón de nacimiento, raza, sexo, religión, opinión o cualquier otra condición o circunstancia personal o social”.*

Aunque de nuevo no encontramos una mención explícita a la figura del homosexual en esta normativa, su carácter generalista y la alusión a cualquier “circunstancia personal o social” amparan la protección expresa de la identidad homosexual, si bien esta realidad no aparece manifiestamente aludida en ningún momento.

Pero el paso más importante –y explícito- en la consideración positiva de la homosexualidad dentro del ámbito español ha sido, probablemente, el reconocimiento de la unión por matrimonio entre personas del mismo sexo. A pesar de no estar exento de polémica, el 30 de junio de 2005 se aprobó la reforma del Código Civil que permitía a los individuos homosexuales contraer matrimonio en igualdad de condiciones con respecto a los individuos heterosexuales. Así quedó manifestado en el Boletín Oficial del Estado del 2 de julio de ese mismo año, momento de publicación de la ley:

*“Por otra parte, y como resultado de la disposición adicional primera de la presente ley, todas las referencias al matrimonio que se contienen en nuestro ordenamiento jurídico han de entenderse aplicables tanto al matrimonio de dos personas del mismo sexo como al integrado por dos personas de distinto sexo.*

**Artículo único.** *Modificación del Código Civil en materia de derecho a contraer matrimonio.*

*El Código Civil se modifica en los siguientes términos:*

*Uno. Se añade un segundo párrafo al artículo 44, con la siguiente redacción:*

*El matrimonio tendrá los mismos requisitos y efectos cuando ambos contrayentes sean del mismo o de diferente sexo”.*

En el discurso escrito quedarían plasmadas las buenas intenciones de una evolución positiva. La práctica cotidiana, sin embargo, resulta más difícil de controlar.

### **2.2.2. La homosexualidad como rasgo identitario**

Hasta ahora se ha expuesto cómo la homosexualidad partía del ámbito del sexo otorgado por la naturaleza y las implicaciones que su entendimiento, en relación con cuestiones de género y deseo, producían para el individuo. El sexo, natural y esencial en el desarrollo humano por cuestiones biológicas, es un concepto que se plasma en una dotación genital, pero también es un factor de identidad que enmarca al individuo desde que llega al mundo, siendo la información primera que proyecta en los demás a partir del mismo momento de su nacimiento: así, el sexo biológico “diferencia, en principio, a los seres humanos en hombres y mujeres” (Moreno & Pichardo, 2006). Pero las consecuencias de la identificación genital van más allá de la clasificación sexual del individuo. De la lectura de un sexo determinado<sup>27</sup> se desprenden una serie de condicionantes, principalmente un “género” y un “deseo sexual” consecuentes a esa fisicidad (López Penedo, 2008). Tal y como dice Butler (2007: 87), existe una “construcción reproductiva de la genitalidad”, y por tanto, se privilegia el entendimiento de los órganos sexuales como elementos de interacción física marcada por la finalidad de la reproducción. Así pues, una relación de los conceptos anteriores que siga la coherencia reproductiva indicaría que, por ejemplo, un individuo nacido con características físicas masculinas debe manifestar un comportamiento social propio del hombre, y su autoconcepto sexual le exigirá que reconozca en su deseo una atracción hacia la mujer.

Sin embargo, en el contexto de la realidad existen muchos casos de individuos en los que esa relación parece quebrarse: la propia existencia de la homosexualidad supone una ruptura entre la dotación biológica y el deseo proyectado en los demás, ya que imposibilita el camino de la reproducción. Por eso, las diferentes variaciones que pueden darse en las interrelaciones entre los conceptos de sexo-género-deseo configuran una serie de categorías sexuales (López Penedo, 2007), y estas operan, igualmente, en la percepción identitaria de la persona. Así pues, la homosexualidad (al igual que la heterosexualidad o la bisexualidad) es un rasgo de conocimiento de la persona, y viene

---

<sup>27</sup> Un proceso que, en contra de lo que pueda parecer, no siempre se manifiesta exento de dificultades, puesto que existen fenómenos como el hermafroditismo que entorpecen un etiquetado claro en un código binario sexual de hombre/mujer. Money & Ehrhardt (1982) indican, por ejemplo, que el hermafroditismo genera una ambigüedad física por la cual los genitales pueden aparecer indiferenciados.

vinculada al campo de la identidad a través de su propia raíz, la determinación biológica de los genitales.

En consecuencia, la homosexualidad, que ante todo es entendida como un fenómeno de la sexualidad y se hace presente en la interacción sexual entre individuos, alcanza otras dimensiones más allá de la corporalidad, al convertirse en un marcador de identificación social, que constituye parte de la identidad de la persona. Es esta dimensión la que interesa primordialmente en el desarrollo de este trabajo: la influencia de los comportamientos sexuales y su percepción interna y externa en la consideración del individuo, un proceso por el cual este se aprehende a sí mismo pero también es aprehendido por los demás. La sexualidad del individuo influye en las relaciones que pueda establecer con su propia psique y con el resto de individuos que lo rodean, y todas estas relaciones se desprenden, precisamente, de la construcción de su perfil identitario.

Mondimore (1998: 193) habla de una “identidad homosexual” y su formación en el individuo: el autor indica que “el proceso por el cual algunas personas de nuestra sociedad llegan a identificarse como homosexuales concuerda sorprendentemente entre las diferentes personas”, y conforma un proceso que ha pasado a denominarse “desarrollo de la identidad homosexual”. Así, explica cómo en la mayoría de individuos que han alcanzado la madurez mental no existe dificultad para comprenderse a sí mismos como homosexuales, independientemente de que hagan pública su condición o no. Esta capacidad se basa, en gran medida, en el hecho de que “los seres humanos parecen tener un interés desmesurado por clasificarse a sí mismos” (Mondimore, 1998: 193).

Para entender las implicaciones de la homosexualidad como rasgo identitario, debe partirse del propio concepto de “identidad”, sobre el que se ha escrito profusamente desde el ámbito académico durante el último cuarto del siglo XX, a pesar de constituirse, probablemente, como uno de los términos más esquivos de las ciencias sociales (Hall, 1996). Castelló (2008: 77) subraya la necesidad de este debate al afirmar que “la identidad, nos guste o no, es un discurso arraigado en el relato de nuestra sociedad”.

Hernando (2002: 50) indica que la identidad es “la idea que cada uno tiene sobre quién es y cómo es la gente que le rodea, cómo es la realidad en la que se inserta y cuál es el vínculo que le une a cada uno de los aspectos dinámicos o estáticos del mundo en el que vive”. Esa “idea” (o “ideas”) se convierte en una herramienta de conocimiento trascendente, puesto que sirve al individuo para entenderse como tal y describirse ante su conciencia. La afirmación de Hernando, sin embargo, también implica que la identidad no se circunscribe a los límites individuales: es el esbozo de un perfil definitorio de la esencia personal, pero también de las relaciones que se mantienen con el contexto en que uno se desarrolla. Por eso, la identidad también sirve para posicionarnos en el entorno circundante y comprenderlo; conforma a la persona pero también la enlaza con su realidad contextual. El ser humano, como ser social, se *identifica* a sí mismo y también se *identifica* en el mundo. Como afirma Jenkins (2004: 5), la identidad es “el establecimiento sistemático y la significación, entre individuos, entre colectividades, y entre individuos y colectividades, de relaciones de similitud y diferencia<sup>28</sup>”. Mediante esos baremos de proximidad y distancia, la persona se siente vinculada con otros individuos, formando colectividades, y alejada de otros, con los que no establece relaciones que entienda como definitorias de su ser. Ahora bien, la identidad no surge de forma espontánea en la cognición del individuo, ni viene otorgada biológicamente, sino que es él mismo quien la construye: es un ejercicio consciente, una actuación que la persona ha de llevar a cabo, y por eso debe ser entendida como un proceso (Jenkins, 2004). En definitiva, “la identidad debe establecerse, no es algo dado por naturaleza, sino que supone la asociación de uno mismo a algo o alguien a quien parecerse, a través del cual diferenciarse de los demás (...). La identidad se construye activamente” (Hernando, 2002: 50).

Castelló (2008) explica cómo las actuales concepciones sobre la idea de identidad se han despojado, efectivamente, de cualquier perspectiva esencialista del término. La naturaleza humana no otorga la identidad; por el contrario, es un ámbito de paulatina conformación que el individuo adquiere mediante su avance en el mundo; de ahí que el autor afirme que “las identidades no son cosas, ni elementos estables ni características

---

<sup>28</sup> Traducción propia. En el original: “*It is the systematic establishment and signification, between individuals, between collectivities, and between individuals and collectivities, of relationships of similarity and difference*”.



concretas o fijas de personas, grupos u objetos. Se entienden mejor como procesos de significado en construcción y fragmentados” (Castelló, 2008: 79).

La identidad es un proceso activo por el cual el individuo se adscribe a determinadas significaciones que considera afines a su *ser*. Pero, ¿de dónde extrae el sujeto el entendimiento para definirse a sí mismo de un modo u otro?

Hall (1996) describe el proceso por el cual se adquieren esas atribuciones: el individuo las tomaría de sus propias percepciones, sobre lo que siente vinculado a sí mismo, pero sobre la base de lo que su contexto social, precisamente, dispone para cada una de ellas. Así, el ser humano crea su identidad atendiendo a las atribuciones que pueblan su sociedad -la que lo educa e integra en el entramado social- para las diferentes categorías identitarias. Esta concepción es lo que el autor (1996: 5) nombra como “punto de encuentro” o “sutura”, un proceso de entendimiento entre dos bandos significantes: por un lado, lo que dispone el individuo sobre sí mismo, las subjetividades; por otro, los discursos y prácticas que tratan de posicionarlo como sujeto social, dentro de determinados campos de significación originados en la colectividad humana.

Así, desde la perspectiva de este autor, las identidades serían adscripciones del individuo a determinadas posiciones subjetivas que las prácticas discursivas construyen desde lo social, un entendimiento entre sus propias percepciones y lo que encuentra en su contexto para posicionarse de tal modo, o al menos, de la manera más afín posible. No sería, entonces, un proceso completamente autónomo, por cuanto el individuo está forzado a moverse entre los diferentes significados que la sociedad construye para su definición como persona. LeCourt (2004) incide en la visión de Hall sobre la creación del perfil identitario como una figura significativa erigida desde una doble vertiente: la autora explica que la identidad puede pensarse como el punto de encuentro entre el discurso propio y la subjetividad, en donde el sujeto crea una elección, y la influencia de otros discursos y relaciones sociales, para crear posiciones subjetivas y adoptarlas como parte de la construcción identitaria.

También Mondimore (1998: 194) continúa esta idea cuando afirma que el proceso de creación de una identidad –debe recordarse que él habla, específicamente, de la identidad homosexual- se fundamenta en un primer paso, consistente en “aprender las

etiquetas y comprender las categorías” que el individuo recibe, procedentes de su contexto y desde su propia infancia, para entender las realidades. De hecho, en el desarrollo de la identidad homosexual específicamente él identifica un camino que, de forma particular, atraviesa no solo un estadio de percepción y asimilación interna sino que, además, debe someterse a la percepción y asimilación de los demás: “en este momento el individuo entra en una fase distinta del desarrollo de su identidad. La primera parte del proceso se caracterizaba principalmente por los procesos psicológicos internos; la segunda parte afecta mucho más a las fuerzas externas, la sociedad y la cultura” (Mondimore, 1998: 202).

No es solo este autor el que menciona la trascendencia del entorno cultural en el proceso. Así, Medina y Rodrigo (2006: 127) alegan que “la identidad representa un acto creativo y no una realidad objetiva que se ha de aprehender (...) Es un acto creativo a partir de las posibilidades culturales que uno tiene a su alcance en la sociedad en la que vive”. En ese proceso de construcción, el entramado social dispone sus categorías significantes al individuo, y lo hace a través de la cultura en la que aquel se desarrolla<sup>29</sup>. También Ryan (2010) afirma que la identidad está plenamente imbricada con la cultura en la que el individuo desarrolla su vida cotidiana, ya que adquiere formas de pensamiento y razonamiento que se extraen, precisamente, de la lectura del entorno cultural que lo rodea. Todo aquello que el individuo identifica para sí, en ese proceso activo de construcción identitaria, y la lectura que proyecta sobre las identidades de sus

---

<sup>29</sup> Hay que tener en cuenta aquí que la cultura debe ser entendida “entre su enfoque antropológico y su dimensión sociológica” (Castelló, 2008: 169), es decir, en un sentido integrador de todas las producciones que puede llevar a cabo una sociedad, y que sirven, como reflejo de un modo de vida, para describirla. Así, en cualquier campo productivo encontraríamos “cultura” si sus manifestaciones ofrecen, bajo el escrutinio analítico, un reflejo de las reglas de funcionamiento de la sociedad que las enmarca. Tal y como lo entiende Williams (1981: 13), se trataría del “*sistema signifiante* a través del cual necesariamente (aunque entre otros medios) un orden social se comunica, se reproduce, se experimenta y se investiga” –en cursiva en el original-. Ese sentido hace que el término pierda su carácter elitista, muy presente en el uso común de la palabra, y que suele circunscribirse a las actividades intelectuales de la alta cultura que describiera T.S. Eliot en su *Notas para la definición de la cultura*, donde expone una división triádica en la que alta cultura, cultura media y baja cultura son reflejo de un orden social de clase (Busquet, 2015). Aquí, sin embargo, el concepto “integra a la cultura popular y a todas las formas de expresión y significación: arquitectura, moda, nuevas formas de ocio, el deporte, etc.” (Castelló, 2008: 170). Entre ellas, por cierto, se encuentra también la producción televisiva de ficción.

congéneres, se basan en los discursos sociales que lo enmarcan: “internalizamos reglas, gramáticas y convenciones de la cultura en la que crecemos. Todas estas formas de mirar, interpretar y evaluar el mundo que nos rodea acaba formando parte de lo que somos<sup>30</sup>” (Ryan, 2010: 83). El proceso de socialización del individuo se desarrolla en un ámbito que genera materias significantes que influyen en su modo de entendimiento sobre sí mismo y los demás.

Así, las atribuciones que se enmarcan dentro de cada rasgo identitario vienen motivadas por el discurso social en sus múltiples manifestaciones culturales, y sedimenta en cada uno de los miembros que forman parte del grupo social hasta tal punto que, como dice Ryan (2010: 83), “ninguno de nosotros existe fuera de una inmersión cultural de ese tipo<sup>31</sup>”. Esta implicación del orden social en un ámbito tan aparentemente propio de la subjetividad no resulta extraña. Ya Rahman y Jackson (2010) inciden en el hecho de que la cultura, materia significativa de la sociedad, permanece constantemente atada al escrutinio de la naturaleza humana. Además, como dice Castelló (2008: 79), las identidades superan ese estadio de la individualidad para, precisamente, dar forma a niveles superiores de posicionamiento en el mundo: “cuando nos referimos a ellas lo hacemos para poner énfasis justamente en la calidad de similitud, en la calidad de grupo, en las cosas comunes y en la diferencia de ese grupo respecto a otros”. La identidad subjetiva queda vinculada a la categorización social al utilizarse como la esencia que explica la pertenencia a un fragmento del todo social, en un proceso de comparación y separación con respecto al resto de individuos, y su percepción se objetiviza. El individuo se constituye en sujeto social al ser interpretado en función de su identidad.

Al estar desposeídas de un fundamento natural y construirse como receptáculos de significación social, las identidades se presentan como signos semióticos. Castelló (2008: 79) refuerza esta idea y afirma lo siguiente: “las definiciones de las identidades no se sustentan en lo que son, sino en lo que se cuenta de ellas. En este sentido, las identidades se asemejan, en su estructura de significado, a los mitos sociales tal y como

---

<sup>30</sup> Traducción propia. En el original: “*we internalize rules, grammars, and conventions from the culture we grow up in. All of these ways of seeing, reading, and assessing the world around us become part of who we are*”.

<sup>31</sup> Traducción propia. En el original: “*None of us exists outside cultural immersion of this sort*”.

los concibe Roland Barthes (2005): son sistemas significantes de segundo grado. Esto implica que una vez establecido su significado en la sociedad estas vuelven a trabajar como signifiante que rellenos con nuevos significados según contextos e intereses”.

En efecto, Barthes (2005) estableció para la naturaleza del signo una formación en dos etapas. El autor francés parte de la base lingüística de Saussure, en la disposición de una dicotomía entre signifiante –la articulación física de un elemento del lenguaje- y significado –el concepto mental asociado a tal disposición-<sup>32</sup>. Esta relación establecida entre ambos, que Barthes denomina “sentido”, vendría otorgada por acuerdo social, por el establecimiento motivado de esa conexión que, sin embargo, es arbitraria, puesto que no revela ningún vínculo de carácter natural. Hasta ahí, el signo estaría asentado en la primera etapa, el nivel lingüístico.

Pero el signo participa de un segundo nivel, el sistema mítico<sup>33</sup>. En esa segunda etapa vuelve a repetirse una estructura similar, ya que el sentido se convierte aquí en un nuevo signifiante. Para esta función adicional, Barthes lo denomina “forma”. La forma no deja de ser una imagen plena (ya que está constituida por esa unión de signifiante y significado lingüísticos que, como tal, conformaría un elemento de lenguaje completo), pero esta plenitud se pierde, se vacía para recibir un nuevo significado; en palabras de Barthes, se produce un “desplazamiento lingüístico” que relega esa unión a un plano secundario. Este segundo significado es nombrado por Barthes “concepto”, y supone la adscripción de la forma a nuevos contenidos semánticos, del tipo que sea, que vienen establecidos por conveniencia social. La relación entre forma y concepto establecería la “significación”, que el autor entiende como el propio signo en sí.

Barthes (2005) establece, además, que los signos son imperativos y de ellos se desprende una lectura automática del concepto (barthessiano) con el que fueron cargados, puesto que los individuos, al estar educados en el marco social en que han sido generados, han sido instruidos para interpretarlos de tal modo. Eso hace que los signos adopten una apariencia naturalizada ante el intérprete.

---

<sup>32</sup> El trabajo de Saussure se desarrollará con mayor profundidad en el tercer apartado del capítulo correspondiente al marco teórico de este trabajo.

<sup>33</sup> “Mito” es el término que el autor utiliza para denominar al signo; un nombre que remite a las formas de explicar y entender el mundo que se desarrollaron en la Antigüedad, por lo que su uso no es casual.

Las identidades se convertirían, por tanto, en campos semánticos objetivados por el hecho social, de tal modo que el estado de “ser” definido de forma proactiva por el individuo quedaría, por un lado, constreñido ante las opciones que se despliegan en su ámbito contextual, y por otro, por las lecturas que los demás individuos hagan de ese estado al advertir a la persona como portadora de los rasgos identitarios que lo componen.

Los rasgos identitarios son solo uno de los muchos aspectos que se enmarcan en el contexto cotidiano del individuo y poseen una raíz social. Este proceso fue ya explicado a finales de los 60 con gran acierto por Peter Berger y Thomas Luckmann (1968). En su obra *La construcción social de la realidad*, estos teóricos establecieron las bases sobre el proceso de objetivación de aquellos conocimientos que, anclados en la realidad, no evidencian su origen de artificio social y se presentan, en cambio, como auténticos, como la realidad por excelencia.

Este proceso de objetivación se puede segmentar en tres episodios: institucionalización, legitimación e internacionalización. El primero de ellos comienza cuando un individuo manifiesta un comportamiento que se reproduce con frecuencia, lo que acaba creando una pauta que economiza los recursos y esfuerzos que pueda requerir su consecución. Se produce, entonces, una habituación, un proceso que, según los autores, afecta a toda actividad humana. Su carácter iterativo otorga una significación específica al comportamiento habituado, que por lo general acaba cristalizando en la mente del individuo como forma de rutina. En los comportamientos que pueden habituarse ha de entenderse también, por supuesto, las formas de conocer y aprehender la realidad.

Cuando se produce una tipificación de comportamientos que excede lo individual y se reconoce en otros semejantes, las acciones se institucionalizan, adquieren un carácter de oficialidad conjunta; eso supone un primer paso de objetivación. Pero esa correspondencia entre acciones habitadas por varios individuos institucionaliza no sólo la manera de llevarse a cabo, sino también a los propios agentes que la efectúan: las instituciones. Por eso, la institución es accesible para los integrantes de un grupo social concreto y específico, pero no para el resto. Este grupo quedaría diferenciado del todo

social precisamente por quedar al frente de lo institucional, y tener, por tanto, el acceso a esa capacidad de habituación.

Para que el mundo institucional se experimente como una realidad objetiva y mantenga su vigencia a través de sucesivas generaciones, debe legitimarse, lo que constituye un segundo paso de objetivación. Según Berger & Luckmann (1968: 122), “la legitimación ‘explica’ el orden institucional atribuyendo validez cognoscitiva a sus significados objetivados”. Por eso, los autores identifican un proceso que pasa por la trasposición de lo objetivado a un nivel lingüístico; el establecimiento de proposiciones teóricas rudimentarias; el desarrollo de teorías más complejas que las instituciones utilizarían para diferenciarse y constituirse como entidades de referencia; y en último lugar, la creación de universos simbólicos, donde las instituciones establecerían significaciones referidas a realidades no cotidianas -como las propias esencias de las categorías identitarias- e incluirían todo lo perteneciente a la interacción social.

Así, los discursos institucionales se ofrecen como explicaciones lógicas de lo cotidiano y naturalizan la institución, mediante una dignidad prescriptiva, pero también normativa. De este modo, mantienen su acceso restringido a la capacidad de habituar determinadas conductas. “Las instituciones, por el hecho mismo de existir, también controlan el comportamiento humano estableciendo pautas definidas de antemano que lo canalizan en una dirección determinada, en oposición a las muchas otras que podrían darse teóricamente” (Berger & Luckmann, 1968: 76). Este carácter controlador se realizaría incluso sin la necesidad de normativas expresas, ya que, como afirman los autores, “es inherente a la institucionalización en cuanto tal, previo o aislado de cualquier mecanismo de sanción establecido específicamente para sostén de una institución”, aunque no niegan que “estos mecanismos (...) existen, por supuesto, en muchas instituciones y en todos los conglomerados de instituciones que llamamos sociedades” (Berger & Luckmann, 1968: 76-77). La internalización de los significados objetivados se convierte, por tanto, en la última etapa del proceso: a través de ella el individuo aprehende los significados objetivados y los incluye en su caudal de conocimiento sin la necesidad manifiesta de un ejercicio de control. La cultura se convierte así en el ámbito donde los discursos de las instituciones citadas por los autores se expanden y ofrecen la base de las construcciones cognoscitivas de sus integrantes.

Si los conocimientos objetivados hablan de la sociedad –y se vierten en ella-, buena parte de su contenido tendrá un componente representacional e incluso afectará a los procesos identitarios, influyendo en la percepción de las categorías que los conforman. Así, el proceso de Berger & Luckmann puede entenderse como un camino teórico paralelo al descrito por el psicólogo francés Serge Moscovici (1979) en su estudio sobre las llamadas “representaciones sociales”, contenedoras de las distintas atribuciones que para cada parcela de realidad se generan de modo colectivo. Las representaciones televisivas que se efectúan en torno a la identidad homosexual se constituyen, al fin y al cabo, como cauces que vehiculan las representaciones sociales existentes sobre el mismo, y, por tanto, interesa para estos fines desarrollar las bases de la teoría que se ha erigido en torno a dichos conceptos.

La teoría de las representaciones sociales parte de los trabajos del sociólogo Durkheim sobre la representación colectiva. Perera (2003: 5) habla de estos orígenes y explica cómo para Durkheim, la representación colectiva es “la forma en que el grupo piensa en relación con los objetos que lo afectan”. Así, el popular autor indica que aunque son producto del pensamiento –pero también de la acción directa- de las personas, se trata de hechos sociales de carácter simbólico de naturaleza distinta a los hechos psíquicos individuales; precisamente, no surgen en el seno de una individualidad sino que son el resultado de “la asociación de las mentes de los individuos” (Perera, 2003: 5). Mora (2002: 6) añade que, según Durkheim, la conciencia colectiva “trasciende a los individuos como una fuerza coactiva y que puede ser visualizada en los mitos, la religión, las creencias y demás productos culturales colectivos”.

Moscovici (1979) recogería las ideas de Durkheim y sobre esa base establecería su teoría de las representaciones sociales con objeto de explicar cómo se forman, cómo actúan y para qué sirven los conceptos pensados colectivamente. Como indica Amador (2004), se trataría de una teoría social del conocimiento, ya que su interés radica en analizar los procesos cognitivos que, al diluirse en lo social, construyen la realidad, y de hecho, el propio Moscovici (1979: 17) define el fenómeno de la representación social como “una modalidad particular del conocimiento, cuya función es la elaboración de los comportamientos y la comunicación entre los individuos”, para añadir posteriormente que se trata de un “corpus organizado de conocimientos y una de las actividades psíquicas gracias a las cuales los hombres hacen inteligible la realidad física y social, se

integran en un grupo o en una relación cotidiana de intercambios” (Moscovici, 1979: 18).

Jodelet (1985: 474), influido por Moscovici, aporta lo siguiente: “las representaciones sociales constituyen modalidades de pensamiento práctico orientadas a la comunicación, la comprensión y el dominio del entorno social, material e ideal” e indica que con este proceso se crea una forma de conocimiento específico, “el saber del sentido común”. Este último concepto, que no se refiere a la rectitud del comportamiento sabio sino al aporte cognitivo que se comparte “en comunidad”, también es resaltado por Amador (2004: 63): “(*la representación social*) es el saber del sentido común, que una vez comunicado, y consensuado, se convierte en una forma de pensamiento social”, y por Guimelli (2004, en Amador, 2004: 68), al indicar que la especificidad de este sentido común radica en el “carácter social” de los procesos que producen las representaciones sociales y, por tanto, “abarcan el conjunto de creencias, de conocimientos y opiniones producidas y compartidas por los individuos de un mismo grupo, en relación a un objeto social en particular”.

Moscovici (1979: 176-177) destaca tres circunstancias en la formación de las representaciones sociales, partiendo de la existencia en el mundo social de una enorme cantidad de información disgregada: esta “dispersión de la información” se refiere a todos “los datos de los que disponen la mayor parte de las personas para responder a una pregunta, para formar una idea a propósito de un objeto preciso” y que son, al mismo tiempo, “insuficientes y superabundantes”. Esta situación provoca que los juicios sobre los hechos, los conceptos, las relaciones, etc. no sean los adecuados, y estén marcados por un cierto desequilibrio constitutivo entre los necesarios conocimientos para comprenderlos en su totalidad y la disponibilidad de esos conocimientos por parte de los individuos. En este sentido, no se trata de que determinadas personas acumulen un caudal cognitivo mayor que les permita adquirir una autoridad que, por un lado, supere ese desequilibrio y, por otro, se imponga como referente cognitivo ante los demás miembros del grupo: Moscovici (1979: 177) insiste en cómo “los obstáculos de transmisión, la falta de tiempo, las barreras educativas” y en general, “la multiplicidad y la desigualdad cualitativa de las fuentes de información” producen una precariedad de juicios que, finalmente, disipan las barreras entre



individuos letrados e iletrados, ya que, “frente a determinados problemas, todo individuo es no cultivado”.

En medio del superávit informativo y sin referentes de juicio claros, en determinadas ocasiones se produce una “focalización” hacia una determinada parcela de realidad, fenómeno que actuaría como segundo condicionante de la formación de las representaciones sociales, y se produce cuando “en forma espontánea, un individuo o un grupo otorgan una atención específica a algunas zonas muy particulares del medio circundante y toman distancia frente a otras zonas del mismo medio” (Moscovici, 1979: 177-178). Ante la vastedad del tejido social, no todos los individuos o los grupos que conforman mantendrán la misma distancia, orientación o perspectiva ante el objeto de tal focalización; el autor francés (1979: 178) indica que aspectos como “las tradiciones históricas, la estratificación” o “los valores” –raíces, al fin y al cabo, de los individuos con los diferentes agentes de la esfera social (el pasado histórico, la clase, la educación)-sitúan a las personas ante un punto de vista determinado, ya que, en definitiva, estas “están implicadas o comprometidas en la sustancia y los efectos de sus juicios u opiniones”.

Por último, Moscovici (1979: 180) indica la presencia de una “presión para inferir” que afecta al desarrollo de las operaciones intelectuales, desviándolas de su desarrollo natural, de modo que “las circunstancias y las relaciones sociales exigen del individuo o del grupo social que sea capaz, en todo momento, de actuar, de tomar una posición”. Por ello, los individuos se ven forzados a elegir entre las disyuntivas y pronunciarse sobre esos asuntos previamente focalizados, pero su urgencia y su mayor o menor efectividad no son el fruto de una reflexión completa, sino de corrientes de presión detectadas en lo social que aceleran la expresión de esos puntos de vista. De este modo, las opiniones reciben estabilidad y permanencia aunque posean un alto grado de incertidumbre, y las conclusiones se convierten en asertos a pesar de no ser el resultado natural de una reflexión. Además, dice Moscovici (1979: 178-179), “el conocimiento de las actitudes de los diferentes interlocutores o grupos determina a cada uno a favorecer las respuestas ‘dominantes’, que son las más compartidas, las más esperadas y que tienen más posibilidades de ser comprendidas o aprobadas por todos, para poder ser a la vez intercambiadas y validadas”.

Estos tres pasos trazan un recorrido que en el que puede encuadrarse el fenómeno de la homosexualidad como un objeto social de conocimiento: la dispersión de los conocimientos proyectados hacia su realidad, la focalización que en determinados momentos –históricos, incluso, si se sigue a Foucault y su explicación de la eclosión de la *scientia sexualis*- recibe el fenómeno y la conformación de un perfil de atribuciones consensuado socialmente y dirigido por las opiniones dominantes (aunque inciertas). Un esbozo que abre el camino al análisis de sus representaciones sociales, y los discursos que las conforman, pero un esbozo, también, que reitera las ideas sobre su construcción social. Precisamente, uno de los aspectos que Moscovici (1979: 17) insiste en dejar claro es que las representaciones no suponen meros retratos que reflejan el mundo de forma objetivamente fidedigna, y apuesta por entender su funcionalidad como un proceso activo de reformulación, más que como un conducto pasivo de exhibición: “es cierto que (*la representación social*) reproduce. Pero esta reproducción implica un reentramado de las estructuras, un remodelado de los elementos, una verdadera reconstrucción de lo dado en el contexto de los valores, las nociones y las reglas con las que, en lo sucesivo, se solidariza”. Por tanto, el papel de las representaciones sociales se mueve desde lo establecido hasta el establecimiento: “una representación habla, así como muestra; comunica, así como expresa. Después de todo, produce y determina comportamientos, porque al mismo tiempo define la naturaleza de los estímulos que nos rodean y nos provocan, y el significado de las respuestas que debemos darles” (Moscovici, 1979: 17).

El psicólogo francés también incide en cómo este carácter modelador resulta de extrema utilidad para el ser social porque, de forma práctica, le ayuda a entender el mundo y desenvolverse en él, tal y como explicitaban las definiciones contempladas anteriormente: “representar una cosa, un estado, no es simplemente desdoblado, repetirlo o reproducirlo, es reconstituirlo, retocarlo, cambiarle el texto. La comunicación que se establece entre el concepto y la percepción, mediante la penetración de uno en la otra, transformando la sustancia concreta común, da la impresión de ‘realismo’, de materialidad de las abstracciones, porque podemos actuar con ellas, y de abstracción de las materialidades, porque expresan un orden preciso” (Moscovici, 1979: 39). Farr (1983: 655), por su parte, establece que las representaciones sociales son “sistemas de valores, ideas y prácticas con una función doble: primero establecer un orden que permita a los individuos orientarse en su mundo material y social y dominarlo; segundo,

posibilitar la comunicación entre los miembros de una comunidad proporcionándoles un código para el intercambio social y un código para nombrar y clasificar sin ambigüedades los diversos aspectos de su mundo y de su historia individual y grupal”.

Los esquemas que canalizan las representaciones sociales –como los personajes televisivos y los contextos dramáticos de los que se hablará más adelante- ayudan, por tanto, a simplificar la complejidad de los conceptos cognoscitivos intangibles, pero a la vez, contribuyen a edificar una teoría general de entendimiento para aquellos elementos sociales en que estos conocimientos se hacen tangibles y materiales, y jalonan el terreno humano con apoyos de referencia cognitiva para entenderlo; no obstante, Farr (1983, en Mora, 2002: 7) entiende la doble función de las representaciones sociales como un modo de “hacer que lo extraño resulte familiar y lo invisible perceptible”, ya que lo desconocido, lo que no puede entenderse, provoca miedo y amenaza. Debe subrayarse de nuevo que, tal y como indicaban Berger & Luckmann (1968) al hablar de la construcción social de lo real, las ideas que vertebran ese entendimiento proceden del ejercicio social, y no del hecho natural: en todo ese camino se estimula la asunción naturalizada de los “nuevos” conocimientos aportados por las representaciones sociales; tal y como expresa Moscovici (1979: 39), “estas constelaciones intelectuales, una vez fijadas, nos hacen olvidar que son nuestra obra, que tienen un comienzo y que tendrán un fin”. Al integrarse en el sentido común, las representaciones sociales se desdibujan y confunden con lo natural.

Así, pues, las representaciones sociales sirven para llevar a cabo una interpretación de la realidad, tejiendo una red de simbolismos necesaria para poder moverse en un universo consensual de conocimiento, que como indica Amador (2004: 69) al hablar de estas teorías, es “el espacio de las representaciones de la sociedad pensante”, y posee un carácter integrador porque incluye a todos los sujetos que emiten cualquier pensamiento<sup>34</sup>. Moscovici (1979: 191) entiende que “la necesidad de hacer concordar obligatoriamente los pensamientos es una característica profunda de la vida intelectual y

---

<sup>34</sup> Amador (2004: 69) indica que Moscovici concibe dos universos de conocimiento: el consensual y el deificado, siendo este último “el del conocimiento razonado, estructurado, sistemático, jerarquizado, es decir, es el mundo del conocimiento científico”; este universo, sin embargo, solo estaría al alcance de unos pocos iniciados, que han alcanzado una comprensión elevada del mundo, por lo que resultaría, en oposición al consensual, un universo excluyente.

social: sirve para formar y ligar elementos que el mundo exterior nos propone y que a menudo nos obliga a tomar en cuenta”; se trataría, en suma, de un imperativo necesario para mantener el entendimiento social. Precisamente para resaltar ese carácter activo en la generación de las percepciones que tienen las representaciones, el psicólogo insiste en llamarlas “sociales” frente a “colectivas”, como hiciera Durkheim, ya que surgen en el proceso de interacción entre los individuos y superan el ejercicio explicativo. Así, afirma que “puesto que su papel es dar forma a lo que proviene del exterior, más bien es asunto de individuos y de grupos que de objetos, de actos y situaciones constituidos por medio de y en el transcurso de miríadas de interacciones sociales” (Moscovici, 1979, 17).

En última instancia, la visión del autor sobre las representaciones sociales también entronca estas con el carácter de signos semióticos que poseen, al establecerse como referentes de una realidad ausente, a la cual deben sustituir de forma absoluta; pero en ese proceso de sustitución, configuran además sus atribuciones como la esencialidad del referente al que evocan, construyéndolo a la par que lo muestra. El vínculo con el lenguaje y su dimensión simbólica, así como su función clasificadora del mundo, quedan explícitos cuando afirma que “una representación social es una organización de imágenes y de lenguaje porque recorta y simboliza actos y situaciones que son o se convierten en comunes” (Moscovici, 1979, 16).

Las representaciones sociales, como parte del conocimiento objetivado en la última etapa del proceso descrito por Berger & Luckmann (1968), provendrían de las instituciones y, por tanto, como indica Van Dijk (2009), los discursos que les dan forma servirían para canalizar las imposiciones cognoscitivas de esas mismas instituciones que los emiten. Desde la perspectiva de este autor, se entendería que lo institucional se encuentra en manos de grupos sociales restringidos –objetivados en su acceso a la institución- que, mediante esta exclusividad, acapararían un poder. Este poder debe ser entendido en términos de control: es un control social, manifiesto en la capacidad de poder canalizar los comportamientos del resto de grupos que componen el entramado social, de tal modo que “los grupos tienen (más o menos) poder si son capaces de controlar (más o menos) en su propio interés, los actos y las mentes de los (miembros de) otros grupos” (Van Dijk, 1999: 5).

Van Dijk (2009) fundamenta el poder de estos grupos sociales, que denomina “élites simbólicas”, en el acceso desigual, y por tanto, privilegiado, a determinados recursos presentes en la sociedad y que son escasos. Estos recursos, como se afirman, pueden contemplarse vinculados al ámbito institucional contemplado por Berger & Luckmann (1968) ya que incluyen, en esa capacidad restringida para objetivar significaciones, el acceso a la cultura y a sus vías de expansión: la información y la comunicación a través de discursos públicos (Van Dijk, 1999). Según el autor, la capacidad de controlar los discursos institucionales permite mantener un control que incluso llega a condicionar los actos de los individuos externos al grupo poderoso. “Quienes controlan el discurso pueden controlar indirectamente las mentes de la gente. Y puesto que las acciones de las personas están controladas por sus mentes (conocimiento, actitudes, ideologías, normas, valores), el control mental también implica el control indirecto de la acción. Esta acción puede ser a su vez discursiva, de tal modo que el discurso de los poderosos termine por influir, indirectamente, en otros discursos que lleven agua para el molino de quienes están en el poder” (Van Dijk, 2009: 30).

Las significaciones atribuidas a la identidad, en sus múltiples componentes, se objetivarían entonces desde el discursos de los grupos poderosos, desde la élite de lo institucional, que Van Dijk (2009: 75) identifica, sobre todo, con “las grandes instituciones de poder, tales como el gobierno, el Parlamento, los organismos estatales, el poder judicial, los militares, las grandes empresas, los partidos políticos, los medios, los sindicatos, las iglesias y las instituciones educativas”. Esta naturalización se realizaría de acuerdo a los intereses particulares de dichos grupos, a través de la difusión de sus discursos. Con respecto a este punto, Hall (1996: 4) incide en que las identidades se construyen, precisamente, desde dentro de lo discursivo, y no desde fuera, por lo que deben entenderse como productos conformados en ámbitos institucionales y dentro de estrategias enunciativas específicas, canalizadas en prácticas discursivas. Además, puntualiza, “emergen dentro del ejercicio de modalidades específicas de poder, y son más, por consiguiente, el producto de la demarcación de diferencia y exclusión que el

signo de una unidad idéntica, naturalmente constituida –una ‘identidad’ en su sentido tradicional-<sup>35</sup>” (Hall, 1996: 4).

En esta línea que identifica la oposición entre discursos oficializados y discursos no oficiales se sitúa también el pensamiento Bergua (2007), quien indica que en todo tejido social existe una parte instituida y una parte instituyente. La primera se corresponde con el plano de lo institucional aquí comentado: aquellas instancias que determinan los parámetros en que debe entenderse ese mismo tejido social y convierte en normativo determinados aspectos. Lo instituyente, en cambio, sería lo que transcurre por debajo de la sociedad, toda una heterogeneidad de comportamientos, relaciones, y cualquier otro rasgo que evidencia una sociabilidad, pero escapa asimismo al control lógico de lo instituido. Bergua (2007: 11) dice lo siguiente: “parto del supuesto de que lo instituyente es responsable de la creación de lo que, siguiendo a Maffesoli, denominaremos *sociabilidades*. Por el contrario, lo instituido se resume en lo que comúnmente se denomina *Sociedad*<sup>36</sup>”. El autor vincula estas dos dimensiones de lo social con las ideas de orden y desorden, y determina que sus agentes serían, respectivamente, el Estado y el pueblo, lo popular. Lo instituyente, por tanto, desestabilizaría lo instituido e imposibilitaría un modelo perfectamente unitario de “lo social”. Aun así, Bergua también reconoce la posibilidad de que lo instituyente pueda acabar convirtiéndose en algo instituido, asumido por los focos de poder institucional.

Dentro de esos focos instituyentes, Bergua (2006) examina cómo desde las instituciones políticas se han llevado a cabo tácticas que han incluido las posibilidades de la vida natural dentro de las pautas de la vida social. Esto permite a los centros de poder gobernantes sobre los grupos sociales realizar operaciones de distinción entre un “nosotros” y un “otros”, algo que puede mostrarse como un paralelismo de lo instituido/instituyente, aunque, en sí, la idea es más compleja: lo instituido trata de controlar también a aquello que lo desestabiliza, precisamente, mediante su identificación como algo no propio de lo instituido, su “contrario” (su “no-´ser” frente al “ser” de lo instituido).

---

<sup>35</sup> Traducción propia. En el original: “*they emerge within the play of specific modalities of power, and thus are more the product of the marking of difference and exclusion, than they are the sign of an identical, naturally-constituted unity –an ‘identity’ in its traditional meaning*”.

<sup>36</sup> En cursiva y mayúscula en el original.

Más allá de una simple operación de exclusión, en realidad esta táctica se basa en “incluir excluyendo”, es decir, contemplando esas realidades dentro de una normatividad que la niega. Es interesante cómo Bergua (2006: 11) vincula estos procesos al ámbito de las cuestiones identitarias, un campo en el que las dicotomías son imposibles de fusionar, puesto que no admiten una lógica de “ser” y “no ser” al mismo tiempo: “la interpenetración e hibridación de contrarios resulta inaccesible para el Logos identitario (el que apuesta por el “Ser”) e incluso para el pensamiento de segundo orden que reconoce su naturaleza paradójica (al mostrar las operaciones de exclusión incluyente y de inclusión excluyente que realiza, pues, al no haber centro ninguno, no hay jerarquías que canalicen el pensamiento o que se puedan invertir”. Es posible, por tanto, pensar estos procedimientos como una vía de incluir lo instituyente dentro de lo institucional, que sin negar su naturaleza desestabilizadora del orden que propugna, incluiría a la otredad como una alteridad normativa.

La identidad sexual quedaría contemplada bajo estas ideas en un sentido similar al que proponía Foucault al hablar de la creación discursiva de la *scientia sexualis*: lo instituido generaría formas de identificación y entendimiento de la otredad sexual para poder mantenerlo bajo su control. “En general, cuando te excluyo considerándote mi enemigo (para poderte declarar la guerra), en realidad te incluyo como integrante del mundo que he decidido dividir en términos de amigos y enemigos”, afirma Bergua (2006: 27), reafirmando el carácter integrador de la asunción de “lo otro” como elemento a controlar. De este modo, cualquier comportamiento derivado de lo sexual (en sus vertientes afectivas, corpóreas, de pensamiento o de acto) que no atendiera a lo sexualmente normativo podría entenderse como propio de una identificación dicotómica basada en esa alteridad. Serían las prácticas cotidianas del pueblo, de los individuos sociales, las que construirían la otredad con sus relaciones desestabilizadoras de lo instituido. Los discursos institucionales que comentaran Berger & Luckmann (1968) o Van Dijk (2009) serían aquellos que proporcionan el caudal de lo instituido e implican la otredad en las identidades sexuales no normativas, pero igualmente vigiladas.

El construccionismo social de lo que el individuo percibe como real y su poder e inferencia sobre lo identitario también pueden considerarse desde la perspectiva de otro de los elementos que fundamentan el tema de investigación de esta tesis: la televisión.

Si los discursos que circulan en la esfera social se establecen como referencias para la configuración de las ideas que luego ese mismo individuo proyectará sobre sí mismo (o que confrontará y negociará en el seno de su consciencia) dentro del juego dinámico de la identidad, al buscar las atribuciones que lo definan ante sí y ante los demás, entre esos discursos, prioritariamente por su presencia masiva en el tejido de la sociedad, se encuentran los propios de los medios de comunicación, como la televisión. Este proceso, que no deja de suponer un enlace entre las estructuras mentales individuales y las estructuras sociales que acogen al individuo en comunidad, se fortalecería en el campo de lo mediático a través de los productos que los medios lanzan al ecosistema comunicativo, y que generan para el individuo buena parte de las citadas representaciones sociales, constituidas, como ya se dijo, como entidades abstractas contenedoras de información sobre el mundo que lo rodea, e incluso sobre sí mismo, si este siente que, a través de su identidad en gestión, participa de esos conceptos.

Con respecto al papel que los discursos televisivos pueden tener en la difusión de representaciones sociales, Gross (1991) recuerda que la televisión es una importante herramienta de conocimiento del mundo, y que la “mediación del medio” (una redundancia que subraya su papel de filtro en la exposición de los mensajes y que entronca, paralelamente, con el carácter activo que Moscovici otorgara a las representaciones sociales) pasa desapercibida ante una apariencia general de realismo, una impresión fuertemente anclada en la percepción del espectador que le lleva a asumir como naturales las caracterizaciones, motivaciones y discursos que se presentan bajo argumentos de ficción. “El cine *mainstream* y la televisión se presentan casi siempre como mediadores transparentes de la realidad que pueden –y de hecho, es lo que hacen– mostrarnos cómo son las personas y los lugares, cómo operan las instituciones (...) Estas representaciones de cómo y por qué son las cosas así vienen personificadas a través de argumentos dramáticos y caracterizaciones”<sup>37</sup>, incide, además, Gross (1994: 144), y cuestiona el hecho de que a pesar de la distancia emocional que un espectador adulto pueda guardar con los discursos televisivos a través de la completa consciencia de su naturaleza ficticia (y por tanto, falaz), ese mismo espectador no se vea

---

<sup>37</sup> Traducción propia. En el original: “*Mainstream films and television are nearly always presented as transparent mediators of reality that can and do show us how people and places look, how institutions operate (...). These depictions of the way things are, and why, are personified through dramatic plots and characterizations*”.



influenciado, en muchos aspectos, por ideas y conocimientos que, en última instancia, procedan de estos mismos discursos.

La trascendencia que puede hallarse en el estudio de este panorama simbólico apoya su justificación en las circunstancias que Van Dijk (2009) describiera para los grupos sociales minoritarios que, precisamente, no pueden acceder a los medios de difusión de las representaciones sociales que los identifican –y construyen– ni conducir las de acuerdo a sus necesidades y requerimientos. Gross (1991) lo recuerda al indicar que esas representaciones se vuelven más poderosas aun cuando sus referentes no tienen la oportunidad de expresarse directamente y sin constricciones en el entramado social, lo que les permitiría hablar por sí mismos y subrayar, matizar o refutar esos discursos que los han etiquetado, definido y constituido como entes cognoscitivos de la esfera mediática. “Las representaciones en la ‘realidad’ mediada de nuestra cultura de masas son, en sí mismas, una forma de poder; ciertamente es el caso de la no-representación, que mantiene el estatus de falta de poder de los grupos que no poseen una base de poder material o político significativa. Aquellos que se encuentran al final de las diferentes jerarquías de poder serán mantenidos en su lugar a través de su relativa invisibilidad; esto es una forma de aniquilación simbólica”<sup>38</sup> (Gross, 1994: 143). No se puede olvidar, por otro lado, que también Moscovici (1979) hablaba de opiniones dominantes y opiniones dominadas en la conformación de las representaciones sociales, dentro de la presión a la inferencia que detectaba como tercera fase de formación de las mismas.

El poder que se ejerce por parte de los grupos sociales prominentes mediante el discurso televisivo puede analizarse, incluso, desde la propia esencialidad del lenguaje televisivo, estudiado profusamente por González Requena (1992), quien también entiende que a través de su posición en la sociedad, fundamentada en determinadas convenciones pero también en numerosos vínculos mercantiles, la televisión entronca con las fuerzas de poder naturalizadas en los contextos socioculturales y sirve como cauce de sus ideas dominantes. Para empezar, el autor (1992: 20) explica que la imagen de la televisión

---

<sup>38</sup> Traducción propia. En el original: “*representations in the mediated ‘reality’ of our mass culture is in itself power; certainly it is the case that nonrepresentation maintains the powerless status of groups that do not possess significant material or political power bases. These who are at the bottom of the various power hierarchies will be kept in their place through their relative invisibility; this is a form of symbolic annihilation*”.

tiene un papel formativo en el hombre a través de una serie de “identificaciones primarias”. Esta acción sería previa, incluso, a la adquisición de un lenguaje verbal por parte del individuo, y le serviría para poder participar en una dimensión simbólica común y comenzar su proceso de socialización. Es cierto que la imagen no supone la base única del discurso televisivo, puesto que el medio trabaja con lenguajes múltiples – el ya mencionado de la imagen, pero también el sonido y el lenguaje verbal-; en cualquier caso, tal y como afirma Uriarte (2006) existe un consenso en el entendimiento del lenguaje como acto comunicativo y socializante.

González Requena (1992) indica, además, que una de las características del discurso televisivo es su heterogeneidad, resultado de una profunda fragmentación en programas. Así, el medio viene afectado por una heterogeneidad diacrónica, referida a la manifestación múltiple de géneros, formatos y características discursivas integradas en un mismo marco programático; y también por una heterogeneidad sincrónica, puesto que la televisión alberga una diversidad de ofertas simultáneas, abanderadas cada una de ellas por las diferentes cadenas que trabajan en el mercado. A pesar de esta heterogeneidad, si los diferentes elementos de la programación mantienen una lógica conjunta, la coherencia textual se sitúa también en el nivel de la programación. Como macroestructura<sup>39</sup>, la programación alberga los posibles matices ideológicos del discurso televisivo, ya que “de las características macroestructurales de los discursos televisivos, es decir, de las programaciones como grandes unidades textuales, depende el funcionamiento comunicativo de los mensajes que se inscriben en su interior y, por tanto, los efectos –psicológicos, sociales, ideológicos, políticos, antropológicos...- que estos grandes medios de comunicación pueden provocar en las sociedades modernas” (González Requena, 1992: 40). Esta macroestructura implica, por tanto, un nivel semántico profundo construido conjuntamente por todos los programas de nivel inferior y que no es perceptible por el espectador, al menos en un primer momento<sup>40</sup>; pero lo importante es que es aquí, en el nivel macroestructural, donde residen y pueden encontrarse estas implicaciones con los discursos de los grupos de poder y sus aspiraciones, objetivadas igualmente mediante la práctica televisiva reiterada<sup>41</sup>.

---

<sup>39</sup> Se utiliza aquí el término usado por el propio autor.

<sup>40</sup> De ahí que, como sugiere el autor (1992), se requiera el análisis del discurso como herramienta para desvelar estas posibles connotaciones y descifrar el verdadero mensaje global del discurso televisivo.

<sup>41</sup> Por eso no tienen carácter de evidencia, y deben ser descubiertas tras una labor analítica.

La idea de la posesión del control en las interacciones sociales mediáticas, generadas a través de la emisión y recepción de discursos mediáticos (series televisivas, por ejemplo) que producen representaciones sociales, no es ajena a las preocupaciones de los autores que defienden la existencia del sentido común (o comunal). Según Mora (2002: 7), Farr entiende que el surgimiento de las representaciones sociales se produce “cuando los individuos debaten temas de interés mutuo o cuando existe el eco de los acontecimientos seleccionados como significativos o dignos de interés por quienes tienen el control de los medios de comunicación”. De este modo, la invisibilidad en la esfera mediática, pero también el control de las presencias mediáticas, podrían entenderse dentro de esta práctica como métodos para reconducir las representaciones sociales hacia los intereses de los grupos de poder que pueden llevar a cabo dichas acciones.

Parece necesario considerar un último detalle con respecto al campo de la identidad como fenómeno de construcción social en su dimensión contemporánea, y es que, precisamente, el concepto de identidad resulta especialmente problemático desde la visión posmoderna, que se mantiene activa en la actualidad. Pérez Gómez (1998: 23) define la posmodernidad como “una condición social propia de la vida contemporánea, con unas características económicas, sociales y políticas bien determinadas por la globalización de la economía de libre mercado, la extensión de las democracias formales como sistemas de gobierno y el dominio de la comunicación telemática”. Añade, además, que sus pilares nucleares son “la carencia de fundamento racional definitivo, la discontinuidad y la ausencia de sentido de la historia, el desvanecimiento de los grandes relatos y la apertura a la pluralidad y la incertidumbre” (Pérez Gómez, 1998: 24). La pérdida de fe en el pensamiento racional único, el relativismo y un especial énfasis en la individualidad, rasgos que pueden adscribirse a la contemporaneidad posmoderna, han derivado en el entendimiento de la identidad no solo como un proceso abierto, construido en torno a los conocimientos objetivados desde el hecho social, sino también cambiante.

La época posmoderna ha traído consigo una fuerte crisis en la consideración de los procesos identitarios como definitorios de la esencia de un individuo; así lo reflejan Medina y Rodrigo (2006: 127) al afirmar que “el individuo de la sociedad posmoderna

no posee, de forma insoslayable, una etiqueta identitaria concedida al nacer en función de su rango social, género o clan familiar”. Por su parte, Bauman (2005: 68) considera que en la posmodernidad “se ha dado plena libertad a las identidades y ahora son los hombres y mujeres concretos quienes tienen que cazarlas al vuelo”. Estas ideas reflejan un posicionamiento más estratégico en la adopción voluntaria de determinados rasgos que el individuo utilizaría para autodefinirse. En función de sus intereses momentáneos, los hombres y mujeres de la posmodernidad podrían incidir en algunos aspectos de su ser, y relegar otros, a la hora de presentarse ante el mundo de diferentes maneras, siempre que el contexto social no imponga restricciones que mermen la libertad de poder actuar como tal. Bauman (2005) considera que esta nueva identidad es fruto de lo que él denomina “modernidad líquida”, una época marcada por la fluidez y la inestabilidad, que del mismo modo que representa el comportamiento del dinero capitalista, ejemplifica las relaciones humanas actuales. En consonancia, la definición del individuo homosexual tampoco resulta sencilla en la actualidad, cuando la posmodernidad todavía resulta vigente.

Como ha podido observarse, la adscripción del entendimiento de la homosexualidad al ámbito de las percepciones identitarias no ha impedido que se hayan propuesto definiciones desde los marcos institucionales lastradas por las dificultades de la propia inaprensibilidad del término y los condicionantes históricos de lo posmoderno. En cualquier caso, aunque existan intentos de categorización basados en un interés por nominalizar –y por tanto, comprender– un hecho complejo, la postura de la construcción social en el marco identitario establecería la interferencia de discursos institucionales en la consideración del término, dispersos en el tejido social a través de sus medios de transmisión social. Entre esos medios, este proyecto trata de profundizar en el discurso televisivo y las representaciones que efectúa acerca de la realidad homosexual.

## **2.3. EL MARCO TELEVISIVO NORTEAMERICANO Y SUS PRODUCTOS COMO MATERIALIDAD REPRESENTATIVA DE LA HOMOSEXUALIDAD**

### **2.3.1. La industria audiovisual norteamericana**

Para hablar de la producción televisiva actual es necesario esbozar antes un esquema del mercado en que esta se genera. El ámbito estadounidense, de hecho, es el origen de

buena parte de los principales agentes que actúan hoy día sobre el sector empresarial audiovisual: enormes compañías multimedia denominadas “conglomerados”.

Reig (2011) aclara el concepto de conglomerado empresarial de forma óptima al explicar cómo las diferentes industrias culturales, al unirse bajo una misma cartera de accionistas, se convierte en un grupo de comunicación, pero cuando este grupo destina parte de su capital a la participación en negocios ajenos al ámbito de la comunicación, o cuando permite que estos sectores ajenos entren a formar parte de su consejo de administración, se crea un conglomerado. Así pues, esta peculiar forma de entidad se refiere a la unión de diversas empresas, prioritariamente ligadas al campo de la comunicación, que expanden su negocio también a otras áreas no necesariamente adyacentes, con objeto de incrementar sus beneficios, obviamente, pero también su capacidad de influencia.

En este sentido, no hay que olvidar que, como indica el propio Reig (2011: 55), “la comunicación-periodismo es una actividad económica más y (...) en su esencia, no es ni un segundo poder, ni un contrapoder, ni un cuarto poder, sino la herramienta básica con la que el poder socioeconómico crea, consolida o intenta crear y consolidar mentes y comportamientos”, lo que “la convierte en especialmente peligrosa”. Por eso, incluso desde la perspectiva puramente empresarial –o precisamente, quizá motivado por ella– se encuentra presente el debate sobre la presión que reciben los individuos del todo social por parte de los grupos poderosos, en este caso, los grupos empresarialmente poderosos y capaces de acceder, en términos de Van Dijk (2009), a uno de los recursos más socialmente privilegiados y desigualmente distribuidos, el dinero, que les lleva a poder controlar, a su vez, el acceso a los medios de difusión masiva de sus discursos.

Si se tiene esto presente, y adentrándose ya en la segunda década del siglo XXI, el panorama mediático mundial se encuentra dominado por seis grandes conglomerados: Time Warner, Disney, Viacom, News Corporation, Bertelsmann y Vivendi, siendo los tres primeros de origen netamente estadounidense, como se apuntó al principio. Es, de hecho, Time Warner, el mayor conglomerado mundial<sup>42</sup>, el que posee la propiedad de HBO, cuyos productos de ficción se analizan aquí (Reig, 2011).

---

<sup>42</sup> A fecha, al menos, de realización de este trabajo.

Los conglomerados empresariales despliegan su posesión, consecuentemente, tanto en el mercado del cine como el de la televisión. En cuanto al ámbito del cine, en EE UU operan tres clases distintas de productoras: los grandes estudios (llamados *majors*), las productoras “independientes” cuya titularidad está en manos de los conglomerados (empresas que, en un momento, nacieron con una vocación de negocio independiente, ajeno a las grandes firmas, pero que por avatares del mercado han acabado siendo absorbidas por las grandes firmas), y las productoras independientes genuinas. Sus diferencias principales se basarían en el estilo, la autoría y, naturalmente, el modo de producción de las películas (Schatz, 2009).

Dentro de este marco se establece una estructura que, a pesar de haber sufrido cambios puntuales a nivel industrial, se mantiene con una consistente regularidad, y en la que se repiten tres tendencias. En primer lugar, una situación de oligopolio en la que las grandes *majors* mantienen prácticamente todo el poder del mercado en manos de unas pocas firmas. En segundo, lugar, el proceso de concentración anteriormente citado, por el cual los conglomerados poseedores de las *majors* se introducen también en negocios de otra índole, directa o indirectamente relacionados. Y por último, un importante control de la distribución, que asegura poder controlar las pautas de los flujos de movimiento de los productos por el mercado (Schatz, 2009).

El mercado televisivo estadounidense también se encuentra en su mayoría en manos de alguno de los seis grandes grupos citados. No resulta extraño, puesto que como afirma Medina (2011), Norteamérica fue pionera en establecer unas bases comerciales para la televisión y contar con una industria propia para sostenerla. De este modo, dice la autora, EE UU originó un concepto de televisión marcado desde el comienzo por el interés comercial, que sirviera para producir beneficio sin requerir la intervención de la administración pública. Este modelo choca frontalmente con la concepción del mercado televisivo que se desarrollaría en Europa, centrado en un primer momento en ofrecer la televisión como una herramienta de servicio público, y más tarde sopesando las posibilidades de la competencia privada. En EE UU, por el contrario, “se considera que el interés público se alcanza a través del libre mercado” (Medina, 2011: 157).

El mercado televisivo estadounidense está dominado por cuatro grandes cadenas nacionales o *networks*: American Broadcasting Company (ABC, de Disney); National Broadcasting Company (NBC, del grupo NBCUniversal); CBS Broadcasting Inc. (anteriormente conocida como Columbia Broadcasting System, de Viacom); y FOX (de News Corporation). Juntas forman un oligopolio que supone una dura barrera competitiva para posibles nuevos integrantes del mercado. A su vez, estas cadenas trabajan conjuntamente con estaciones locales afiliadas, ya que de acuerdo a la enorme extensión y diversidad del mercado norteamericano, lo local tiene mucho peso en él. Las estaciones afiliadas reciben apoyo económico y técnico de las *networks* a cambio de emitir en horarios clave –normalmente, en *prime time*- sus productos. También existen estaciones locales independientes, que generan una programación completa gracias a lo que le proveen las productoras independientes en el mercado sindicado (Medina, 2011).

Existe también, como en Europa, una televisión pública, la Public Broadcasting Service (PBS), que es en realidad una extensa red de estaciones afiliadas y cuya financiación y propiedad está en manos de diversos grupos sociales de interés: universidades, municipios, instituciones culturales, organizaciones de ciudadanos, etc. Su audiencia, sin embargo, se encuentra hoy bastante mermada (Medina, 2011).

Dentro de este puzzle televisivo, destacan con especial fuerza las cadenas de televisión por cable. Como afirma Medina (2011), la penetración del cable es muy elevada en el país, superando el 60% del mercado; esto se debe, en parte, a que la televisión por satélite no ha logrado expandirse tanto entre los públicos televisivos y, además, al hecho de que el cable, como sistema de distribución, existe ya desde los años 50 en EE UU. En el mercado del cable, cada una de las cadenas competidoras ofrece su propio modelo de programación y contenido para lograr conquistar el interés de las audiencias y mantener su supervivencia activa. Posteriormente se analizará el caso de la cadena HBO para contemplar los valores de negocio que abanderara dentro de este ecosistema de competencia feroz.

Aunque el panorama audiovisual está controlado de forma general por la Comisión Federal de Comunicaciones del gobierno, la *Telecommunication Act* es el documento regulador que establece que ningún propietario empresarial puede superar un elevado 45% de la audiencia del país mediante las estaciones que posea; esta cifra, en un

mercado tan grande como el estadounidense (aproximadamente 279 millones de habitantes, 112 millones de hogares con televisión), supone la posibilidad de poder distribuir los discursos propios a un enorme número de televidentes (Medina, 2011).

Sin embargo, también hay que tener en cuenta que desde los años 60 se generaliza un proceso a nivel mundial que ha desdibujado los límites en las consideraciones tradicionales de las audiencias nacionales: la globalización de la televisión. En efecto, Medina (2011) constata cómo gracias a la aparición de las condiciones técnicas necesarias y el incremento de las audiencias en los ya consolidados mercados nacionales de la televisión, durante la década mencionada se produjo un proceso muy intenso de exportación de productos televisivos entre países, y en este proceso destacó, muy por encima de los demás, EE UU.

La exportación de productos a otros países permitía fortalecer económicamente a las cadenas norteamericanas y convertirse en sólidos soportes publicitarios., aumentando de este modo su poder. “La abundancia de programas americanos en las televisiones nacionales hizo que la programación internacional se asemejara de tal forma, que en muchos países se podían ver los mismos programas y, con frecuencia, a la misma hora”, afirma Medina (2011: 45). Así pues, se consolidaba una práctica que dura hasta hoy y que afecta con especial interés a las series de ficción norteamericanas -de entre las cuales, las producidas por HBO han encontrado numerosos seguidores más allá de su país de origen-.

Este proceso, indudablemente, ha sido potenciado en los últimos años con la generalización de Internet, el consumo de ficción por descarga (no siempre legal) y la globalización del mercado de la información gracias a las plataformas digitales (algo que permite conocer los productos ya desde su propia gestación en cualquier parte del mundo). Doyle (2013: 21) explica a este respecto cómo “en el siglo XXI, la distribución (*de productos mediáticos*) se ha orientado progresivamente y cada vez más hacia las plataformas digitales y los servicios móviles, ya que los hábitos del consumo mediático



han cambiado a favor de las mismas<sup>43</sup>”. De esta manera, muchas organizaciones mediáticas han contemplado para sus productos una distribución multiplataforma, incluyendo numerosas vías de consumo de naturaleza digital. Doyle también indica que, de hecho, otra de las claves principales para entender el sector empresarial de los medios actualmente es la convergencia digital, un proceso por el cual todo tipo de contenido mediático se traduciría a un lenguaje digital para poder ser intercambiado, archivado, modificado y distribuido con mayor facilidad a través de las distintas plataformas que se apoyan en esta base tecnológica. Así, “la transición a las plataformas digitales –con Internet como principal ejemplo- significa que cualquier tipo de contenido puede circular y ser entregado a las audiencias a través de numerosos dispositivos<sup>44</sup>” (Doyle, 2013: 25), incluyendo el contenido televisivo.

En este marco es donde debe encuadrarse la historia, producción y consumo de las series televisivas citadas en este trabajo y sus referencias a la homosexualidad.

### **2.3.2. Los inicios de la representación audiovisual de la homosexualidad: los estereotipos cinematográficos y su trasvase a la televisión**

Si se apuesta por una perspectiva histórica que arroje un panorama generalizador pero representativo sobre la conformación de la figura del homosexual en la televisión, debería tenerse en cuenta que este medio no fue el primero en generar una imagen audiovisual de recepción masiva. Hasta mediados del siglo XX la televisión no comenzó a tener una presencia notable en el mundo, y de hecho, “su impacto social era mínimo antes de 1950” (Williams, 1987: 461). Pero para esas fechas ya se había desarrollado una industria sólida y solvente en torno a otro medio de idéntica raigambre audiovisual: el cine. Por eso, parece coherente buscar los orígenes de la construcción audiovisual del homosexual en el cine como medio fundacional de representación

---

<sup>43</sup> Traducción propia. En el original: “*In the twenty-first century, the distribution phase has become progressively more oriented towards digital platforms and mobile devices as media consumption habits have changed in favor of these outlets*”.

<sup>44</sup> Traducción propia. En el original: “*The transition towards digital platforms –the Internet being the principal example- means that content of all kinds can circulate and be delivered to audiences across numerous settings*”.

mediática de esta naturaleza, es decir, como punto de partida de un mensaje socialmente masivo cuyo lenguaje específico se basa en el uso de imagen y sonido conjuntos.

Con objeto de considerar el cine como preámbulo representacional, se partirá aquí del estudio realizado por Alberto Mira y publicado en 2008 bajo el título *Miradas insumisas. Gays y lesbianas en el cine*<sup>45</sup>. El motivo de la elección de este trabajo como referente inicial es doble. En primer lugar, la obra de Mira, a pesar de que contempla panoramas cinematográficos de diversas nacionalidades, se desarrolla con especial interés en torno al contexto de los Estados Unidos, aquel al cual pertenece, precisamente, el objeto de análisis de esta tesis: una selección de productos televisivos de ficción seriada de la cadena norteamericana HBO –si bien su procedencia no ha impedido que la recepción de estos productos se haya convertido en un hecho universal, gracias a la compra de las series por parte de cadenas de otras nacionalidades y a la difusión de las mismas a través de Internet-. De este modo, se encuadra el objeto de estudio dentro de su marco lógico de análisis.

En segundo lugar, la obra de Mira propone una acertada clasificación para describir las tendencias de representación del ámbito cinematográfico. En su trabajo, Mira (2008) señala que la figura del homosexual estuvo muy marcada por su condición de ruptura normativa. Esto implicaba, ante todo, un profundo silenciamiento sobre el tema, y cuando este osaba aparecer en pantalla, quedaba determinado por su carácter no institucional. Por tanto, el cine estableció de forma tácita un principio general para la representación de lo homosexual, basado en un repertorio limitado de figuras que reflejaban no sólo las percepciones cotidianas sobre el fenómeno sino también las ideologías dominantes que las producían. El propio autor (2008: 26-27) lo establece así cuando afirma que las dos cuestiones principales que dominaron sobre una presencia homosexual “denotativa” en televisión fueron la invisibilidad y la estereotipación: “las diversas formas de instituciones censoras durante décadas tendían a prohibir cualquier signo inequívoco de homosexualidad. Se llegó así (...) a retorcidos mecanismos para connotar homosexualidad sin denotarla. Cuando por fin se denota la homosexualidad, se hace a partir de estereotipos, en cuya naturaleza está funcionar como referentes

---

<sup>45</sup> Aunque el término “gays” no corresponde al tratamiento ortográfico utilizado en este trabajo, se ha respetado el título original de la obra.

frecuentes, excluyendo las complejidades potenciales a que puede dar lugar la aparición del homosexual con un arco de desarrollo en la trama”.

Como se puede comprobar, la obra de Mira introduce un concepto que adquiere especial relevancia en el contexto de este estudio: el estereotipo, sobre el cual resulta necesario detenerse aquí brevemente. En palabras de Herrero (2006), los estereotipos se componen de “esquemas de pensamiento o esquemas lingüísticos preconstruidos que comparten los individuos de una misma comunidad social o cultural”. Puesto que la realidad es extremadamente compleja, el estereotipo simplificaría los rasgos de una determinada parcela de esa realidad para hacerla fácilmente aprehensible: así lo sugiere Brown (1986) cuando explica cómo ya desde sus orígenes<sup>46</sup>, el término se concibió con un carácter reductor que facilitara un retrato del mundo en términos más comprensibles y manejables que los que pudiera ofrecer su complejidad real. Sin embargo, y a pesar de la consciencia de que el estereotipo puede convertirse en un instrumento reductor, Brown se cuestiona si esa advertencia se ha distribuido con eficacia a la hora de utilizar los estereotipos culturalmente y si todos los miembros de las comunidades sociales que los comparten son capaces de identificar su constricción en el entendimiento de las realidades.

En relación a esto, debe señalarse que los estereotipos parecen estar ligados al modo en que los individuos asimilan y piensan el mundo. El propio Brown (1986: 587-588) sugiere que los estereotipos son “categorías naturales, un aspecto intrínsecamente esencial y primitivo en la cognición<sup>47</sup>”, y por ello, precisamente, se constituyen como un modo de pensamiento generalizado e inevitable, presente en multitud de situaciones cotidianas en las que los sujetos utilizan concepciones mentales globales al entender determinados grupos sociales o pensar en ellos. Así que, en parte, este vínculo con el modo natural de entender la realidad respondería a la duda que el autor planteaba sobre la advertencia de su reductora utilización, ya que considera que los sujetos intercambian estas concepciones sin necesidad de hablar sobre su naturaleza y origen.

---

<sup>46</sup> Brown atribuye la creación del término con ese sentido específico al comentarista político Walter Lippmann, quien lo habría desarrollado en su libro “Opinión pública”, de 1922.

<sup>47</sup> Traducción propia. En el original: “*natural categories, an intrinsic essential and primitive aspect of cognition*”.

Este vínculo no evita, sin embargo, que los estereotipos no puedan integrarse en el proceso social de conformación de identidades plasmado en el epígrafe anterior de este trabajo. Si bien los esquemas mentales de simplificación son un instrumento cognitivo, la manera de orientarlos hacia unos u otros perfiles, atribuciones e incluso valores se asientan igualmente en la influencia de los discursos sociales con que el individuo pensante puede contar. Así, Brown (1986) considera que los rasgos estereotipados (las características proyectadas sobre grupos sociales que los sujetos, en definitiva, han aprendido y compartido en su interacción) se deben más al impacto que un modelo de sociedad y su entorno cultural (en el que incluye, igualmente, el ámbito audiovisual) han podido tener sobre otros, que a las características personales existentes en los sujetos sobre los que se aplican. De este modo, el autor piensa que los estereotipos reflejan la existencia de relaciones políticas dispersas en lo social, y que, si bien son receptivos a los cambios, hasta cierto punto también se mantienen estables gracias, precisamente, a la presión cultural de esos modelos sociales que, al final, no dejan de constituirse como modelos de poder.

Dyer (1986: 69), que adapta muchas de las ideas de Brown al ámbito específico de la homosexualidad, se muestra de hecho especialmente crítico con el uso de los estereotipos que sobre esta realidad se crearon para el ámbito audiovisual cinematográfico (y, en general, para el resto de medios de comunicación); sobre todo, porque reflejan una situación de poder heteronormativo que los ha configurado como modelos “humillantes y ofensivos”, pero también, además, porque su generalización, surgida “de un amplio consenso que los impone como ciertos” ha llegado a promover una conducta en los propios individuos homosexuales que tiende a la conformidad con los atributos que promueven, de modo que incluso la diversidad y complejidad del hecho homosexual se conduce de forma auto-opresiva hacia la confirmación de estos estereotipos como verdades absolutas.

Al respecto, Dyer (1986: 72), que ha estudiado ampliamente las relaciones entre cine y homosexualidad, utiliza el concepto general de “tipo” como una forma amplia de categorización muy similar a lo que se planteaba para la definición de “estereotipo”, de tal modo que “los tipos constituyen caracterizaciones simples, vívidas, reconocibles, fácilmente captables y ampliamente aceptadas, en las que unos pocos rasgos aparecen situados en primer plano, manteniéndose los cambios o ‘desarrollos’ en su nivel

mínimo”. Sin embargo, esta concepción no es unitaria, y diferencia en su interior entre “tipos sociales” y “estereotipos” como modelos contrapuestos de desarrollo, de manera que el primero sirve para marcar lo que se encuentra dentro del alcance de la normalidad social, y el segundo, para designar a todo aquello que la supera: “los tipos constituyen ejemplos que señalan a aquellos que viven de acuerdo con las reglas de una sociedad dada (tipos sociales) y a aquellos a quienes tales reglas están destinadas a excluir (estereotipos)” (Dyer, 1986: 74). Esta dicotomía entre lo socialmente aceptable y lo que no lo es se ve reforzada por el hecho de que los tipos sociales “resultan ser más abiertos, más provisionales, más flexibles, y proporcionan un sentido de libertad, de posibilidad de elección, de autodefinición para aquellos que se encuadran dentro de los límites de la normalidad”, mientras que los estereotipos, mucho más rígidos, poseen un carácter “típicamente fijo, tajante e inalterable”, necesario para mantener esos límites sociales activos y perceptibles (Dyer, 1986: 74).

Esta doble categorización se basa, como se apuntaba anteriormente, en la influencia de los grupos de poder y su intento por modelar el tejido social de acuerdo con sus intereses, plasmados en una serie de valores ideológicos que toman forma en la estereotipación, y a través de la cual esa visión específica del mundo se manifiesta “como ‘natural’ e ‘inevitable’ -para todo el mundo-”, de modo que, “en la medida en que lo consiguen, establecen su hegemonía” (Dyer, 1986: 75). Al final, Dyer (1986: 76) concluye de manera muy contundente que “en los estereotipos, los grupos dominantes aplican sus propias normas a los grupos subordinados”, a los que consideran “deficientes, y por tanto inadecuados, inferiores, enfermizos o grotescos”, y en este proceso, esos grupos de poder acaban reforzando “el propio sentido de legitimación de su dominio”.

En resumen, los estereotipos se conformarían como modelos visibles de un proceso que deforma el entendimiento de lo real (por cuanto deshecha unos atributos para sobrevalorar otros) y en el que actuarían las instituciones de poder presentes en las comunidades sociales. Y es por ello por lo que las ideas que circulaban sobre lo homosexual en los orígenes y desarrollo de los medios audiovisuales se condensaron en una serie de patrones estereotipados o marcados socialmente a través del poder heteronormativo. Así, el cine produjo, en torno al homosexual, un catálogo de imágenes posibles que se habían obtenido como producto de las presiones existentes entre la

propia realidad de este grupo social y las normas de representación vigentes, es decir, “una constelación de imágenes, prejuicios o motivos que etiquetan al homosexual, lo moldean y tratan de insertarlo en ideologías morales, políticas o culturales” (Mira, 2008: 67). O como dice Palencia (2008: 12), unos modos de representación basados en “estrategias homofóbicas”, ya que en ellos se desechaba al homosexual como personaje y se le convertía, más bien, en un “síntoma”.

Mira (2008), que como se recordará, se establece aquí como un autor de referencia para la reflexión sobre el tratamiento televisivo de la homosexualidad, establece en este campo cuatro modelos fundamentales de estereotipación. En primer lugar, el “paradigma moralista” identificaba primordialmente la figura del homosexual con la figura del villano e inscribía a aquel en la maldad, puesto que se movía en los márgenes de la moralidad. Estos márgenes se justificaban por su carácter de transgresión o ruptura, ya que desde este punto de vista el homosexual se apartaba –voluntariamente o no- de un código rector universal y atentaba contra la natural disposición del mundo; es decir, contravenía el modelo reproductivo que definieran las teóricas *queer* como dominante en la sexualidad. La discrepancia con el modelo sexual normativo se convertía en una variante de la criminalidad, y se acompañaba de otros rasgos de corrupción moral, configurando, incluso, individuos mentirosos, crueles o traidores.

Ya que este modelo se establece como moralizador, la relación entre homosexualidad y maldad debía completarse con el concepto de castigo; por eso se introducían, como afirma Palencia (2008: 21) al respecto de estas representaciones, “valores morales compensatorios”, de modo que cuando el orden natural de la sexualidad se fracturaba, el personaje homosexual quedaba abocado a un destino trágico: o bien la ley se encargaba de ajusticiarlo, o bien terminaba envuelto en una violenta muerte por suicidio, linchamiento o accidente.

En segundo lugar, el autor define un “paradigma patológico”, que es aquel que perfilaba al homosexual como un enfermo desequilibrado, es decir, cuyo carácter homosexual derivaba de algún desorden mental. Este marco representacional dio lugar a personajes frágiles, inestables, paranoicos o manifestantes de cualquier otra debilidad psíquica fundamentada, precisamente, en su desviación sexual. Mira entiende que este perfil se desarrolló a partir del empuje que experimentó la visión científica del mundo a lo largo

del XIX, y en ese sentido, habría que tener en cuenta, como recuerda Palencia (2008: 11), que “el nacimiento del cine coincide con la divulgación de los conceptos de homosexualidad y heterosexualidad por parte de los discursos científicos-médicos”. Además, este modelo entronca con el anterior, ya que la inmoralidad de los personajes homosexuales podía venir motivada por su carácter enajenado.

Unas dimensiones menos trágicas adquirió el tercer modelo señalado por Mira, que él denomina “paradigma de inversión”, fundamentado en la inconexión entre el sexo biológico y la percepción del género, manifestante de un deseo sexual inverso. Este perfil se basaba en la articulación de clichés de género, atribuyendo comportamientos del binomio masculino/femenino a cuerpos opuestos en su genitalidad. Por lo tanto, en los hombres gais se acentuaba el amaneramiento delicado de la femineidad, mientras que en las mujeres lesbianas se embrutecía su porte de un modo reconocidamente masculino. Como afirma el autor (2008: 78), “es una caracterización de gran rendimiento visual, que funciona de manera inmediata (es decir, no requiere elaboración narrativa)”, y surge como contexto previo a cualquier otro paradigma. Palencia (2008) incide en la visualidad de este recurso y añade que ya en el cine mudo el espectador podía discernir sin problemas la homosexualidad de los personajes; el cuerpo se convertía en recipiente de gestos exagerados y signos de ambivalencia. Por ello, se encontraba muy ligado al recurso del humor.

Este modelo resultaba especialmente útil para desproblematizar al individuo homosexual y convertirlo en un ser inocuo y plano, ya que al hacerse tan extremo en términos de espectacularidad, el invertido relegaba a un segundo plano los valores primarios de su afecto, lo que eliminaba del personaje homosexual aquello que más inquietaba al individuo heterosexual: la posibilidad de convertirse en objetivo –y víctima- de ese afecto desviado. En cierta manera, solo quedaba en ese personaje lo superficial e identificable de forma inequívoca, que permitía al espectador estar alerta, de modo que, como dice Mira (2008: 79), “al acentuar lo externo, cualquier hondura emocional desaparece, el peligroso fantasma del homoerotismo se esfuma”, por lo que la posibilidad de amor o deseo en estos personajes resultaba ridícula.

Existe un último modelo destacado por el autor que surgiría a partir de ciertas representaciones que quedaban despojadas de vínculos visiblemente peyorativos. Estas

manifestaciones se basaban en el interés por la integración, en la pretensión de alcanzar una verdadera inclusión social. Sin embargo, esta inclusión parecía exigir un precio: si se quería formar parte de la sociedad “normal”, debía eliminarse cualquier rasgo que denotase “anormalidad”, es decir, todo atisbo de pertenencia a un modelo de comportamiento fuera de lo establecido (Mira, 2008). La consecuencia es que estas nuevas representaciones eliminaron cualquier marca posible de identidad, y acabaron construyendo un paradigma homosexual basado en una idea normativa que, ahora más voluntariamente que nunca, desestimaba todo rasgo de visibilidad.

Esta nueva “normalidad” o “paradigma de tolerancia” resulta, según Mira (2008: 84), “perfectamente asimilable desde el humanismo heterosexista (...) no se trata tanto de valorar positivamente la diferencia de los homosexuales, sino de concederles el derecho a existir siempre y cuando mantengan la discreción”. El esquema se liberaba así de los perfiles melodramáticos, peligrosos, trastornados o amanerados de los anteriores modelos pero, consecuentemente a sus exigencias, perpetuaba el control de los homosexuales de una forma todavía más discreta y naturalizada. La heterosexualidad debía ser el espejo en el cual se mirara la homosexualidad, tanto en apariencia como en intereses, si quería permanecer en pantalla.

Mira (2008) señala dos consecuencias fundamentales de entre todas las que acarreo consigo este modelo y que han tenido un gran calado en la representación audiovisual posterior: el fracaso en el ámbito sentimental, y la ausencia total de erotismo. En esta línea, Palencia (2008: 18) explica cómo el rechazo del cristianismo a la homosexualidad impidió que ésta desarrollara un “sistema de cortejo similar al universo cortés heterosexual de la Alta Edad Media”, de modo que la falta de un universo afectivo definido simbólicamente podía perturbar el desarrollo de las relaciones sentimentales de los homosexuales en la ficción. En cuanto al segundo factor, la promiscuidad no iba a ser asimilada con facilidad en las nuevas representaciones, y de hecho, el homoerotismo se convertía en algo “totalmente intolerable para el espectador medio” (Mira, 2008: 87). Si bien los anteriores paradigmas no mostraban tampoco signo alguno de sexualidad explícita entre los personajes homosexuales, en este caso la ausencia era más notable, ya que al no quedar estos personajes definidos en la trama por causas trágicas, criminales o cómicas, se esperaba de ellos una plenitud dramática que no llegaba: frente a la apuesta por una cierta sinceridad integradora, se revocaba todo intento de visibilidad realista.



Mira no es el único analista que ha propuesto una clasificación de los estereotipos audiovisuales sobre la homosexualidad. También Dyer recoge este tema, de una manera más genérica pero igualmente acertada. En primer lugar, el autor (1986: 78) habla sobre los “estereotipos iconográficos”, que se producen cuando “los filmes emplean toda una serie de signos visuales y auditivos que inmediatamente expresan lo homosexual y connotan las cualidades, estereotípicamente, relacionadas con ellos”. Aquí, Dyer (1986: 78) se está refiriendo a aspectos perceptibles con facilidad y socialmente enlazados con la homosexualidad, como los rasgos de amaneramiento o ciertas formas estéticas concretas; un modelo de caracterización de gran efectividad, puesto que “constituye una especie de resumen taquigráfico –sitúa al personaje de manera rápida y económica” y suple la imposibilidad de mostrar físicamente la homosexualidad. Su uso en un personaje conllevaría una inevitable colonización semántica, de modo que todo lo que se produjera a continuación en el contexto dramático del mismo quedaría ligado a su condición como homosexual, prioritariamente.

Este esquema de pensamiento puede vincularse al paradigma de la inversión de Mira, por cuanto puede incidir en aspectos de apropiación de género en cuerpos sexuados en oposición, pero Dyer no limita su entendimiento al campo del amaneramiento, y cita también ejemplos sobre el *camp*<sup>48</sup> o el decadentismo como actitud estética y vital. Además, Mira habla de la inversión como un aspecto fuertemente ligado al discurso humorístico, si bien no exclusivamente, al menos como herramienta involuntaria de comicidad incluso en productos ajenos a ese registro. Por tanto, no cabría realizar una equivalencia absoluta entre ambas clasificaciones. Por otro lado, la estereotipación iconográfica puede encontrarse en cualquier otro paradigma de los propuestos por el autor español, ya que, como afirma Dyer (1986), la necesidad de establecer la

---

<sup>48</sup> El concepto de *camp* resulta disperso y difícil de concretar. Habitualmente entendido como una corriente estética basada en la vulgaridad y la exageración de los gustos populares, lo *camp* se ha configurado como una expresión puramente homosexual. El crítico cinematográfico Jack Babuscio (1993) ha estudiado sus implicaciones con la homosexualidad, concluyendo que bajo esta etiqueta se puede adscribir cualquier persona, situación o actividad que se manifiesta a través de una estética entendida como homosexual, y cita entre sus valores la ironía, la teatralidad y un marcado esteticismo. Este manierismo espectacular reforzaría y apoyaría a nivel social la percepción de los amaneramientos como intrínsecamente homosexuales.

homosexualidad de un personaje más allá de lo verbal posee una impronta ideológica, más que dramática y de aplicación a la ficción: sirve para colmar la explicación total de la personalidad de dicho individuo y, no menos importante, demarca la homosexualidad de manera clarividente para que el individuo heterosexual (tanto el personaje como el espectador) pueda identificarla y prevenir cualquier posible amenaza que cruce la línea normativa que lo protege.

En segundo lugar, Dyer (1986: 80-81) habla de los “estereotipos estructurales”, establecidos mediante la función específica de los personajes dentro de las estructuras de la narración audiovisual, “tanto si estas son estáticas, tal como muestra estar organizado el mundo del filme, en lo material y en lo ideológico, como dinámicas, tal que la trama, por ejemplo”. Dyer ilustra esta amplia perspectiva con ejemplos como las relaciones de poder opresivo de algunos personajes homosexuales sobre otros, el fracaso de las relaciones sentimentales homosexuales o, en general, el refuerzo de las disposiciones heterosexuales en estas historias. En este caso, la visión generalista de lo estructural puede constituirse, en sí misma, como el baremo que explica y apoya la clasificación de Mira, basada en ciertas disposiciones dramáticas en las que subyacen, del mismo modo, las consabidas directrices de las relaciones sociales de poder y contrapoder; por lo tanto, la aportación de este autor se muestra, en este caso, más específica.

La base propuesta por Mira en el ámbito cinematográfico, en sintonía con las ideas de Dyer, sirve a partir de aquí para rastrear en la televisión la presencia de un tronco común en la conformación de esos mismos estereotipos, o modelos muy similares. El cine no solo supuso el antecedente de la generalización de la imagen audiovisual a un público masivo y, por tanto, un primer referente, sino que a partir del surgimiento de la televisión, se constituyó como un canal paralelo en el devenir de las representaciones audiovisuales, con ciertas perspectivas suplementarias (sobre todo, en cuestiones técnicas, como el mayor formato de imagen) pero también complementarias, por lo que no es extraño pensar en posibles intersecciones y concomitancias con los modelos propuestos en uno y otro medio. En este sentido, resulta relevante comprobar cómo en su obra *The Prime Time Closet: a history of gays and lesbians on TV* (2002), uno de los estudios fundamentales que sirven de fuente para la conformación de este análisis, Stephen Tropiano divide su análisis de las representaciones homosexuales en televisión

en cuatro capítulos: los correspondientes a series médicas, series policiacas/de abogados, comedias y, por último, series dramáticas; una distribución que recuerda notablemente al desarrollo de los paradigmas cinematográficos de Mira, ya que muestra contextos lógicos de acomodo para los modelos patológicos, moralistas, de inversión y, más genéricamente, de normalidad.

Por otro lado, debe apuntarse aquí otra idea esencial, que es la de señalar para la ficción televisiva una falta de representatividad paralela a la que se dio en el campo del cine. La historia de la representación televisiva de la homosexualidad ha sido también, en gran medida, una historia de invisibilidades. Algunos autores dedicados al análisis del tema (Becker, 2006; Capsuto, 2000; Gross, 1994, 2001; Tropiano, 2002, Walters, 2001) recalcan el hecho de que el discurso televisivo ha obviado la presencia de las formas de sexualidad no identificadas con la heterosexualidad dominante. Existe una notable desigualdad –perceptible ya a un nivel de usuario- entre las horas de exhibición dedicadas al desarrollo de una narrativa heterosexual y las que se dedican al reflejo de los discursos sexuales marginales con respecto a la centralidad de aquella (la homosexualidad, pero también la bisexualidad o la transexualidad).

La falta de representación es, en sí misma, definitoria, como el silencio ha sido siempre expresivo en la comunicación. La no-representación de determinados grupos implica que su posición en el entramado social carece de fuerza y poder, o peor aún, de consistencia e interés político; así pues, “mientras los grupos que poseen el poder real – la clase dominante- no necesita (o no busca) visibilidad mediática, aquellos que se encuentran al final de las jerarquías de poder se mantienen en su lugar, en parte, gracias a su relativa invisibilidad<sup>49</sup>” (Gross, 1991: 21). En consecuencia, el silenciamiento del tema que produce la televisión actuaría como apoyo en el asentamiento de una heteronormatividad social, tal y como venía definida por Berlant y Warner (2002) o por López Penedo (2008: 133), que señala la existencia efectiva de un proceso de “heterosexualización de la sociedad”. Al respecto, Miller (1994) indica que la negación de un lugar justo en el discurso público –en el que entraría a formar parte el medio

---

<sup>49</sup> Traducción propia. En el original: “*That is, while the holders of real power –the ruling class- do not require (or seek) mediated visibility, those who are at the bottom of the various power hierarchies will be kept in their places in part through their relative invisibility*”.

televisivo- ha afectado a la vida de gays y lesbianas subrayando su posición marginal en el entramado social y reafirmando su otredad con respecto a una norma generalizada.

Es conveniente apuntar en este inicio que el estudio de la presencia homosexual en la ficción televisiva –y, en general, en cualquier otro formato del medio- no cuenta con abundante literatura académica. Existen análisis puntuales efectuados sobre programas, tendencias o formatos específicos, fruto de artículos e investigaciones de congresos o iniciativas más o menos personales, como los recopilados por Wolf & Kielwasser (1991), Ringer (1994) o Davis y Needham (2009), pero la publicación de monografías dedicadas exclusivamente a este ámbito, en un sentido histórico, es escasa. Por eso, se destacarán aquí las obras fundamentales de Steven Capsuto (*The uncensored story of gay and lesbian images on radio and televisión*, 2000), el ya mencionado Stephen Tropiano, y Ron Becker (*Gay TV and straight America*, 2006), además de las publicaciones de Larry Gross (*Up from invisibility: lesbians, gay men, and the media in America*, 2001) y Rodger Streitmatter (*From ‘perverts’ to ‘fab five’, the media’s changing depiction of gay men and lesbians*, 2009), que aunque no se centran exclusivamente en la televisión ofrecen un análisis amplio sobre el tema.

Uno de los problemas que acarrea la representación gay y lesbica en televisión es que se toma como referencia una idealizada comunidad homosexual única, que no existe como tal; lo que existen son “muchas comunidades GLBT”, en palabras de Keller & Stratyner (2006: 1). A pesar de ello, dicen los autores, existen muchos conflictos comunes para todos estos grupos, como la desigualdad de las leyes, que siguen promoviendo una posición heterosexual prioritaria, la codificación de derechos matrimoniales y parentales, la lucha contra la discriminación laboral y en el hogar o el castigo contra cualquier indicio de supuesta inversión “curativa”. La generalidad de estos problemas indicaría la profundidad de su imbricación en el entramado social y, por otro lado, la potencial fuerza de la identidad sexual como elemento definitorio del individuo: se antepondría a la casuística para imponer, en cualquier persona homosexual, una serie de pautas y reglas a nivel institucional.

Las formas de mostrar estas problemáticas, sin embargo, difícilmente satisfará a todas las posibles variedades de público interesado. Keller y Stratyner (2006) ponen como ejemplo la notoria dualidad entre las series *Queer as Folk* (Ron Cowen & Daniel

Lipman, 2000-2005) y *Will & Grace* (David Kohan & Max Mutchnick, 1998-2006), con sus abismales representaciones de la intimidad sexual entre hombres. La primera de ellas resultó incómoda para una buena parte del público gay, que no quería ver generalizado un perfil de excesiva promiscuidad sexual, mientras que la segunda era, para otros, demasiado puritana e inocente, puesto que apenas insinuaba que el protagonista pudiera poseer una vida sexual, a pesar de estar inmerso en relaciones sentimentales con otros hombres.

Subyace en la cuestión de la representación mediática una duda de fondo, expresa por Bateman (2006) de este modo: habida cuenta de la marginación histórica de gays y lesbianas en la cultura popular y en la esfera pública más genéricamente, puede pensarse que cualquier representación resulta, en gran medida, positiva (es decir, cualquier aparición es, en términos absolutos, mejor que cualquier invisibilidad); ahora bien, hay que plantearse qué es lo que viene representado y si esa representación desafía las ideas preconcebidas de la sociedad heteronormativa o simplemente las reafirma. Resulta aquí interesante tener en cuenta lo que indica Miller (1994) cuando dice que la cultura se transmite, entre otras vías, a través de la narrativa, y el poder presente en la cultura pertenece a aquellos que pueden controlar la producción, formación y diseminación de esas narrativas. Las ficciones que asumen contenidos referentes a la homosexualidad deben entenderse como focos de diferentes relatos capaces de influenciar sobre el tejido social, en su calidad de discurso público; pero la autora también señala la necesidad de comprobar cuáles han sido las instancias productoras de esos discursos, puesto que serán los grupos sociales poderosos quienes tengan acceso a la formación de esos relatos y, por tanto, serán capaces de utilizarlos como canal de diseminación de sus ideas, valores y percepciones.

En este sentido, Gross (2001) indica cómo la creación de una representación mediática generalizada, entendida como *mainstream*, es controlada por lo “mayoritario”, y propone una acertada concepción de lo *mainstream* cuando lo identifica con la materialización de una ideología dominante, representada mediante la reiteración de patrones estables y asimilada por diversos segmentos de la población, una repetición que se muestra ante la sociedad a través de los medios. El autor especifica que la diseminación de estas estructuras cognitivas no evitan, sin embargo, que puedan darse muestras de discurso opuestas o, al menos, opcionales –debe recordarse aquí a Foucault

cuando afirma que toda manifestación de poder lleva implícita un contrapoder-, diferentes puntos de vista o interpretaciones, en suma, sobre esa ideología general. Ahora bien, Gross también se pregunta hasta qué punto se puede hacer frente a la potencia de las tendencias generalizadoras de esa ideología *mainstream*, y cómo el individuo puede librarse de verse representado dentro de las mismas. Esta duda es expresa cuando se cuestiona qué oportunidades tienen los grupos sociales cuyos valores y problemáticas son minimizados, subvertidos e incluso negados por el *mainstream*, y afirma que para muchos de ellos no hay posibilidad de resistencia, o de desarrollo de posibles canales no oficiales de información o representación.

Aconsejado por la socióloga Elihu Katz, Gross (2001) expone algunos patrones de relación entre las imágenes mediáticas y los conceptos de “mayoría” y “minoría”, estableciendo una división cuantitativa del mercado de los medios. Así, indica que hay una gran preponderancia de programas que representan imágenes sobre la mayoría, pero vienen creados por grupos mayoritarios y destinados a esos mismos grupos. También observa cómo pueden crearse imágenes mediáticas sobre lo minoritario, mucho menos frecuentes, pero en la medida en que vienen producidas por los grupos mayoritarios también se destinan a la recepción de esos mismos grupos, de modo que la ideología que domina en ellos se mantiene igualmente estable. En último lugar, Gross define la presencia de discursos mediáticos sobre lo minoritario producidos, esta vez sí, por grupos minoritarios y destinados al consumo por parte de esos mismos grupos, que ocuparían, sin embargo, un lugar muy escaso en el total del discurso mediático social.

Gross (2001) entiende que la homosexualidad es una categoría que, desde la lógica social –y también mediática-, se identifica con lo “minoritario”, etiqueta que se define por su desviación con respecto de lo que se considera como una norma, y que, en su presencia en los medios, queda marcada casi inevitablemente por una cierta invisibilidad y el desarrollo de estereotipos denigrantes. Por lo tanto, las lesbianas y los gais son aprehendidos como individuos minoritarios, como una presunta amenaza al orden natural, y consecuentemente, son siempre observados en los medios como elementos que generan controversia, lo cual ha limitado fuertemente las escasas ocasiones en que aparecen en el panorama mediático.

El autor (2001) señala que el tratamiento que los medios de comunicación de masas hacen sobre las minorías sexuales fortifica el sistema binario de género normalizado en la estructura social. Las lesbianas y los gais son frecuentemente ignorados en la producción mediática, pero cuando aparecen, lo hacen de modo que reinciden en el perfil de los esquemas normalizados de género. Eso no solo los relega a un segundo plano representacional, sino que generaliza una serie de estereotipos tan habituales que se transmiten incluso de forma implícita, como cuando estos esbozos mediáticos se realizan de una forma tan cuidadosamente contraria al estereotipo que se focaliza la atención, precisamente, en la ausencia de esos atributos esperados (Gross, 2001). Además, toma las palabras de Richard Dyer al señalar que el problema de los estereotipos no son su mayor o menor adecuación a la realidad, sino el hecho de que sean producto de una sociedad heteronormativa, que trata de definir la homosexualidad sin permitir a los individuos homosexuales participar en este discurso formativo, y apropiándose por tanto de una posición normativa para definirse como lo natural y aconsejable. Desde esta situación contextual, por tanto, la homosexualidad surge en la televisión con lacras representacionales inevitables, como se analizará a continuación.

### **2.3.3. Las primeras apariciones televisivas de la homosexualidad: ficción e información**

La aparición de la televisión constituyó un auténtico revulsivo para la hegemonía del cine y las revistas gráficas en la construcción imaginaria del mundo. Ahora, la creación de universos simbólicos completos se repartía entre nuevas pantallas que, además, imponían su presencia paulatina en casi todos los hogares, algo que, además, lo convertía en la otra gran opción a la sala de cine<sup>50</sup>. Las historias de ficción tenían, pues, un nuevo camino para desarrollarse ante sus consumidores.

Sin embargo, la televisión es un campo de cultivo para productos de muy diversa tipología, y no alberga solamente ficción seriada, sino que incluye igualmente, bajo el

---

<sup>50</sup> Algo que también tuvo sus repercusiones en el mercado cinematográfico y, consecuentemente, en la construcción de un lenguaje fílmico más atractivo para la captación de potenciales espectadores: la potenciación del color o los grandes formatos panorámicos son ejemplos de cómo se intentó crear una experiencia cinematográfica que superara, en sensaciones, al visionado doméstico.

paraguas de su diversa programación, ficción fílmica<sup>51</sup> (las llamadas *tv-movies*, o telefilmes, películas producidas por la televisión), pero también contenidos informativos y formativos. Aunque el objeto de este trabajo se centra en las series de televisión, se incluirán en este apartado los programas de cada tipo que resultaron pioneros en la incorporación de la temática homosexual a la parrilla televisiva (es decir, las formas de acceso -de cualquier tipo- de la realidad homosexual al panorama televisivo), para pasar, en posteriores epígrafes, al rastreo de los estereotipos de representación comentados con anterioridad pero centrados exclusivamente en la ficción seriada. Esta decisión viene justificada por el interés que pueda suponer cualquier primer acercamiento a la exposición y debate de una temática determinada en un medio que alcanza audiencias masivas y, por tanto, una capacidad de difusión de su mensaje difícilmente equiparable a la de otros medios.

Con respecto a la esencialidad de este medio, Walters (2001) afirma efectivamente que la televisión es un canal fundamental en la difusión de las temáticas homosexuales, ya que está presente en millones de hogares, por lo que las posibilidades de transmisión de su mensaje son potencialmente mayores que las del cine. Sin embargo, reconoce que, así como el cine había afrontado ya la problemática homosexual de diferentes modos – aunque no por ello positivos-, la televisión se mantenía reacia a permitir la inclusión de estos temas en su catálogo discursivo. En ese aspecto, cita la autora, tuvo un peso fundamental su carácter de medio familiar, foco fundamental de vinculación con el mundo desde el ámbito de la intimidad del hogar. Probablemente ese carácter impuso barreras renovadas a un campo representacional que ya venía sesgado por la visión cinematográfica y por eso, en su opinión, la televisión evitaba en sus orígenes cualquier temática homosexual, si bien señala la existencia de algunos primeros acercamientos que aparecían en formatos informativos –noticiarios o entrevistas, por ejemplo-, como un reportaje informativo de la CBS de 1967 en el que se trataba “el dilema homosexual<sup>52</sup>” (Walters, 2001: 60).

---

<sup>51</sup> Por supuesto, el marco televisivo es también expositor de la ficción cinematográfica una vez que sus productos han superado las ventanas de explotación precedentes (emisión en salas de cine, alquiler, venta en formatos de consumo en el hogar, etc.). A pesar de que, por tanto, en la televisión se encuentran también películas cinematográficas, estas no serán contempladas en el presente trabajo, cuyo interés se centra en las series de ficción televisiva, productos creados netamente para ese ámbito.

<sup>52</sup> Traducción propia. En el original: “*the dilemma of the homosexual*”.



También Capsuto (2000) ha apuntado en su obra ese perfil de la televisión como vehículo de entretenimiento para la familia nuclear establecida. El autor ironiza sobre cómo, a pesar de que la creación de un mercado televisivo atrajo a numerosos hombres gays a trabajar tras las cámaras, la realidad de los individuos homosexuales no tuvo cabida en los primeros años del medio. Por el contrario, la temprana televisión se centraba en la promoción del matrimonio heterosexual y la familia (hasta el punto de que, dentro de los primeros programas, la soltería era un estado por el que sentir lástima y los divorciados, personajes poco habituales), pero también en el establecimiento de los roles de género tradicionales. En el contexto de los años 50, las cargas de género para cada sexo estaban tan imbricadas en el orden social –el hombre, destinado al dominio de las esferas políticas y económicas, la mujer centrada en la esfera del hogar– que todo aquel que no encajaba en ese patrón era automáticamente definido como un inadaptado social (Streitmatter, 2009: 10). Todo esto tenía su reflejo, incluso, en el código legal<sup>53</sup>. Por extensión, la inmoralidad de lo homosexual pasó a identificarse progresivamente con actos delictivos que superaban la intimidad del acto amoroso, y de este modo, se establecieron vínculos, incluso, entre la homosexualidad y el comunismo –curiosamente, en los países comunistas la homosexualidad ha sido considerada tradicionalmente como un delito- o la pedofilia (Streitmatter, 2009: 11-12). La supuesta ofensa individual se extrapolaba así a la afrenta nacional.

Capsuto (2000) indica, pues, que los primeros años de televisión prohibían cualquier rasgo de acercamiento homosexual con especial paranoia, aunque, como Walters (2001), detecta en los formatos informativos y de debate los inicios del tratamiento mediático. Tropiano (2002: 2) coincide en señalar que la temática homosexual apareció primeramente en el ámbito televisivo como un foco de debate social en los contextos médico y legal: fue hacia mediados de los 50 cuando comenzaron a desarrollarse *talk-shows*<sup>54</sup> en los hogares americanos donde el tema tabú de lo homosexual hacía acto de

---

<sup>53</sup> En aquella época, por ejemplo, las leyes vigentes en Washington D.C. establecían que cualquier hombre que mantuviera contacto sexual con otro hombre podía ser acusado de cometer un acto indecente, y castigado con multas de 500 dólares y seis meses de cárcel.

<sup>54</sup> El *talk-show* es un formato híbrido de origen norteamericano basado principalmente en el debate conducido por un presentador. Como afirma Gómez Martín (2006), aúna las características de este con la

presencia; algunos ejemplos de estos programas fueron *Confidential File* (Paul Coates, 1953-1958) o *The Open Mind* (Richard Heffner, 1956-). La televisión encauzó este debate de tal modo que la homosexualidad se configuraba como un “problema social”, y se discutía entre paneles de supuestos expertos; habitualmente, dice el autor, en estos programas aparecía un profesional del ámbito legal, un párroco y un miembro de la comunidad médica –casi siempre un psiquiatra o un psicólogo-. Las cuestiones que se ponían sobre la mesa mediática giraban en torno a la duda de si la homosexualidad podía constituir una amenaza para la sociedad americana, en concordancia con el clima legal que la equiparaba a actos delictivos de interés nacional: ¿cuál era el origen de la naturaleza homosexual? ¿Existía una posible cura? ¿Se trataba de un comportamiento inmoral? Etc.

Como indica el autor, el hecho de introducir la homosexualidad como un asunto complejo y de interés para el discurso público pudo resultar positivo, al arrancarlo de los límites de la clandestinidad. Sin embargo, su prematura etiqueta de problema social y la inclinación contraria de algunos de los participantes de los debates más reacios contribuyeron a acrecentar la susceptibilidad del público; “de este modo, la homosexualidad, así como cualquier forma de sexualidad que se desviara de la ‘norma’ de la heterosexualidad consensuada, se convirtió en un objetivo para la explotación y el sensacionalismo mediáticos<sup>55</sup>” (Tropiano, 2002: 3).

Aunque algunos de estos programas podían contribuir a generalizar un perfil peyorativo mediante el sensacionalismo de sus títulos y sus propuestas<sup>56</sup>, también contribuyeron, en cualquier caso, a incrementar la visibilidad de la homosexualidad en la sociedad.

---

temática de los formatos de telerrealidad (aspectos de la vida privada) e incluyendo participación del público.

<sup>55</sup> Traducción propia. En el original: “*Therefore, homosexuality, as with any form of sexuality deviating from the so-called ‘norm’ of consensual heterosexuality, became a prime target for exploitation and sensationalism by the media*”.

<sup>56</sup> Sirvan como referencia del entendimiento de la homosexualidad como un problema de base, que debe ser analizado y tratado desde la conveniencia pública, los títulos de los dos primeros debates que se realizaron en *Confidential File* acerca de este tema: “Los homosexuales y el problema que presentan”, llevado a cabo en 1954, y “Los homosexuales que acosan y molestan a los niños”, emitido un año después (Witt, Thomas & Marcus, 1995). Traducción propia. En el original: “*Homosexuals and the problem they present*” // “*Homosexuals who stalk and molest children*”.

Además, en determinadas ocasiones se ofrecía la oportunidad a individuos homosexuales de expresar directamente su realidad a través de la plataforma televisiva, si bien, aclara Tropiano (2002), aceptar la invitación de una aparición mediática y autodefinirse como homosexual ante el público a mediados de los 50 suponía un grave riesgo, ya que existía la posibilidad de perder el trabajo o provocar el rechazo de familiares y amigos -el propio autor constata algunos casos-. Por eso, es difícil considerar esta posibilidad de acceso mediático como una opción viable para el establecimiento de un discurso en igualdad de condiciones. Por otro lado, Capsuto (2000) apunta cómo en este contexto la presencia de la homosexualidad femenina era mucho menos protagonista, y las lesbianas se mantenían en un segundo lugar mediático, algo que el autor entronca con el rechazo de la sociedad a hablar sobre la sexualidad femenina en general. A pesar de ello, Tropiano (2002) considera el ya mencionado *Confidential File*, conducido por Paul Coates y desarrollado para la KTTV (cadena de televisión propiedad de Times-Mirror Company), como uno de los ejemplos más célebres de estos primeros programas de debate. También Capsuto (2000) indica la relevancia de este programa, y explica cómo el *talk-show* puso de relieve muchos temas vinculados al hecho homosexual que podían considerarse incluso controvertidos para la televisión, lo cual suponía, al menos, una asunción voluntaria de riesgo discursivo.

Aunque la visibilidad homosexual había crecido hacia finales de década en la sociedad americana, su tratamiento en la pequeña pantalla había contribuido a espolear un cierto miedo público hacia lo que se percibía como una desviación creciente, que se propagaba a lo largo del tejido social (Capsuto, 2000). Otros autores han hablado del papel del miedo en la consideración sobre la homosexualidad. Becker (2006: 17) alude en su trabajo al “pánico homosexual”, un término creado por la psiquiatría pero trasladado luego al ámbito legal y que, de forma genérica, se habría utilizado durante tiempo para explicar las reacciones de los individuos heterosexuales al verse confrontados directamente con el ámbito estigmatizado de la homosexualidad<sup>57</sup>.

---

<sup>57</sup> Becker (2006) aclara, sin embargo, que el concepto habría tenido un matiz diferente en su origen. Establecido a partir de los trabajos pioneros del psiquiatra médico Edward Kempf en 1920, el pánico homosexual describiría la tendencia de algunos individuos a desarrollar síntomas de pánico por sentir en su subconsciencia el interés por llevar a cabo comportamientos homosexuales. Mondimore (1998: 211) también recoge esta acepción, al hablar de que el término se ha utilizado para referirse a “una aguda crisis psicológica experimentada por el individuo al enfrentarse de repente a la posibilidad de ser homosexual”.

El miedo y la desconfianza hacia el hecho homosexual continuarían copando las representaciones televisivas en la década de los 60, según Capsuto (2000)<sup>58</sup>. Tropiano (2002) señala que, en este contexto, es especialmente importante la aparición del documental *The Rejected*, dirigido en 1961 por Richard Christian y producido por la cadena de televisión pública de San Francisco KQED-TV. Se trataba de un intento por ofrecer una discusión objetiva y documentada sobre el fenómeno y resaltar las implicaciones de los individuos homosexuales en su consideración como individuos estigmatizados; un análisis exhaustivo de la homosexualidad desde diferentes frentes (médico, cultural, legal, antropológico, etc.) que pretendía dar una visión humanizada – en tanto que focalizada en la persona como sujeto social, y no desde un punto de vista generalista y externo- de la cuestión. Ahora bien, el documental partía en su base de la necesidad de discutir sobre este fenómeno al igual que era necesario el debate sobre otros desórdenes sociales –como el alcoholismo o la drogadicción-; y aunque esta equiparación era común en los 50 y los 60, dice Tropiano (2002), *The Rejected* no dejaba de reforzar desde su punto de partida algunos de los clichés negativos sobre la homosexualidad. Aun así, pudo considerarse “el programa más comprensivo y progresista de la televisión hasta la fecha<sup>59</sup>” (Tropiano, 2002: 5).

La primera aparición televisada del fenómeno homosexual en una de las grandes *networks* americanas tendría lugar a finales de esta década, cuando en 1967 la CBS

---

Estos comportamientos se percibían por parte de los propios individuos como perversos y rechazables; de ahí su repulsa y malestar por sentirse presos del impulso que los llevaba a cometerlos. Sin embargo, Becker (2006) señala igualmente cómo el pánico homosexual se utilizó como argumento legal en la defensa de algunos individuos condenados por actos violentos contra homosexuales, con objeto de descargar parte de la culpa directa y condicionar el ataque a un impulso instintivo de miedo primario. Así ocurrió, por ejemplo, en el juicio contra Aaron McKinney, acusado de asesinar al joven gay Matthew Shepard en 1998.

<sup>58</sup> El autor (2000) indica cómo incluso en los programas infantiles la violencia se presentaría como una respuesta aceptable al amor entre dos hombres –aunque desde un punto de vista humorístico-, y cita el caso de un episodio del programa de animación *Walt Disney Presents* en el que el personaje de Goofy, accidentalmente, besa a un rudo marinero quien, ofendido por la confusión, acaba golpeándolo en el clímax cómico de la pieza.

<sup>59</sup> Traducción propia. En el original: “*the most comprehensive and progressive television program to date*”.

emitió *The Homosexuals*, un documental conducido por el periodista Mike Wallace que, en principio, se centraba en dar voz a ocho individuos homosexuales para que explicaran a la audiencia cómo era vivir en un mundo en el que eran percibidos como objeto de rechazo. Aunque la cúpula directiva de la CBS consideraba la apuesta demasiado arriesgada, el programa ya había sido publicitado, así que, previo cambio de productor (Harry Morgan asumió el cargo de Fred Friendly), finalmente fue emitido. El resultado, sin embargo, excluía conscientemente a mujeres lesbianas, y aunque algunos de sus protagonistas eran identificados y presentados ante la cámara –aquellos que mantenían unos atributos de cierta respetabilidad ante el público: raza blanca, clase media, apariencia digna-, otros expresaban su opinión desde el anonimato visual, subrayando en ellos una psicología atormentada (Gross, 2001: 38).

Eaklor (2008) señala cómo la década de los 60 albergó múltiples manifestaciones de activismo político desde numerosos frentes: protestas raciales, feministas y antimilitaristas conjugaban un poso de inquietud social que acompañó las incipientes manifestaciones organizadas por la defensa de los derechos homosexuales. La carga policial contra el bar homófilo Stonewall Inn, en el neoyorquino barrio de Greenwich Village, el 20 de junio de 1969 se convertiría sin pretenderlo en la chispa que iniciaría la etapa de un nuevo activismo más radical y provocativo, y decidido a derribar las trabas sociales de la homosexualidad de una vez por todas. Aunque la cobertura mediática no era consciente de la importancia de ese suceso en aquel momento (Gross, 2001), la redada en Stonewall había desatado las desavenencias de numerosos homosexuales (no solo los presentes en el local aquella noche, sino también muchos otros que se situaban por la zona y terminaron uniéndose inesperadamente a la protesta) que, de forma imprevista, acabaron consolidándose como una agresiva fuerza de presión que incluso sorprendió a la policía. Por eso, se sitúa como un momento clave en la toma de conciencia política por parte de los homosexuales (Streitmatter, 2009).

Es en este contexto, culminante en los sucesos de Stonewall, donde Tropiano (2002) señala la primera aparición de la homosexualidad en una serie de ficción, y concretamente, en horario de prime time: *The Eleventh Hour* (Sam Rolfe, 1962-1964), un drama médico centrado en el ámbito de la psiquiatría y en cuyo capítulo del 13 de noviembre de 1963 los protagonistas tuvieron que enfrentarse al tratamiento de una inestable actriz con tendencias lésbicas. El perfil que se establecía para el personaje

acusaba la histeria y la inquietud emocional de su profesión, pero también de su tormento interior, al contener ciertos impulsos reprimidos que ocultaban un interés sexual más incómodo. Paradójicamente, y a pesar de su desigualdad en la visibilidad del tratamiento mediático hasta el momento, la entrada en ficción de la homosexualidad venía de la mano de una mujer, probablemente, dice Tropiano (2002), porque existía la percepción de que el lesbianismo era menos amenazador para la sociedad que la homosexualidad masculina. Sin embargo, las apariciones en ficción serían escasas y poco frecuentes hasta el cambio de década.

Si Streitmatter (2009) señala cómo los sucesos de Stonewall fueron muy importantes en la relación entre la homosexualidad y los medios, Gross (2001) también indica que el éxito de algunos productos mediáticos hicieron conscientes a los activistas homosexuales de la importancia que un medio como la televisión tenía para poder difundir su discurso igualitario a grandes cantidades de receptores, y cómo algunos grupos empezaron a ejercer presión a las cadenas televisivas para conseguir mayor presencia en las programaciones. Entre esos productos se encontraba la primera *tv-movie*<sup>60</sup> en asumir como tema argumental la homosexualidad: la película desarrollada para la cadena ABC *That Certain Summer*, dirigida por Lamont Johnson y emitida en 1972. La historia narra la relación entre un padre y su hijo, al cual debía confesar que, en realidad, era gay. Walters (2001: 60) considera que se trata de la primera representación sustancial que se hace sobre la homosexualidad en el campo de la ficción, aunque su apoyo argumental a la “causa gay” no fue suficiente para incitar a otras cadenas a desarrollar productos similares.

A propósito de *That Certain Summer*, Gross (2001) señala igualmente que su aparente atrevimiento<sup>61</sup> no resultó todo lo eficaz que se esperaba para encabezar un crecimiento perceptible en la aparición mediática de tramas homosexuales. Reconoce, aun así, que

---

<sup>60</sup> La *tv-movie* o telefilme es una película creada para ser emitida por televisión, por lo que no está dirigida a la distribución en salas cinematográficas. Esto influye en la elaboración de su estructura dramática, diseñada para incluir estratégicamente la inserción de bloques publicitarios.

<sup>61</sup> Gross (2001: 82) concede cierto valor a los aportes del programa, aunque no deja de señalar, un tanto irónicamente, que los personajes homosexuales solo llegan a tocarse “en el hombro”, y que cuando el personaje del padre confiesa su identidad gay al personaje del hijo, aclara enseguida que, de haber podido elegir, se habría decantado por no ser homosexual.

los personajes gays y lésbicos surgieron de vez en cuando en algunas series televisivas a lo largo de la década, pero de forma muy ocasional y unitaria. Además, recuerda que estos personajes siempre venían definidos por su condición homosexual –de un modo revelador, Gross utiliza el término “problema”-, por lo que su aporte a los contenidos narrativos se limitaba a permanecer a la deriva de las percepciones que sobre ellos manifestaran los personajes heterosexuales. El autor cita unas declaraciones del crítico William Henry que ponen de relieve esta situación, ya que Henry considera que cuando la televisión mostraba atisbos de homosexualidad, se producían siempre desde el debate interno de la percepción heterosexual. Mediante el desplazamiento del control sobre sus atribuciones identitarias, desde el propio personaje hacia el contexto que lo rodea, la homosexualidad no se convertía en un hecho normalizado de la vida, sino en un tema de análisis moral en el que los personajes heterosexuales actuaban de portavoces representantes del público (en Gross, 2001: 83).

#### **2.3.4. La homosexualidad en series de ficción televisiva: enfermedades, crímenes y humor**

Anteriormente se citó *The Eleventh Hour* como la primera aparición de la homosexualidad en ficción televisiva. Resulta paradigmático, en cierto modo, que *The Eleventh Hour* se tratara de un drama psiquiátrico, ya que el ámbito médico sería uno de los principales cauces a través del cual se establecerían las ficciones homosexuales a partir de entonces.

El campo ficcional de la medicina entronca directamente con el paradigma patológico que Mira definiera para las apariciones cinematográficas del fenómeno: aquel que representa al homosexual como un individuo enfermo, mentalmente trastocado; un modelo insalubre de inestabilidad psíquica. En palabras del propio Mira (2008: 74): “el conflicto simbólico entre homosexualidad y heterosexualidad según el paradigma patológico es el de ‘enfermedad’ frente a ‘salud’. De este modo, la homosexualidad se perfilaba como intrínsecamente insana, una cualidad que requería del apoyo clínico para poder ser asumida, rebatida, controlada o cualquiera que fuera la finalidad dramática en la trama que acogía su aparición.

Tropiano (2002) señala cómo las series médicas experimentaron un notable empuje en los primeros años de la década de los 70; algunos ejemplos notables son, además de la ya mencionada *The Eleventh Hour*, *The Bold Ones: the new doctors* (Steven Bochco, Richard H. Landau & Paul Mason, 1969-1973), *Medical Center* (Al C. Ward & Frank Glicksman, 1969-1976) o *Marcus Welby, M.D.* (David Victor, 1969-1976). Estos programas ofrecían un cierto mensaje doble dentro de los cauces de este perfil. Por un lado, como se ha comentado, el homosexual podía surgir como paciente cuya condición sexual provocaba en él determinados estados de inestabilidad o precariedad mental, a veces asociados, incluso, a dolencias físicas determinadas, que no eran más que una excusa dramática para poder tratar en el argumento del capítulo el asunto de la homosexualidad. Por otro, estas series contribuyeron a lanzar –siempre de forma muy esporádica, puesto que las apariciones de personajes homosexuales eran escasas y no tenían continuidad en la trama de los sucesivos capítulos- un discurso de aceptación a las audiencias, una tolerancia que tenía buena parte de interés educativo, al intentar hacer ver que no existía nada intrínsecamente malo en la homosexualidad, de modo que también se atendía a la homofobia como una práctica mental indeseable. Pero este discurso tenía una contrapartida, que se hacía efectiva en la dualidad de personajes médicos/pacientes: si los médicos homosexuales aparecían como individuos respetables y productivos para la sociedad, los pacientes que acusaban una confusión en su identidad sexual se mostraban mucho más inestables y desequilibrados<sup>62</sup> (Tropiano, 2002). De este modo, el homosexual nunca perdía el lastre de su condición enferma.

En cualquier caso, el mensaje lanzado a los espectadores a través de estas ficciones serias apostaba más por la compasión que por el odio, del modo en que se dispone la actitud para enfrentarse a un enfermo que no tiene la culpa de verse aquejado por sus síntomas. Es decir, un camino para entender las realidades homosexuales que podía satisfacer la humanidad de los personajes pero sin mostrarse ante la audiencia excesivamente revolucionarios. Como afirma Tropiano (2002: 12), “se abogaba por la lástima antes que por la condena, y por la tolerancia antes que por la aceptación total<sup>63</sup>”.

---

<sup>62</sup> En algunas de estas apariciones, los médicos eran capaces de reafirmar la heterosexualidad de los pacientes con argumentaciones simplistas pero efectivas; por ejemplo, que la homosexualidad no era hereditaria (Tropiano, 2002: 55).

<sup>63</sup> Traducción propia. En el original: “*pity was advocated over condemnation, tolerance over total acceptance*”.



Esta actitud compasiva no fue única de las series de ámbito médico. El entendimiento de la homosexualidad como un cierto síndrome que debía ser aceptado tuvo su discurrir en series de otras temáticas, principalmente dramas familiares, que surgieron en torno a los 70, e incluso posteriormente, como *Days of our lives* (Irna Phillips, Allan Chase & Ted Corday 1965-), *Dallas* (David Jacobs, 1978-1981) o *Dynasty* (Esther Shapiro & Richard Alan Shapiro 1981-1989), aunque también pudo aparecer en formatos de *tv-movie*, como se demostraba en la crucial *That Certain Summer*. Aunque estos productos no manejan el asunto en términos estrictamente médicos, la homosexualidad seguía siendo un foco dramático de tensiones, desequilibrios e infelicidades, un asunto con el que lidiar y que trastocaba la vida de sus portadores, así como del círculo que los rodeaba<sup>64</sup>. Por lo tanto, las representaciones que se mostraban aquí pueden considerarse también dentro de los cauces del perfil de una patología.

Tropiano (2002) indica que estas ficciones abanderaban un mensaje de cierta aceptación similar al ya contemplado anteriormente. Así, las tramas trataban de educar en cierta medida la conciencia de los espectadores, pero si bien sus mensajes podían ser bienintencionados, a veces resultaban contradictorios. En general, indica el autor, la programación televisiva estaba totalmente orientada al espectador heterosexual, de modo que cuando aparecía una trama homosexual en alguno de estos productos, su enfoque tenía que mostrarse acorde con el supuesto espectador mayoritario. Así, la trama se posicionaba desde el punto de vista dramático del personaje heterosexual que, en muchos casos, tenía que aceptar la homosexualidad de alguno de sus allegados y aprender a quererlo y respetarlo como un ser humano más. De este modo, se generalizaba una actitud enraizada con la idea de la patología que incidía igualmente en el conflictivo desorden natural de lo homosexual.

---

<sup>64</sup> Un ejemplo paradigmático de esta tendencia lo aporta Tropiano (2002) al hablar del personaje de Sharon Duval en *Days of our lives*. Duval es una mujer bisexual infelizmente casada con un hombre, que durante la serie se enamora de uno de los personajes femeninos principales, Julie Williams, un amor no correspondido. A lo largo de sus apariciones, Duval se mostrará como una mujer confusa y atrapada en la penuria de sus sentimientos, llegando a protagonizar, incluso, dos intentos de suicidio que llevarán a su hospitalización.

Existe un aspecto que no se ha subrayado hasta ahora pero que se muestra evidente en toda esta tendencia. Puesto que la homosexualidad no ofrece síntomas corpóreos –no, al menos, originados en la propia materia corporal, ya que manifestaciones externas como el amaneramiento o el travestismo son producto del comportamiento, y no del organismo-, su entendimiento patológico se vinculaba al plano de las enfermedades mentales. No obstante, Mira (2008) señala que el paradigma patológico se estableció en gran medida a raíz de la generalización de las prácticas del psicoanálisis (disciplina teorizada en gran medida a través del deseo sexual) en la cultura popular.

Sin embargo, con los años se desarrollaría un triste fenómeno que acabaría incorporando a la semántica de la homosexualidad síntomas propios de inestabilidades fisiológicas: la epidemia del sida. La rápida e inesperada expansión de la enfermedad se convirtió en un revulsivo social, pero tuvo, además, consecuencias profundas para la comunidad homosexual. Así, el vínculo de la homosexualidad con la idea de enfermedad se vería desafortunadamente reforzado a partir de la constatación de la epidemia del sida durante la década de los 80, pero además, como se ha apuntado, crearía un imaginario de evidencias físicas (profundamente peyorativas, puesto que sus consecuencias eran devastadoras) que se añadirían al caudal de síntomas psíquicos acumulado en años anteriores.

Los orígenes del sida fueron sorprendidos y todavía no se ha establecido un origen claro de la enfermedad. Sin embargo, desde la marabunta del caudal mediático, es cierto que los primeros casos se reportaron en individuos homosexuales, hasta el punto de que la enfermedad se bautizó primeramente con un término que dejaba claro su origen: *Gay-Related Immune Disorder*, o GRID, y no sería hasta el descubrimiento de otros focos de riesgo cuando la comunidad médica buscaría un término más neutral, mediante el establecimiento del ya conocido y mencionado “sida”, AIDS en su terminología inglesa –*Acquired Immunodeficiency Syndrome*- (Tropiano, 2002: 32).

La expansión de la epidemia del sida no podía haber surgido en un momento más complicado para la consideración pública de la homosexualidad. El comienzo de la década de los 80 coincidió con la victoria de Ronald Reagan en la presidencia estadounidense, un mandato que trajo consigo una nueva ola de conservadurismo proyectada en la sociedad a través del enaltecimiento de los valores sociales

tradicionales, como el patriarcado o la homofobia (Tropiano, 2002). De este modo, el rechazo a la homosexualidad desde el punto de vista político y social se retroalimentaba con el miedo a una enfermedad infecciosa cuyo origen se percibía ineludiblemente ligado al deseo por individuos del mismo sexo<sup>65</sup>.

A través de las incipientes repercusiones mediáticas del sida, la enfermedad quedaría irresolublemente unida a la homosexualidad, y más específicamente, a la homosexualidad masculina. Así, Gross (2001) indica que, de un modo que no solo no aportaba soluciones sino que, más bien, agravaba el problema, los primeros tratamientos mediáticos de los casos detectados reforzaron su vínculo con el sexo homosexual desde los propios orígenes, manifestándose como una consecuencia del estilo de vida de los hombres gays y, en general, la permisividad sexual que subrayaba la impudicia de sus actos<sup>66</sup>. Las secuelas de esta identificación redundarían, de un modo que podría considerarse obvio, en un enaltecimiento de la homofobia. Capsuto (2000) detalla un aumento de los actos delictivos cometidos hacia individuos y organizaciones homosexuales, desde amenazas de muerte hasta ataques violentos explícitos, como resultado de la generalización del pánico hacia la enfermedad, y la percepción de los homosexuales como focos de posible infección y transmisión hacia la masa heterosexual. Streitmatter (2009: 55) habla, en ese sentido, de una “epidemia del miedo<sup>67</sup>” que no atendía a razones lógicas, y que hizo que muchos homosexuales no infectados por el virus se vieran enfrentados igualmente a los mismos procesos de rechazo que aquellos que sí lo estaban, siendo expulsados de sus hogares de alquiler, despedidos de su trabajo o, en general, repudiados por su condición.

Tropiano (2002: 33) vuelve a señalar el papel que muchas series de temática médica tuvieron en la difusión mediática de la enfermedad como síndrome propio de lo

---

<sup>65</sup> Según Gross (2001), el equipo presidencial se mostró muy reacio a pronunciarse públicamente sobre el asunto; no fue hasta junio de 1987 que el propio Reagan dio un primer discurso público sobre la epidemia, forzado, seguramente, por las casi 20.000 muertes que la enfermedad había generado ya hasta entonces.

<sup>66</sup> El panorama informativo se enaltecería con las noticias que afectaron a personajes famosos. En este sentido, cabe mencionar el caso del fallecimiento en 1985 del popular actor Rock Hudson, quien se convertiría en una de las primeras víctimas mediáticas del sida (Palencia, 2008).

<sup>67</sup> Traducción propia. En el original: “*the epidemic of fear*”.

homosexual: “ya no había necesidad de unir la homosexualidad a un problema médico arbitrario como una úlcera sangrante, el alcoholismo o las enfermedades del corazón. Finalmente, los homosexuales tenían su propia enfermedad<sup>68</sup>”. Productos como *St. Elsewhere* (Joshua Brand, John Falsey & John Masius, 1982-1988), *Trapper John, M.D.* (Don Brinkley & Frank Glicksman, 1979-1986) o, ya en los 90, *ER* (Michael Crichton, 1994-2009) o *Chicago Hope* (David E. Kelley, 1994-2000) mostraron a las audiencias personajes puntuales cuya homosexualidad había sido el cauce para el contagio de sida. Capsuto (2000) matiza que estos programas lanzaban en realidad un mensaje de comprensión a las audiencias sobre la necesidad de aceptar a los afectados por el virus, pero también, y no menos importante, un mensaje de necesidad de protección ante la epidemia –lo que podría entenderse también como la necesidad de protección ante la homosexualidad-. El autor indica, además, que los hospitales no fueron los únicos espacios de ficción donde apareció la enfermedad, ya que el problema del sida tuvo cabida, incluso, en las series de ámbito legal.

Son precisamente estos programas de temática policíaca y judicial los que Capsuto (2000) apunta también como otro de los lugares importantes de aparición de homosexuales en ficción. Al respecto, considera especialmente relevante la emisión, en 1967, de un episodio de la serie de la ABC *N.Y.P.D.* (Arnold Perl & David Susskind, 1967-1969), en el que se trataba el tema del chantaje contra homosexuales que ocultaban su condición. La intervención de los policías del reparto conseguía dismantelar la trama e, incluso, uno de ellos ayudaba a una de las víctimas a hacer pública su homosexualidad, alegando el respeto a ser fiel a uno mismo. Esto constituía un mensaje positivo sin precedentes en la televisión, en un momento en que los homosexuales aparecían, sobre todo, bajo el prisma de la infelicidad moral o física (Capsuto, 2000: 56).

Tropiano (2002), sin embargo, no considera que las ficciones policíacas tuvieran en conjunto un papel normalizador de la situación. Al igual que las series médicas, los dramas detectivescos y policiales ofrecían mensajes contradictorios a la audiencia,

---

<sup>68</sup> Traducción propia. En el original: “*there was no longer a need to link homosexuality to an arbitrary medical condition like a bleeding ulcer, alcoholism, or heart disease. Finally, homosexuals had a disease of their own*”.

situando a los homosexuales a ambos lados de la ley: como víctimas, en muchos casos, de chantaje, violencia o asesinato<sup>69</sup>, pero también como los perpetradores de esos mismos crímenes; de hecho, el autor llega a señalar que la figura del asesino gay se convertiría en los 70 en un personaje tan común que se constituiría como una especie de ficción de reserva, por su reiteratividad en el género policial, que en ese momento alcanzó una tremenda popularidad en la audiencia norteamericana. En este perfil, por tanto, la desviación sexual se consideraba paralela a su desequilibrio legal, y en ocasiones, parecía ofrecer concomitancias con la idea del homosexual enfermo y mentalmente inestable, lo que lo llevaría a cometer actos psicopáticos.

Al respecto, Russo (1987) recuerda que el cine ya había establecido una larga tradición en la representación de los homosexuales como villanos, y la televisión había adquirido y reproducido esos estereotipos, de manera que todo ello, en conjunto, actuaba en parte contra la creciente visibilidad de la homosexualidad tras los sucesos de Stonewall. Por eso, puede considerarse que en estos productos germinó un modelo estereotipado de homosexualidad semejante al paradigma moralizador de Mira: series como *The Bold Ones: the lawyers* (Roy Huggins, 1969-1972), *Dan August* (Quinn Martin, 1970-1971), *The streets of San Francisco* (Edward Hume, 1972-1977) o posteriormente *Hill Street Blues* (Steven Bochco & Michael Kozoll, 1981-1987) o *Law and Order* (Dick Wolf, 1990-2010) son algunos ejemplos de estos tratamientos que, con mayor o menor fortuna, acercaron la homosexualidad a la ficción de la pequeña pantalla a través del cauce legal.

Dentro de este campo, los homosexuales situados en el lado correcto de la ley también se veían afectados por su condición. Tropiano (2002) señala aquí cómo muchos de los personajes homosexuales policías y detectives se veían obligados a hacer pública su condición al convertirse ellos mismos en víctimas de chantaje o amenazas. En otras ocasiones, el hecho de moverse en unos ambientes rudos y peligrosos<sup>70</sup> propiciaba un clima de cierta homofobia, de modo que, si la presión los obligaba a desvelar su identidad sexual, se veían confrontados con el recelo de sus compañeros y superiores.

---

<sup>69</sup> No obstante, el autor indica que estas series también se aprovecharon para tratar temas como los crímenes de odio o el acoso gay.

<sup>70</sup> Tropiano (2002: 79) se refiere al ámbito policíaco, no sin cierta ironía, como una “profesión de alta testosterona”. Traducción propia. En el original “*such a high testosterone profession*”.

En definitiva, la dificultad por mantener una vida privada y el hecho de tener que demostrar públicamente su homosexualidad no suponían “una elección propia, sino una obligación moral y profesional<sup>71</sup>” (Tropiano, 2002: 79) para estos personajes.

En cualquier caso, el autor también recuerda que ninguna de estas series –y algunas fueron de prolongado éxito- mostró como personajes fijos o recurrentes en sus repartos a homosexuales de ningún tipo, si bien hubo algunos intentos en ejemplos concretos como el drama de tintes cómicos *Hooperman* (Steven Bochco & Terry Louise Fisher, 1987-1989), con un personaje policía abiertamente gay, o el más complejo detective Bayliss de *Homicide: Life on the streets* (Paul Attanasio, 1993-1999) –aunque este último se definía como bisexual, manteniendo la posibilidad del vínculo afectivo con mujeres-. Por el contrario, los personajes homosexuales solían aparecer más frecuentemente como secundarios, apuntalando tramas horizontales a las que no servían más que como instrumentos de apoyo, y muchas veces confinados a un único episodio, como soporte de tramas verticales que no se prolongarían en el tiempo<sup>72</sup>. Capsuto (2000: 237) se muestra tajante al respecto, al afirmar que la tendencia habitual de la televisión por recluir a los personajes gais a papeles esporádicos en episodios únicos y sin recurrencia “marginalizó la imagen de los gais durante décadas<sup>73</sup>”.

Hay que tener en cuenta una tendencia constante en todas las apariciones televisivas de la homosexualidad, tanto las que ya se han comentado como las que pueden encuadrarse en el resto de estereotipos que componen este rastreo histórico: la ausencia absoluta de cualquier atisbo de afectividad física y, en menor medida, pero igualmente restringida, romántica. Aunque la homosexualidad se reflejara en televisión por su inevitable presencia en la sociedad, la preocupación social que suscitara o la presión del activismo homosexual, ello no evitaba que dejara de formar parte de productos mediáticos destinados, como se ha apuntado anteriormente, a un público mayoritariamente

---

<sup>71</sup> Traducción propia. En el original: “*not a personal choice, but a professional and moral obligation*”.

<sup>72</sup> En el ámbito de las series de televisión, se denomina “tramas horizontales” a aquellas que muestran una presencia continuada en el tiempo, a lo largo de sucesivos capítulos, mientras que las “tramas verticales” son aquellas propias de un único capítulo, que se plantean y resuelven en el mismo episodio. Las primeras suelen ser habituales en las series dramáticas –el paradigma de este modelo serían las telenovelas-, mientras que las segundas son muy características de las comedias de situación, por ejemplo.

<sup>73</sup> Traducción propia. En el original: “*marginalized gay images for decades*”.

heterosexual. Un público, por tanto, al que no se deseaba escandalizar de ninguna manera, y cuya vigilancia soterrada se mantenía presente a la hora de componer y revisar guiones. Todos los autores que componen el grueso bibliográfico de este apartado coinciden en subrayar la delicada situación que suponía la aparición de gays y lesbianas en pantalla desde un punto de vista sentimental, por lo que esta aparición debía mostrarse lo más inocua posible en ese ámbito. Gross (2001: 87) recuerda esta idea al señalar que el objetivo de los directivos de televisión era construir imágenes homosexuales que no fueran “amenazantes para los heterosexuales, borrando cualquier signo de sexualidad gay o lésbica”<sup>74</sup>.

Es precisamente la ausencia de peligro uno de los factores determinantes en la formación de otro foco de inserción habitual de la temática homosexual en el ámbito televisivo: la comedia. Capsuto (2002) identifica ya desde las primeras décadas del medio la presencia de lo homosexual en la comedia de los *live shows*, o espectáculos de humor en directo dentro de formatos de entretenimiento. En estas apariciones eran frecuentes los personajes que jugaban con el cambio de sexo, y las parodias del género, ya que el humor favorece un tratamiento despreocupado de lo desviado y facilita su dispersión social. “Los ‘nuevos’ temas –cambio de sexo y homosexualidad- aparecían primero en las noticias y en los *talk-shows*, y después en los programas de entretenimiento. Estas emisiones reforzaban habitualmente los ideales tradicionales sobre heterosexualidad. Aun con todo, tanto censores oficiales como no oficiales luchaban por mantener esos temas fuera de la programación desde el comienzo”<sup>75</sup>, (Capsuto, 2000: 27). El humor, sin embargo, filtraba las posibilidades de defensa efectiva ante el desapego social: “la homosexualidad seguía siendo extraña, cómica, vista siempre desde los ojos heterosexuales. Los gays eran ‘otros’. Los heterosexuales, ‘nosotros’<sup>76</sup>” (Capsuto, 2000: 35).

---

<sup>74</sup> Traducción propia. En el original: “*threatening to heterosexuals by erasing any sign of lesbian and gay sexuality*”.

<sup>75</sup> Traducción propia. En el original: “*The ‘new’ topics –sex change and homosexuality- appeared first on news and talk shows, then entertainment shows. These broadcasts usually reinforced traditional ideals of heterosexuality. Even so, official and unofficial censors fought to keep the topics off the air from the start*”.

<sup>76</sup> Traducción propia. En el original: “*Homosexuality was still alien, comical, seen always through heterosexuals’ eyes. Gays were ‘them’. Straights were ‘us’*”.

En cuanto a las series, sin embargo, durante esos primeros años de vida de la televisión el humor no se convirtió en un camino tan practicado para hablar sobre el fenómeno homosexual como sí lo fueron los enfoques dramáticos, y más allá de los espectáculos de humoristas, no se detectan apariciones en este tipo de formatos de ficción. Pero en los 70 encontramos ya ciertas representaciones. Walters (2001) señala el programa de la CBS *All in the family* (Norman Lear, 1971-1979) como la sitcom<sup>77</sup> pionera en incluir la homosexualidad en una de sus tramas, en el episodio emitido en febrero de 1971. Capsuto (2000) incide en su importancia detallando una lista de innovaciones que este capítulo presentó y que guiaría la aparición de otros personajes homosexuales de sitcoms hasta buena parte de esa década: entre ellas, la construcción de estos individuos como personas siempre solteras y de actitud heterosexual, algo que, precisamente, no concordaría con el modelo homosexual que Mira establecía como habitual para la comedia cinematográfica, esbozado en términos de inversión, si bien, como se apuntó con anterioridad para las series de corte dramático, este perfil resultaba igualmente inofensivo para el espectador más reticente, al no mostrar ningún tipo de alusión evidente al ámbito sexual.

Sin embargo, Capsuto (2000) también indica como factor de influencia de este capítulo el hecho de que los personajes homosexuales, a pesar de recibir en términos generales un tratamiento positivo, no volvieran a aparecer más en el resto de la serie, negándose, así, la posibilidad de una recurrencia. Aunque el mismo autor señala una excepción: la sitcom de la ABC *The Corner Bar* (Norman Barasch & John Boni, 1972-1973), la primera serie (de cualquier temática) en poseer un personaje homosexual recurrente en su reparto. Pero este personaje, paradójicamente, sí que adoptó una construcción amanerada y afeminada, entrando de pleno en el paradigma de la inversión; un esbozo que fue definido por el activista gay Rich Wandel como el peor estereotipo gay que hubiera encontrado en televisión (Capsuto, 2000: 76).

---

<sup>77</sup> La sitcom es un formato de serie cómica caracterizado por una duración breve (en torno a 22 minutos), la grabación en estudios con asistencia de público, y un reparto recurrente que desarrolla situaciones hilarantes basadas en la cotidianidad.



¿Fue recurrente el uso de la inversión de género en la comedia televisiva? Nuevamente, Tropiano (2002) ofrece una visión general sobre este aspecto. Antes que nada, el autor apunta cómo el género de la sitcom, por su naturaleza humorística, se ha habituado a tratar en sus temáticas buena parte de los mitos e ideas preestablecidas en la sociedad, ya que sus autores deben buscar constantemente la comicidad en cualquier ámbito del mundo que les rodea, y en esta referencialidad, están inevitablemente conducidos a ejercer una labor analítica de ese mundo y sus características. Sin embargo, habría que detallar aquí dos aspectos. En primer lugar, la esencialidad potencialmente combativa de la sitcom como confrontadora de ideas inamovibles en el tejido social debe ser cuestionada, o al menos, asumida con precaución, ya que como indica Kessler (2006: 132), en el género hay un “sentido comunal de seguridad entre los espectadores<sup>78</sup>”: las reglas de la sitcom establecen que cualquier situación desarrollada en la trama volverá a sus cauces habituales al finalizar la misma, por lo que se trata de una tipología de ficción que asegura ciertos límites de seguridad a la audiencia ante cualquier temática incómoda o de difícil aceptación popular. En segundo lugar, el propio Tropiano (2002: 189) considera que, al fin y al cabo, los guionistas utilizan esos mismos puntales sociales que pretenden desestabilizar como fuente directa del humor, por lo que –y alude con ello al caso específico de la homosexualidad- existe el peligro de “perpetuar esas mismas concepciones simplemente por el hecho de admitirlas<sup>79</sup>” en sus tramas.

El autor recuerda que, en último lugar, las sitcoms están concebidas como producto de entretenimiento, y alude a la tradición dentro de otros productos de entretenimiento americano, como el cine, de ofrecer a personajes homosexuales dentro de una construcción marcada por el afeminamiento<sup>80</sup>. Así pues, “a sabiendas de que la audiencia ya está familiarizada con el personaje afeminado, los guionistas de comedia

---

<sup>78</sup> Traducción propia. En el original: “*a communal sense of security among the show’s viewers*”.

<sup>79</sup> Traducción propia. En el original: “*perpetuating the very same misconceptions simply by acknowledging them*”.

<sup>80</sup> Sin embargo, indica Tropiano (2002), los personajes lésbicos construidos bajo un modelo de masculinidad no formarían parte de esta tradición, ya que no suponen una amenaza tan directa para la audiencia heterosexual masculina.

televisiva tienen que elegir entre crear personajes gays marcados por estas características estereotípicas o ir en contra del cliché<sup>81</sup>” (Tropiano, 2002: 190).

La tendencia que Tropiano (2002) ha detectado, revisando los productos del pasado televisivo -comedias como *The Love Boat* (Wilford Lloyd Baumes, 1977-1987), *Mr. Belvedere* (Frank Dungan & Jeff Stein, 1985-1990), *The Golden Girls* (Susan Harris, 1985-1992) u otras posteriores como *Veronica's Closet* (David Crane & Marta Kauffman, 1997-2000)- indica que si bien los personajes gays que podían aparecer en episodios únicos o de forma muy secundaria pueden identificarse como mayoritariamente masculinos, o al menos, tratados desde una postura neutral, han sido los personajes recurrentes los que se han construido, habitualmente, bajo un modelo de amaneramiento femenino. Dicha tendencia actuaría, en su opinión, como una táctica de los productores para asegurarse de que el producto no supone ninguna incomodidad al espectador. Este perfil es perfectamente detectable para el ojo heterosexual –lo que le permite, por tanto, estar alerta ante cualquier riesgo a su masculinidad- y socava el poder del personaje para convertirlo en un mero receptáculo de humor. De ahí que podamos considerar el desarrollo de un estereotipo similar al detectado por Mira en cine bajo los cauces de la inversión de género también para la programación televisiva.

Aunque recurrente en la trama, el perfil del homosexual amanerado no equivale tampoco a un protagonismo absoluto, ya que como el propio Tropiano (2002: 238) indica se trataría de un personaje “inteligente, ingenioso y a veces un poco malicioso, que habitualmente sirve como ‘entretenimiento’ para el resto de personajes, sobre todo al protagonista, quien considera al personaje gay como un aliado<sup>82</sup>”; y además, su presencia en la trama vendría determinada por su identidad homosexual como foco de comicidad, ya que, “estos personajes estereotípicos servirían como objetivo para las

---

<sup>81</sup> Traducción propia. En el original: “*knowing their audience is familiar with the sissy character, TV comedy writers have to choose between creating gay male characters with stereotypical characteristics or going against type*”.

<sup>82</sup> Traducción propia. En el original: “*smart, quick-witted, and a times a little bitchy, they often serve as the ‘entertainment’ for the other characters, particularly the serie’s protagonist, who usually considers the gay character an ally*”.

bromas de otros personajes (...) dirigidas directamente al hecho de su condición sexual<sup>83</sup>”.

Todo ello hace reconocer al autor que aunque las comedias de situación hayan podido contribuir a exponer algunos mitos sociales inciertos, usualmente han fracasado a la hora de reafirmar la homosexualidad como un estilo de vida libre de prejuicios, y alega que, a pesar de que muchos de los mensajes de estos productos trataban de ofrecerla como un fenómeno a respetar (un discurso propicio para esos personajes puntuales que aparecerían, tan respetable como velozmente, en capítulos únicos y muy habitual, sobre todo, en algunas de las comedias que se desarrollaron a partir de los 90), hay una notable diferencia entre la apuesta por la tolerancia y la apuesta por la aceptación. A pesar de todo, reconoce que hasta llegar a la programación actual se han desarrollado algunos avances en torno a una cierta conciencia de la homofobia imperante en la sociedad.

### **2.3.5. La etapa del *gay moment***

Llegados los años 90, la televisión norteamericana ya había experimentado en buena medida la realidad de ofrecer en su programación contenidos de temática homosexual, aunque fuera, a grandes rasgos, mediante prácticas de estereotipación o limitadas en su alcance; y sobre todo, estos contenidos habían aparecido siempre de forma esporádica y minoritaria. Pero para este momento, los historiadores del medio detectan un giro importante hacia una mayor inclusión de la homosexualidad en el campo representacional de la televisión.

Becker (2006: 4) indica cómo ya a comienzos de década los medios se hicieron eco de una notable y reiterada presencia de la homosexualidad en múltiples aspectos de la vida social –no solo el panorama mediático, que podía incluir la televisión, sino también la política o la cultura en sus diversas manifestaciones- y algunos incluso llegaron a denominar esta época como el *gay moment* (momento gay), derivado del auge en la visibilidad homosexual. En el ámbito televisivo, al menos, se fue generando una

---

<sup>83</sup> Traducción propia. En el original: “*these stereotypical characters also serve as the target for jokes by the other characters (...) jokes aimed directly at gay characters are usually about their sexuality*”.

sucesión más habituada y constante de productos de ficción que trataban esta temática, una corriente que el autor considera, incluso, que pudo crear una cierta saturación en pantalla pero que, en última instancia, podía entrenar a la audiencia en su consumo.

Más allá de la imposición mediática de la realidad del sida, cuyos efectos, como ya se vio, resultaron profundamente peyorativos, Becker (2006) entiende este proceso como resultado de una cadena de factores que habrían actuado de forma interrelacionada, conformando un periodo en el que Norteamérica se vería obligada a participar en los crecientes debates sobre la diversidad y la fragmentación cultural: las políticas de diferencia y la popularización de los activismos pro-derechos gays, pero también –y sobre todo- aspectos de corte más económico, como los esfuerzos de las cadenas por captar a una generación de espectadores cuya fidelidad fluctuaba en estos momentos o el interés emergente por la creación de nuevos nichos de mercado. Sender (2004) concuerda en que desde los primeros 90 comenzó a visibilizarse un nicho de mercado netamente homosexual –perceptible no solo en productos mediáticos televisivos, sino también en la propia oferta de otros sectores del mercado-, y lo considera fundamental para explicar las tendencias posteriores de aceptación social que, progresivamente, comenzarían a aparecer en el mundo occidental. En ese sentido, niega que este giro hacia la positivización de lo homosexual tuviera algo que ver con un interés político o de lucha social, y sí, por el contrario, con el interés económico de los negocios.

Como fuere, las parrillas televisivas de estos años acogieron un aumento notable de series en las que la homosexualidad aparecía, sí, pero además, su vinculación con las tramas parecía ofrecer ciertas innovaciones que ya no necesariamente se traducían en una visión trágica o ridícula del personaje homosexual, independientemente del género en que se encuadraran (y, por tanto, del enfoque que manejaran, tanto dramático como cómico). Algunos de estos formatos se beneficiaron de su consideración como productos de culto, una categoría crítica que podía justificar una cierta desavenencia con la norma y permitía con mayor facilidad el aumento de la visibilidad homosexual (Becker, 2006): *Seinfeld* (Larry David & Jerry Seinfeld, 1989-1998), *Picket Fences* (David E. Kelley, 1992-1996) o *Frasier* (David Angell, Peter Casey & David Lee, 1993-2004) por ejemplo, eran muy respetadas por la crítica; otras incluían en sus repartos fijos a personajes abiertamente homosexuales, como *Rosanne* (Matt Williams, 1988-1997) o *Melrose Place* (Darren Starr, 1992-1999); y algunas otras

manejaban conceptos que se podían considerar rompedores para el momento, como la celeberrima *Friends* (David Crane & Marta Kauffman, 1994-2004), cuyo personaje Carol Willick (Jane Sibbett), ex mujer de uno de los coprotagonistas y lesbiana declarada, llegaba incluso a contraer matrimonio con su pareja Susan Bunch (Jessica Hecht) en un capítulo de la primera temporada.

Es destacable, además, como indica Becker (2006) que muchas de ellas se convirtieran en una suerte de fenómeno para la codiciada franja del *prime-time*, con la eclosión de numerosos personajes que manifestaban abiertamente su condición homosexual en los horarios de máxima audiencia. Aun así, el autor no afirma que este panorama implicara una total aceptación del asunto, ni que cesaran los casos constatados de homofobia. En concreto, cita el caso paradigmático de la sitcom *Ellen* (1994-1998): protagonizada por la famosa presentadora y actriz Ellen DeGeneres, la serie marcó un punto de inflexión cuando, de forma paralela en la vida real y en la ficción (en 1997, durante uno de los episodios de su penúltima temporada), DeGeneres decidió anunciar públicamente su lesbianismo. La declaración tuvo una desigual aceptación por parte de sus espectadores habituales, y al poco tiempo los índices de audiencia comenzaron a descender. La serie continuó una temporada más, tras la cual fue definitivamente cancelada.

Dentro de esta tendencia y a punto de finalizar el siglo, aparecería un producto de ficción que resultaría especialmente relevante en el panorama por un detalle singular: su protagonista principal, desde el primer capítulo hasta el último, resultaba ser un hombre reconocido e identificado voluntariamente como gay. La serie, mencionada ya con anterioridad, se denominaba *Will & Grace*, y narraba las peripecias de un abogado gay, Will Truman (Eric McCormack), y su mejor amiga, la diseñadora heterosexual Grace Adler (Debra Messing). La presencia de Will, además, se completaba con la aparición en el reparto de otros personajes homosexuales. Establecida como una sitcom, la serie mantuvo un notable éxito de audiencia y cosechó varios premios Emmy.

Gross (2001) ha indicado que antes de la aparición de *Ellen* y *Will & Grace* ninguna serie había abanderado un protagonismo absolutamente homosexual (si bien la serie de DeGeneres debería contemplarse con el matiz del tardío reconocimiento de la protagonista como lesbiana). La propuesta de *Will & Grace* actuaba, por tanto, como

colofón de una década que, como se ha señalado, parecía haber contribuido en gran medida a la visibilidad mediática de lo homosexual.

Sin embargo, bajo la luz de la revisión de estas ficciones, algunos académicos han señalado sus dudas sobre una supuesta eficacia de sus representaciones hacia la ruptura total de clichés y la normalización. Freymiller (2005) reconoce que existía la impresión generalizada de que la representación gay en televisión había generado una mayor tolerancia hacia este colectivo, al haberse convertido en un factor de sensibilización que potenciaba la visibilidad, y Avila (2009: 1) acepta que la presencia de estos personajes homosexuales en la televisión norteamericana pudo considerarse como una contribución efectiva “a una agenda liberal de tolerancia e inclusión de estilos de vida y orientaciones sexuales alternativas”<sup>84</sup>. Pero las representaciones también pueden actuar en contra si se realizan, como se ha observado, a partir de esquemas simplificadores y de tradicionales de relación social. Por eso, el propio Avila se cuestiona si no es esto lo que sucedió, en última instancia, durante los “tolerantes” años 90, con todos estos productos. ¿Se consideraban sus representaciones modelos de una normalidad equiparable al tratamiento de los personajes heterosexuales?

En realidad, y siguiendo de nuevo el estudio de Mira (2008), es a partir de esta tanda de series donde podemos encontrar un modelo establecido de normalidad que entronca con su paradigma de tolerancia. En ellas, como afirma Avila (2009) cualquier posible manifestación carnal de la homosexualidad quedaba fuera de juego, desarrollándose una aceptación condicionada a la ausencia total de deseo o práctica sexual. El autor indica, incluso, que este discurso televisivo seguía desarrollando la dualidad homosexual/heterosexual normativa y, dentro de este binomio, la heterosexualidad continuó presentándose como la opción más gratificante -aunque este proceso resultara inapreciable-; así, cita la propia *Will & Grace* como el mejor ejemplo de esta situación: en la serie, la carga homosexual de Will se equilibraba constantemente con el personaje heterosexual de su amiga Grace, y la sexualidad del primero se asumía

---

<sup>84</sup> Traducción propia. En el original: “*a liberal agenda of tolerance and inclusion of alternative lifestyles and sexual orientations*”.

mayoritariamente como una fuente de gags<sup>85</sup>. Además, el personaje secundario de Jack McFarland (Sean Hayes), amigo de Will, quedaba perfilado bajo los parámetros de la inversión de género, mediante un retrato que potenciaba lo femenino (por eso, se constituyó en una de las fuerzas cómicas principales de la serie) y anulaba su manifestación en términos de deseo, de tal modo que el personaje de Will, cuyo comportamiento quedaba libre de amaneramientos y se normalizaba, como se ha apuntado, a través de su amiga Grace, respondía a una masculinidad gay aceptada.

La homosexualidad que surgía ahora podía estar liberada de clichés peyorativos previos, pero debía aparecer matizada por una cierta apariencia de heterosexualidad dominante, y ello implicaba borrar el rastro de lo que la hacía diferente, así que se imponía una táctica de discreción y la ausencia de anhelos reales. Por tanto, este nuevo modelo podía dejar atrás los perfiles que negativizaban la imagen homosexual hacia terrenos más escabrosos, pero no se liberaba de la habitual falta de sexualidad, ni de la supeditación ante una pauta sexual heteronormativa.

Gross (1994: 143) va más allá en la idea de que este modelo representacional aparece constreñido por una norma superior ya que, en su opinión, la admisión de los grupos marginales en el discurso mediático responde a las decisiones de la élite que abandera el poder, y por tanto, esta admisión debe quedar condicionada a una representación que alimente las propias estructuras de poder; pero esta norma ya no solo quedaría sujeta al marco de la sexualidad (donde la heterosexualidad se configura como esa élite), sino también a modelos normativos de otros ámbitos, de modo que, en el terreno de las ficciones, los personajes homosexuales nucleares deberían ser, en su mayoría, “hombres blancos de edad media, clase media-alta y con un comportamiento heterosexual, al menos de cara al público”<sup>86</sup>.

Ávila (2009) considera que la representación de la identidad homosexual en estos productos no quiebra el orden dominante heterosexual porque encuentran su acomodo

---

<sup>85</sup> Incluso cuando Will comienza a salir con su pareja Vince (Bobby Cannavale) de forma estable, Grace mantiene una presencia moral entre ellos, normalizando la relación de ambos a través de su perfil heterosexual (Ávila, 2009).

<sup>86</sup> Traducción propia. En el original: “*white, mostly middle-aged, mostly male, mostly middle and upper-middle class, and (at least in public) entirely heterosexual*”.

en estos esquemas normalizadores. En esas condiciones, la invisibilidad no es un problema, pero sólo para los gays que se atienen a los cánones establecidos de raza, clase social, educación e incluso estética, y con valores de familia tradicionales. Por su parte, Capsuto (2000) y Tropiano (2002) destacan igualmente la predominancia de un modelo gay de élite en las representaciones televisivas de este periodo: hombres blancos de edad media, clase alta, con elevados niveles laborales y de educación (no hablan, sin embargo, de ningún modelo específico para la mujer lesbiana). El modelo normativo queda perfectamente ejemplificado, una vez más, en la figura de Will Truman, el protagonista de *Will & Grace*.

El sometimiento a una normativa heterosexual en apariciones mediáticas de gran visibilidad homosexual es incluso patente en productos más allá de la ficción. Aunque resulta un poco posterior, Bateman (2006) ha analizado un programa que, si bien se aleja de la ficción en su planteamiento, no deja de ser una construcción dramática sobre una base de supuesta realidad: el reality show *Queer eye for the straight guy*. Este programa, creado por David Collins, David Metzler y Michael Williams, fue emitido por la televisión estadounidense de 2003 a 2007 con gran éxito de público. El show muestra cómo un equipo de cinco individuos homosexuales, el *Fab Five*, asesora en cada episodio a un hombre heterosexual en materia de moda, gastronomía, decoración, imagen personal y cultura. De este modo, lo convierten en un individuo más refinado, capaz de desenvolverse con soltura en una sociedad moderna y, lo más importante, mejorar su relación sentimental con su novia o esposa mediante este lavado de imagen. Bateman (2006) explica cómo el programa concibe de forma apriorística un concepto de “lo homosexual” intangible pero asociado a esos campos del saber y tamizado en forma de una estilización y esteticidad máximas, de tal manera que lo homosexual sería una categoría que poseen los individuos homosexuales del *Fab Five* y que pretenden transmitir al individuo heterosexual para aportar esos valores a su vida. Frente a esta supuesta “homosexualización” de la vida, sin embargo, el autor aduce que el resultado se percibe habitualmente como extraño e insólito en ese hombre heterosexual, y así lo demuestran sus parejas femeninas al final del show. El hombre heterosexual, por tanto, aparece previamente definido como un estado de ser en el que no cabe una homosexualización, puesto que se trata de otro estado de ser completamente ajeno a él. Por eso, afirma Bateman, el show define lo homosexual como una propiedad esencial de



individuos homosexuales, inaplicable a cualquier otro individuo que no se etiqüete bajo esa definición.

Bateman (2006: 12) subraya el riesgo de dar esta forma tan particular a la esencialidad de lo homosexual: “aunque la homosexualidad ha sido largamente asociada al estilo, la superficie y la estetización de la vida (...), no debería ser reducida a una mera forma estética o a un modo de existencia altamente estetizado, sino que debe incluir una implicación de cuerpos reales, deseos reales y actos sexuales reales<sup>87</sup>”. Y esta es, precisamente, la falta de desarrollo que se acusa en el programa, ya que el show nunca muestra a los miembros del *Fab Five* en una implicación real amorosa o sexual con otros individuos –frente al individuo heterosexual, al que ayudan en su conquista amorosa-. Como mucho, indica el autor, sus conversaciones muestran en un tono humorístico la proyección de inocuo deseo hacia el protagonista heterosexual de cada capítulo, tan marcado en esa identificación que se convierte, per se, en un ser inalcanzable y fuera de peligro. Bateman recuerda, en última instancia, a Foucault, cuando en su *Historia de la Sexualidad* afirma que el discurso sobre el sexo no implica, automáticamente, una liberación sexual o la igualdad en la consideración de formas sexuales.

Es interesante observar cómo el distanciamiento del homosexual hacia la afectividad vendría reforzado también por el tratamiento de la intimidad heterosexual entre individuos del mismo sexo, tal y como explica Miller (2006). La autora afirma que en las sitcom de los 90 (género al cual se adscriben muchas de las series aquí comentadas) se produce un curioso fenómeno siempre que la trama implica un acercamiento afectivo entre hombres heterosexuales: cuando la amistad, el cariño o el compañerismo generan una situación de implicación emocional –traducida incluso en abrazos, palabras amables o gestos de apoyo de un personaje a otro-, se incorpora a su vez una ruptura cómica, una acción de rechazo automática que vuelve a subrayar la heterosexualidad de sus protagonistas y deja claro al espectador que lo que está viendo es una incursión afectiva entre dos individuos que, a pesar de ello, no pierden su heterosexualidad definitoria. La

---

<sup>87</sup> Traducción propia. En el original: “While homosexuality has long been associated with style, surfaces, and the aestheticization of life (...), homosexuality must not be reduced to a mere aesthetic form or a highly aestheticized mode of existence, but must involve an evaluation of real bodies, real desires, and real sex acts”.

reafirmación de la heterosexualidad se llevaría a cabo en los personajes como un acceso cómico que, a su vez, clarificaría el mensaje en los espectadores. Miller denomina a este recurso “distanciamiento irónico”<sup>88</sup>, ya que pone de manifiesto la confusión que el acercamiento produce en los propios personajes, pero enseguida los hace conscientes de su “exceso” afectivo, impropio de su heterosexualidad, y acaba alejándolos.

“Las sitcom comenzaron a incluir negaciones cómicas de cualquier percepción de homosexualidad cuando los vínculos entre hombres se reafirmaban o priorizaban. Los personajes masculinos heterosexuales se volvían conscientes de la intimidad y el comportamiento que podía significar una identidad gay y rápidamente rechazaban esa posibilidad con un chiste<sup>89</sup>”, explica Miller (2006: 148). Así, las series utilizaban el desplazamiento irónico para reafirmar explícitamente las diferencias entre lo heterosexual y lo homosexual, pero además, vinculaban directamente lo afectivo al campo de lo femenino, al considerarse poco apropiado para su estatus de hombre masculino. Al volverse inadecuado para un perfil de masculinidad, el afecto heterosexual entre hombres debía quedar “solventado” mediante el rechazo humorístico a lo femenino, que en un cuerpo masculino –según esta lógica interna- solo puede tener presencia en lo directamente homosexual. En definitiva, Miller (2006) considera que muchas de las sitcom de los 90 se aprovecharon del distanciamiento irónico para borrar cualquier posibilidad de lectura gay subyacente en los momentos de intimidad entre hombres que venían determinados como heterosexuales en la ficción. Así, la afectividad homosexual no aparecería de ningún modo, ni sugerida ni explícita, en ninguna de estas tramas.

La incapacidad para equiparar el tratamiento de los personajes heterosexuales con los homosexuales en las series de esta última etapa queda también de manifiesto en un

---

<sup>88</sup> Traducción propia. La autora utiliza el concepto *ironic dismissal*. El segundo término puede traducirse como “rechazo”, o más técnicamente, como “despido, destitución”. Se ha preferido optar por este sentido de la traducción puesto que subraya el matiz del alejamiento o desplazamiento que produciría el recurso con respecto al lazo emocional establecido entre los personajes.

<sup>89</sup> Traducción propia. En el original: “*Sitcoms began to include comic denials of perceived homosexuality whenever male bonds were confirmed or prioritized. Straight male characters became aware of intimacy and gendered behavior that could signify gay identity and were quick to dismiss that possibility with a joke*”.

estudio realizado por Freymiller en el año 2005. En él se preguntaba a un grupo de hombres y mujeres estadounidenses, homosexuales y bisexuales, sus opiniones sobre la representación que la televisión norteamericana contemporánea hacía de sus condiciones sexuales particulares. Los entrevistados en el estudio advirtieron que los personajes homosexuales que poblaban la programación televisiva de los últimos años resultaban básicamente unidimensionales, y estaban inmediatamente definidos por su sexualidad; su presencia en la trama quedaba justificada precisamente por su condición homosexual, sin importar cualquier otro rasgo. De este modo, los personajes homosexuales podían interactuar con otros de su misma condición, pero no lo hacían con el mundo heterosexual genérico, al menos en igualdad de condiciones: los miembros del estudio echaban de menos una relación de los personajes homosexuales con otros ámbitos en los que su condición sexual fuera secundaria, y no definiera, por encima de cualquier otro rasgo, su construcción dramática y su identidad. Además, aludían a una falta de representación del afecto entre personas del mismo sexo, a pesar de que algunos programas parecían centrar al personaje gay en lo puramente carnal, manteniendo un estereotipo de obsesión patológica con la práctica sexual. Cabe destacar aquí la existencia de la serie *Queer as Folk* –mencionada a este respecto en el estudio–, sobre las andanzas de un grupo de amigos homosexuales en Pittsburgh; un programa que, si por algo destacó, fue por su franca representación de la sexualidad homosexual, masculina en la mayoría de las ocasiones. *Queer as Folk* puede considerarse uno de los primeros ejemplos (y también una excepción) de la ruptura del tabú en la visibilidad de una sexualidad gay, pero aunque los miembros del estudio de Freymiller apreciaban su falta de restricciones, en realidad dudaban de que sus representaciones tuvieran repercusiones positivas en la consideración social. Por otro lado, tanto en esta serie como en otras, los entrevistados observaban una menor presencia de personajes lésbicos frente a los gays. Por todo ello, achacaban a estas figuras simbólicas una falta de variedad y profundidad y concluían que eran incapaces de definir realmente sus identidades.

### **2.3.6. Las consecuencias de la representación televisiva de la homosexualidad**

En conclusión, el estudio de este recorrido histórico llevado a cabo a lo largo de todo el apartado sobre las representaciones televisivas de la homosexualidad en formato seriado –que comenzó en los propios orígenes del medio y culmina en torno a la entrada del

siglo XXI, momento en que entran en juego los productos televisivos de HBO analizados en este trabajo- permite apuntar algunas ideas generales sobre la presencia del fenómeno homosexual en la pequeña pantalla y las ficciones que la programación norteamericana ha desarrollado para acogerlas. Estas ideas, además, han ocasionado consecuencias determinantes en la visibilidad homosexual y su proyección social.

Para empezar, es cierto que se constata la presencia de personajes identificados como homosexuales en determinadas ficciones televisivas. Los personajes homosexuales han aparecido en las series televisivas, tradicionalmente, como consecuencia de su propia condición. Es decir, su requerimiento en la trama viene motivado por el hecho de ser ellos mismos homosexuales, de modo que esta identidad perceptible en ellos es, si no el detonante, la justificación de su presencia en el argumento de esos capítulos. Ahora bien, estos personajes no han acaparado roles protagonistas principales, sino que han aparecido bien como secundarios recurrentes, bien como personajes puntuales limitados a uno o varios capítulos, de continuarse la línea argumental que los requiere en la trama más allá de un solo episodio. Este perfil, sin embargo, queda cuestionado en algunos productos puntuales presentes en la última etapa del periodo estudiado.

La presencia intermitente de estos personajes supone una clara inferioridad cuantitativa con respecto a la presencia de personajes heterosexuales en la pantalla, cuya aparición es constante y habituada. Además, esa misma presencia puntual y secundaria de lo homosexual genera también una clara inferioridad cualitativa con respecto al protagonismo y recurrencia de los personajes heterosexuales en las series. Durante los años de vida de la televisión, el tiempo mediático dedicado a estos últimos ha sido notoriamente mayor que el que se ha dedicado a la homosexualidad y sus protagonistas, de modo que su aparición se ha convertido en un fenómeno fuera de lo ordinario.

El repaso histórico a la homosexualidad televisiva permite comprobar, también, como sus cauces de representación se han canalizado alrededor de temáticas, líneas argumentales y atribución de perfiles cercanos a los paradigmas del estudio de Alberto Mira (2008) para la producción cinematográfica. Es decir, la homosexualidad en la pequeña pantalla ha venido prioritariamente de la mano del imaginario originado en torno a una serie de perfiles estereotípicos. Así, en primer lugar, se ha contemplado al homosexual como un individuo afectado por una condición insalubre, semejante a la

enfermedad, bien con implicaciones psíquicas, bien incluso, con repercusiones físicas (motivadas estas, sobre todo, por la presencia del fenómeno del sida). En consecuencia, el personaje es tratado como un individuo aquejado por una dolencia mental o física, con diferentes consecuencias (enfrentamiento y dificultades en una esfera social reacia a la integración de los aquejados por esta situación, rechazo y/o aceptación familiar, posibilidades de curación y terapia, etc.). En segundo lugar, el homosexual se ha perfilado como un individuo que transita más allá de los límites legales o se mueve en torno a estos mismos límites, lo que lo convierte, por tanto, en un personaje criminal situado fuera del marco normativo que impera en la sociedad; esa ruptura de la norma justifica su rechazo. Un tercer perfil ha establecido al homosexual como individuo invertido en el ámbito del género, cuya inversión es fruto de comicidad y limita sus capacidades dramáticas hasta reducirlas a un receptáculo para el humor. Y en contraste, se ha desarrollado un cuarto perfil en el que el homosexual se concibe como un individuo normativizado en su construcción física y psíquica, asemejado a cualquier perfil heterosexual, pero limitado en su desarrollo dramático por las barreras del consumo televisivo heterosexual.

En general, durante sus apariciones, los personajes homosexuales televisivos se han construido con el extremo cuidado de no suscitar la animadversión del espectador, que se presume mayoritariamente heterosexual, y por tanto, no proclive a un desarrollo profundo de cualquier atisbo de sentimentalidad o sexualidad homosexual. Aunque la identidad homosexual viene marcada por la proyección del deseo amoroso y sexual hacia individuos del mismo sexo, el hecho de que sea la justificación de la inclusión del personaje en la trama no implica que esta identidad deba mostrarse en todas sus consecuencias, y paradójicamente, se ha separado el núcleo de su esencia de su desarrollo real.

Aun así, se ha podido constatar que existe un discurso general en estos productos de ficción seriada que aboga por un modelo de tolerancia hacia la homosexualidad. En muchas ocasiones, este discurso es, precisamente, el núcleo dramático de la trama. Sin embargo, el discurso no se ha construido en términos de aceptación completa, ya que el desarrollo de los personajes homosexuales, como se ha visto a partir de las ideas anteriores, no es equiparable al de los personajes no homosexuales.

### **3. MARCO METODOLÓGICO**

#### **3.1. LAS METODOLOGÍAS CUALITATIVAS Y SU APLICACIÓN AL ESTUDIO DEL DISCURSO MEDIÁTICO**

Las series televisivas analizadas en este trabajo forman parte del amplio ámbito de la comunicación. Como disciplina propia de las ciencias sociales, la comunicación debe ser entendida bajo los parámetros que definen a este subgrupo de los saberes científicos, tradicionalmente ligado a la explicación de los órdenes humanos que se construyen y se asientan más allá de la base de la naturaleza. Su propia denominación es ya suficientemente clarificadora con respecto a su objeto de estudio, ya que, como indica Belvedresi (2002: 12), “las ciencias sociales están interesadas tanto en explicar como en comprender el mundo social. Esto es, están interesadas en por qué ocurren los fenómenos histórico-sociales y cuáles son las condiciones que los hacen posibles”. Por ello, se integran bajo el paraguas de su campo de acción los distintos comportamientos humanos que conforman el tejido social y lo mantienen vivo, mediante la interacción de sus miembros componentes, y en este sentido, la comunicación es la base del procedimiento interactivo social.

Las ciencias sociales poseen una idiosincrasia que se basa, en gran medida, en la dificultad derivada de las particulares características del epicentro de su trabajo, ya que, como objeto de estudio, la sociedad presenta una problemática que no puede obviarse en ningún estudio del campo: su transitoriedad. Lozano (1995: 26) explica que la sociedad no se mantiene estática ni en el espacio ni en el tiempo, y es esta doble inestabilidad la que hace que en las ciencias sociales solo existan “conocimientos más o menos aproximados a la objetividad” y que se caractericen “por ser relativas (válidas para un lugar y tiempo específicos) y parciales (válidas para una clase o grupo social)”<sup>90</sup>.

Como entidad mutable, la sociedad necesita unas líneas de estudio flexibles que puedan edificar para ella un marco lógico de entendimiento, y por ello, las ciencias sociales son fundamentalmente interpretativas: no solo porque sus datos deban ser examinados y

---

<sup>90</sup> Aun así, Belvedresi (2002) puntualiza que las ciencias sociales también tratan de formular algunas generalizaciones que puedan ser aplicadas a situaciones similares a las estudiadas.

traducidos por el buen criterio del investigador (como ocurre con los de toda ciencia), sino porque estos datos, como base empírica, vienen ya preorganizados bajo el conocimiento del sentido común (Belvedresi, 2002). Esta supuesta fluctuación teórica no debe restar validez a sus objetivos ni a sus resultados, y como recomienda Belvedresi (2002: 15), debe aceptarse “el relativismo conceptual” de las ciencias sociales, “fundado en el hecho mismo de que, puesto que no hay un punto de partida no interpretado contra el cual medir las interpretaciones, las mejores interpretaciones serán aquellas que permitan formular una articulación coherente de los significados involucrados”, un proceso de comprensión que, por otro lado, y como indica la autora, no difiere en esencia del entendimiento de la vida cotidiana, “donde todo el tiempo estamos poniendo a prueba nuestras interpretaciones con las de otros, a la búsqueda de consensos que permitan orientar cursos comunes de acción”.

Lo que permite hablar de un legítimo carácter científico en las vías de estudio de lo social es, en última instancia, el uso de un proceso de trabajo sistemático y que pueda ofrecer resultados científicamente válidos: la metodología. Taylor & Bogdan (1987: 15) entienden que “el término *metodología* designa el modo en que enfocamos los problemas y buscamos las respuestas”, de modo que los intereses y propósitos de una investigación llevan a elegir una manera u otra de realizarla. Jensen (1993a: 17) ofrece una idea de metodología centrada en el área de interés de este trabajo, la comunicación social, e indica, así, que la metodología se refiere a “las series estructuradas de procedimientos e instrumentos mediante los cuales se registran, documentan e interpretan los fenómenos empíricos de la comunicación de masas”. Esos procedimientos toman la forma de técnicas de investigación, vías preestablecidas de trabajo que guían la acción del analista y que, en palabras de Callejo (2009: 22), definen “*prácticas de reducción de la complejidad de lo social, aportando a la investigación referencias de la experiencia construida procedimentalmente*”<sup>91</sup>. Por su parte, Ladrón de Guevara (1981: 123) las entiende como “todos los procedimientos lógico-específicos por medio de los cuales se observa, se analiza y se manipula la realidad”, por lo que se basan en principios racionales de actuación directa sobre el entorno social.

---

<sup>91</sup> En cursiva en el original.

Las técnicas de investigación, por tanto, no solo conectan el objeto de estudio con su esclarecimiento cognitivo, sino que además verifican la validez de los resultados basándose en la experiencia que las ha modulado en su forma definitiva. Sin embargo, no son procesos unitarios: existen numerosas técnicas, y además, pueden clasificarse en dos grandes ámbitos en función de su enfoque. Así, Taylor & Bogdan (1987: 15) identifican en el campo de las ciencias sociales dos tradiciones de estudio: una vía positivista “que busca los hechos o causas de los fenómenos sociales con independencia de los estados subjetivos de los individuos” y una fenomenológica, que trata de comprender los fenómenos sociales desde la propia perspectiva del individuo “y examina el modo en que se experimenta el mundo”, la percepción que de él poseen esos individuos, ya que “para el fenomenólogo, la conducta humana, lo que la gente dice y hace, es producto del modo en que define su mundo”. En realidad, estos autores están definiendo las dos posturas tradicionales del ámbito de la investigación: la perspectiva cuantitativa y la perspectiva cualitativa.

La metodología cuantitativa también es identificada como una vía de trabajo positivista por Hueso & Cascant (2012), quienes entienden que se define por el uso de técnicas propias de la estadística para el estudio de diferentes aspectos de interés social. Las técnicas cuantitativas tratan de traducir la realidad social a cifras y operar estos datos mediante agrupaciones de repetición, frecuencia y otros baremos estadísticos; de este modo, la exactitud matemática trata de ofrecer lecturas objetivas de los fenómenos sociales y asentadas en un punto de vista externo. El principio del que se parte aquí es que “la sociedad funciona de manera similar a la naturaleza y por lo tanto, el método científico de las ciencias naturales (...) es aplicable también a las ciencias sociales. La realidad social es única, observable y responde a regularidades (leyes universales)” (Hueso & Cascant, 2012: 2).

Por el contrario, Jankowski & Wester (1993: 58) indican que la investigación cualitativa tiene lugar “en un escenario naturalista que resalta el comportamiento cotidiano” y, por su propia naturaleza, “es frecuentemente descriptiva”, constituyéndose como una tendencia que parte de una fuerte carga interpretativa, pero que permite un cierto grado de abstracción válido, igualmente, para generar teoría. Jensen (1993a) añade que la metodología cualitativa concibe la cultura y la comunicación como generadoras de significados en un contexto determinado -proceso que viene ligado indefectiblemente a



los comportamientos sociales de los individuos- y que implica, además, un punto de vista interno, un ojo examinador inserto dentro del propio contexto cultural en el que se está elaborando la investigación. Igualmente, el autor (1993b: 28) señala la tradición de los métodos cualitativos en el estudio de las ciencias sociales y, en especial, de la comunicación, sobre todo cuando se concibe este proceso como una “producción social de significado” en la que el concepto de discurso –que incluye implícita la consideración de su intercambio en la interacción cotidiana- se establece como fundamental<sup>92</sup>.

Taylor & Bogdan (1987) subrayan ciertas características de la metodología cualitativa: principalmente, la flexibilidad de su diseño, especialmente apta para un objeto de estudio mutable y cambiante, y su perspectiva holística, que contempla desde un marco general tanto los protagonistas de la investigación como el escenario contextual en que cohabitan (de ahí que se requiera asumir y experimentar la investigación dentro de su propio marco de referencia). En última instancia, estas cualidades perfilan a lo cualitativo como un método más humanista, puesto que mantiene la esencia humana de lo investigado y obvia su resumen numérico.

En esta tesis se ha optado por la aplicación de una perspectiva metodológica cualitativa. La exposición que se ha realizado de esta vía de investigación evidencia los motivos principales de esta elección: este trabajo no pretende reducir a frecuencias y contingencias la explicación de un fenómeno complejo como es la creación y asunción de discursos sociales sobre la homosexualidad; más bien, busca preguntarse el porqué de estos discursos, las causas que los justifican, los motivos que abanderan y la interpretación que se hace de ellos. Los personajes de ficción homosexuales y las tramas en que se insertan son construcciones semánticas motivadas, fruto de un mercado, el de la televisión, que observa constantemente la realidad para reproducirla, pero que en este mismo proceso contribuye a su producción, y el modo óptimo para desgranar estas semánticas, observar lo que hay tras ellas, y esclarecer su entendimiento transcurre por lo cualitativo.

---

<sup>92</sup> Jensen (1993b) incide también en la eclosión de los estudios semióticos y su aplicación en el análisis de los eventos comunicativos durante la segunda mitad del siglo XX, estudios que tendrán, en este trabajo, un marcado protagonismo.

La metodología de este trabajo se basa en dos dominios metodológicos, la semiótica y el análisis del discurso, y dos herramientas metodológicas, la entrevista en profundidad y el grupo de discusión. En los apartados siguientes se desglosarán sus bases teóricas, el modo de aplicación y la justificación de su elección, tres aspectos que se encuentran plenamente interrelacionados. Sin embargo, un último aspecto merece ser destacado antes de continuar. Estas metodologías se aplicarán tanto al campo de la producción (semiótica y análisis de discurso como estrategias de análisis del producto) como de la recepción (entrevistas y grupos de discusión como marcos dialógicos para desentrañar las lecturas de esos mismos productos y los conceptos apuntados en el marco teórico), puesto que se pretende seguir el trazado completo de la vida social de estos discursos, de modo que una dimensión complementa a la otra.

Pueden encontrarse algunos autores que defienden la integración efectiva de los estudios de la producción y la recepción del contenido mediático. Por ejemplo, Wolf (1997) realiza un breve repaso por las tendencias predominantes en los estudios de comunicación desde los años 70, y en concreto, se centra en las fluctuaciones que han mostrado los análisis del producto comunicativo (análisis textual, semiótica, análisis del discurso) en su mayor o menor acercamiento hacia un análisis del contexto. Este interés debería basarse, según el autor, en la aceptación primaria de que los medios producen un universo simbólico distribuido, negociado y consumido en el marco de la interacción social -una idea que superaría la visión más homogeneizadora de las llamadas teorías de los efectos limitados-. De este modo, teniendo en cuenta que los medios jugarían un papel específico en la construcción de la realidad colectiva y que el estudio de los efectos se transformaría “en el de las significaciones y de las interpretaciones” (Wolf, 1997: 256), la investigación en comunicación debería encontrar un punto de encuentro entre la esfera del discurso mediático y la esfera social: esto es, acudiendo a los contextos reales de recepción para complementar un análisis del producto que no puede, dice Wolf (1997: 259), explicar por sí solo los efectos en la cognición grupal: “es evidente que los medios producen textos y operan a través de estrategias discursivas, pero ya es tiempo de que la investigación en comunicación se ocupe de los lectores/espectadores reales y no solo de sus simulacros textuales”.

Si Wolf parece apuntar a la conveniencia de completar los estudios del mensaje con los de su recepción, Morley (1997) justifica igualmente la necesidad de atender a un estudio de doble carácter, centrado tanto en la producción de un discurso mediático como su consumo, pero en un camino casi inverso. Al hablar de la evolución de los estudios de recepción, este autor distingue un evidente viraje teórico desde las posturas totalitaristas de los efectos de los medios hasta una posición que él entiende casi contraria, y que otorgaría un poder prácticamente ilimitado a la capacidad decodificadora, analítica e incluso crítica del público. Si bien entiende que las etapas de los efectos poderosos de los medios han quedado ya atrás, habría que obrar con prudencia a la hora de considerar la efectividad de la capacidad lectora del público, puesto que intervienen en ella muchos matices.

En ese sentido, Morley (1997: 34-35) se muestra crítico con la defensa de una apertura total en el discurso mediático, y entiende que aunque este pueda abanderar una cierta polisemia y suscitar interpretaciones diferentes en función del contexto, existen siempre “elementos directivos respecto de la clausura del sentido”, mecanismos que limitan las posibilidades decodificadoras del mensaje y que “promueven ciertas significaciones y suprimen otras”. Así, por mucho que el mensaje mediático no esté dotado de una semántica unívoca, Morley considera que el público no puede extraer de él, exclusivamente, aquello que le interese, puesto que incluso una gran apertura requiere de una cierta estructura que, inevitablemente, condiciona su aprehensión. Apoyándose en la labor de Brunson & Gripsrud (1989; en Morley, 1997), insiste en que un mensaje mediático es siempre un producto construido (una simulación, si se quiere seguir a Baudrillard), no un contacto directo con el mundo, y eso es lo que le lleva a defender como práctica legítima el análisis del contenido de los mensajes. Para conocer esos elementos que guían el sentido hacia una serie de lecturas o decodificaciones preferenciales, es necesario abordar el objeto de estudio desde su ámbito de producción.

Refiriéndose más específicamente a la televisión, además, el autor considera que situar al público en el mismo nivel de capacidad decodificadora que el que atesoran las empresas mediáticas al codificar sus programas es un tanto utópico. De hecho, no duda en calificar de “absurda” esta igualdad cuando afirma que “el poder de reinterpretación de los telespectadores está lejos de ser equivalente al poder discursivo inherente de las

organizaciones mediáticas centralizadas”, puesto que “son estas las que definen lo que el espectador deberá interpretar” (Morley, 1997: 42).

En cualquier caso, Morley no olvida la conveniencia de atender también a la recepción de los mensajes. El autor entiende que no todos los públicos, previsiblemente, poseen las mismas capacidades a la hora de desgranar la polisemia del mensaje, decodificar visiones y entendimientos alternativos a los impuestos en esa clausura inherente del mensaje y constituirse, en suma, como fuerzas de resistencia activa ante la arrolladora imposición mediática. En concreto, cita diferencias fundamentales basadas en los distintos niveles económicos-educacionales del público, e incluso, dentro de cada individuo, pueden darse desigualdades en la profundidad y amplitud de la interpretación crítica con respecto a los diversos géneros mediáticos<sup>93</sup>. De este modo, y puesto que lo social se constituye también como una zona de clausura del sentido del mensaje, el interés académico debe ocuparse también del objeto de estudio desde su ámbito de recepción.

### **3.2. EL ESTUDIO DE LA PRODUCCIÓN (I): LA SEMIÓTICA**

#### **3.2.1. La semiótica y la comunicación: los signos complejos**

La semiótica se ha ido configurando, en gran medida, gracias a las aplicaciones directas de su método de análisis a raíz de las aportaciones de diferentes tendencias y escuelas que la han practicado<sup>94</sup>. Así pues, esta disciplina puede considerarse como un dominio metodológico, puesto que ofrece un corpus de reflexiones y conocimientos específicos, similares a los de cualquier otro campo de estudios, pero aporta, además, un camino de modelos de investigación aplicable a un vasto número de objetos, que puede ser transversal a otras disciplinas. Jensen (1993b: 29) lo explica cuando dice que “en lo referente a los objetivos de la investigación cualitativa, el lenguaje y otros sistemas

---

<sup>93</sup> Morley (1997) subraya la idea de que, desde luego, no puede considerarse que todo el mundo sea un experto analista de la cultura popular.

<sup>94</sup> De hecho, Beuchot (2004: 8) opina que la proliferación de núcleos de estudio semiótico supone más un problema que una ventaja, y aunque algunas de estas corrientes han decaído o incluso desaparecido, sigue habiendo demasiadas, de modo que “todo ello impide lograr una mínima unidad, que se ha intentado muchas veces, con el resultado frecuente de crear una semiótica adicional”.

semióticos representan tanto un objeto analítico como una herramienta fundamental de análisis”.

En este trabajo se ha optado por una metodología de análisis semiótico porque se considera que la homosexualidad puede venir producida, comunicada y generalizada en el tejido social como un signo complejo construido arbitrariamente, que, como se verá, es el epicentro de la investigación semiótica. Hasta ahora, se ha mostrado la homosexualidad como una realidad mutable y abierta a las aportaciones semánticas que se ofrecían para ella desde diferentes posicionamientos sociales, y se han rastreado estas aportaciones, en concreto, desde el ámbito televisivo de las ficciones seriadas norteamericanas, a través de los personajes que la encarnaban y las tramas en que estos quedaban insertos. Todo ello, como se explicará aquí, no hace sino redundar en el carácter sígnico que el fenómeno de la homosexualidad posee.

La semiótica parte de la labor fundamental de dos autores que pueden ser considerados como sus auténticos fundadores: el filósofo americano Charles Peirce y el lingüista suizo Ferdinand de Saussure. Cada uno, desde su ámbito de trabajo (y su marco geográfico), desarrolló casi paralelamente las bases de la disciplina y estableció diferentes límites de actuación que, sin embargo, confluían posteriormente en el interés genérico por el signo: Saussure se centraría en el lenguaje verbal, y Peirce abriría las puertas de la lectura semiótica a toda variedad de forma posible.

En su *Tratado de semiótica general*, Umberto Eco (2000) recoge los planteamientos de ambos autores. Así, el lingüista parte de su consideración de la lengua como un sistema de signos que expresan ideas para afirmar que, de un modo paralelo, encontramos otros sistemas similares en nuestro contexto, como la escritura, los ritos, las fórmulas de cortesía o los sistemas visuales (como las señales militares). Puesto que todos ellos parecen basarse en las mismas reglas compositivas y organizacionales, Saussure indica que es posible “concebir *una ciencia que estudie la vida de los signos en el marco de la vida social*<sup>95</sup>” (en Eco, 2000: 31). El autor italiano recuerda que Saussure propone el nombre de “semiología” para este proyecto de ciencia, y cómo, bajo su entendimiento, puede ayudar a descubrir las leyes que regulan la correspondencia sígnica. La definición

---

<sup>95</sup> En cursiva en el original.

de Peirce, sin embargo, se proyecta por encima del ámbito lingüístico y presenta aspiraciones mucho más generalistas. El filósofo llama “semiótica” a “la doctrina de la naturaleza esencial y de las variedades fundamentales de cualquier clase posible de semiosis”; por “semiosis”, Peirce entiende “una acción, una influencia que sea, o suponga, una cooperación de *tres*<sup>96</sup> sujetos, como, por ejemplo, un signo, su objeto y su interpretante” (en Eco, 2000: 32).

Como se ha señalado al comienzo, estos autores entienden que el núcleo de la semiótica es la detección, análisis y explicación del “signo”: es el pilar que sustenta la disciplina, y sobre el cual ofrecieron también reflexiones pioneras. Saussure (2002), limitado al ámbito de la lingüística, se centra prioritariamente en el análisis del signo lingüístico - una díada formada por un significante y un significado-, pero sus aportaciones resultan muy relevantes para entender la concepción general de este término, puesto que al describir su naturaleza y sus características, pone de manifiesto algunas consideraciones que pueden adscribirse luego a los signos de cualquier otra naturaleza. La más importante se refiere a la arbitrariedad que rige su conformación, y remite a la condición de símbolo que posteriormente propondrá Peirce: una unión de elementos no natural (aunque luego esa unión pueda ser naturalizada, como ocurriría con el propio concepto de la homosexualidad). Este carácter ya había sido reconocido desde la antigüedad<sup>97</sup>; retomando la idea, Saussure considera que la relación que une al significante con el significado no es motivada, sino convencional, en el sentido de que no hay un vínculo interno ni necesario que los una, sino que dicha relación es producto de un acuerdo, de

---

<sup>96</sup> En cursiva en el original.

<sup>97</sup> Beuchot (2004: 14) indica cómo fue precisamente a partir de la reflexión de los presocráticos sobre el lenguaje como se produjeron los primeros acercamientos clásicos a cuestiones semióticas, y apunta, además, el acercamiento que sobre este tema propusieron los dos grandes autores de la Antigüedad, Platón y Aristóteles. Beuchot (2004: 15) alude a la discusión que Platón expone en “Cratilo” sobre un origen naturalista o artificial de la lengua, debate que, según el autor, puede encontrarse también en las posturas de los dos grandes filósofos: “Platón prefiere la tesis naturalista de Cratilo, acorde con su doctrina ontológica de las ideas prototípicas de las cosas (...) En cambio, Aristóteles defiende una postura claramente contraria (...) El signo lingüístico (*symbolon*) es totalmente arbitrario o cultural, no natural. Mantiene con el objeto una relación de imposición artificial, debida a la convención humana”.

una convención social previa<sup>98</sup>. Peirce, que atiende a la significación más allá de su dimensión lingüística, también tiene en cuenta el hecho de que el signo se conforma como tal porque así es entendido por los individuos, y no por su raíz natural: “según Peirce, un signo es algo que está en lugar de alguna otra cosa *para alguien en ciertos aspectos o capacidades*<sup>99</sup>” (Eco, 2000: 33). Del mismo modo, Eco (2000: 34) recoge las directrices de ambos y establece el signo como “todo lo que, a partir de una convención aceptada previamente, pueda entenderse como ALGUNA COSA QUE ESTÁ EN LUGAR DE OTRA<sup>100</sup>”.

Aunque la capacidad de sustitución del signo se basa en una convención o acuerdo previo de los integrantes de las comunidades que se interrelacionarán mediante su uso, las fuentes de procedencia del signo pueden ser naturales o culturales. Al intentar establecer límites claros para la disciplina semiótica, Eco (2000: 36) se plantea si la inferencia que ejercemos sobre determinados fenómenos de la Naturaleza (el charco como signo de la lluvia previa, el rayo como signo de una tormenta venidera) puede considerarse una operación semiótica como tal, y llega a la conclusión de que esta se produce “cuando esa asociación está reconocida culturalmente y codificada sistemáticamente”, de modo que al final, “existe signo siempre que un grupo humano decide usar una cosa como vehículo de cualquier otra”. Así, aunque el signo no tiene por qué ser una creación propia de las comunidades sociales que lo hablan, su capacidad significativa (que es, en suma, su esencia) lo será siempre. No hay contradicción, por tanto, entre la defensa del origen consensuado del signo y la presencia de elementos sígnicos en la naturaleza: es el acuerdo social y el conocimiento y el aprendizaje que de él se derivan los que llevan a considerar la lectura de los signos naturales como portadores de una determinada carga semántica. En otras palabras, la naturaleza solo se muestra significativa si el individuo -social- se presta a su lectura<sup>101</sup>.

---

<sup>98</sup> La mejor prueba de confirmación de la arbitrariedad del signo es, tal y como afirma Saussure (2002), la existencia de diferentes idiomas, que demuestran cómo un mismo significado puede ser referido, aludido, simbolizado, en definitiva, a través de múltiples significantes.

<sup>99</sup> En cursiva en el original.

<sup>100</sup> En mayúsculas en el original.

<sup>101</sup> Esta consideración resulta muy interesante a la hora de abordar el marco de estudio de la tesis. Si se entiende que la homosexualidad es un fenómeno de carácter natural, canalizado por la biología a través de determinados condicionantes fisiológicos (neurológicos, hormonales o cualesquiera que el discurso

Se abre aquí una consideración importante: que cualquier elemento existente en nuestro entorno puede convertirse en signo. Ni Peirce ni Eco encuentran límites en el establecimiento de objetos sugestivos, habilitados para significar referentes distintos de sí mismos; ni siquiera Saussure (2002), que como ya se apuntó, también alude a la posibilidad de otros sistemas de signos más allá de los que están sujetos al plano del lenguaje. Morris (1938; en Eco, 2000: 34) lo manifiesta expresamente al decir que “algo es un signo solo porque un intérprete lo interpreta como signo de algo... por tanto, la semiótica no tiene nada que ver con el estudio de un tipo de objetos particular, sino con los objetos comunes en la medida en que (y solo en la medida en que) participan en la semiosis”. Beuchot (2004: 7) generaliza estas posturas al decir que “se entiende por signo todo aquello que representa a otra cosa. Es decir, lo que está en lugar de otra cosa, que hace sus veces. La cosa representada es el significado”.

Si bien este aspecto abre la puerta a la legitimidad del entendimiento del objeto de estudio de esta tesis como un signo verídico (todo puede significar), no es accesorio atender particularmente a las posibilidades sémicas de la imagen, puesto que dicho objeto de estudio adquiere esta dimensión: la naturaleza de las series de ficción es audiovisual. Por eso deben apuntarse aquí algunas consideraciones referidas a la semiótica de la imagen.

En sus trabajos sobre la imagen publicitaria, Barthes ofrece estas consideraciones de una forma muy efectiva. El esqueleto conformador del mito –nombre que, recordemos, utilizaba para referirse al signo complejo- se expuso ya en el segundo capítulo de esta tesis: una estructura doble basada en los postulados de Saussure que diferencia entre una primera dimensión, el sistema lingüístico, y una segunda, el sistema mítico, indisolublemente unidas en su concepción y lectura; así lo recoge el propio autor (2005:

---

médico identifique en su germen), ello no impide que las comunidades sociales hayan vertido sobre ella significaciones varias que hayan condicionado su entendimiento. Si se defiende, por contrapartida, que la homosexualidad es un mero comportamiento social, su permeabilidad a la atribución de significados convencionalizados queda justificada por su origen. En cualquier caso, el objetivo de este trabajo es, bajo el entendimiento de la homosexualidad como categoría de significación social, analizar las aportaciones que sobre ella profieren los discursos de ficción televisiva, productos indudablemente culturales y, por tanto, sociales.



205) al decir que “lo que constituye un signo (es decir, el total asociativo de un concepto y de una imagen) en el primer sistema, se vuelve simple significante en el segundo”.

Esta estructura doble revierte en su concepción teórica de las capacidades significantes que se encuentran específicamente en la imagen. A raíz de las imágenes fotográficas, que aparecen en su reflexión no por su origen técnico sino, precisamente, por su capacidad imitativa de lo real -capacidad que comparte con la imagen audiovisual-, Barthes (2009) se pregunta si la imagen puede llegar a ofrecer semánticas adicionales, de un modo sígnico, más allá de las que ofrece por la semejanza con su referente: es decir, puesto que en su carácter de analogía posee un elevado nivel de iconicidad y una fuerte similitud con el modelo en que se basa, parece imposible, a priori, cualquier otra lectura que no sea la unívocamente determinada por su forma<sup>102</sup>.

Ahora bien, Barthes (2009: 42) determina que esa uniformidad interpretativa es falsa, puesto que en el nivel de producción (el ecosistema donde se asientan los medios de comunicación), la construcción de las imágenes es totalmente convencional, e incluso llega a afirmar que “jamás se encuentra una imagen literal en estado puro”. Su composición, disposición, encuadre, o cualesquiera que sean los elementos constitutivos de la imagen presentada al consumo visual son elementos de reorganización y desplazamiento que, si bien no pueden considerarse una transformación -puesto que, al ser signos análogos, se mantienen semejantes a su inmediato referente real- sí que implican una pérdida de equivalencia, “propia de los verdaderos sistemas de signos” – de modo que acaban aludiendo a otro referente distinto, más remoto- (Barthes, 2009: 35). Así, la imagen contiene, en sí misma, dos niveles de significación: un mensaje denotado, proferido desde la inmediatez de lo formal, y otro connotado, establecido desde la lejanía de lo simbólico; y es, por tanto, en el código de la connotación donde encontramos la carga social que se añade a la lectura natural de los signos icónicos, un mensaje que el escritor francés (2009: 47) no duda en calificar, también, de “cultural” y “simbólico”. En esta línea, Zunzunegui (2007: 60-61) aporta una delimitación clara de

---

<sup>102</sup> También Zunzunegui (2007) habla de las cualidades sígnicas de la imagen, pero alude además a las posibilidades de la imagen abstracta o no figurativa, que puede resultar igualmente sugestiva, de modo que la representación efectuada por las imágenes no sería un proceso simbólico basado en la semejanza, sino, más bien, en la sustitución.

ambas dimensiones, y afirma que la denotación tiene lugar cuando “según una correlación codificadora dada, a unos elementos dados del plano expresivo les corresponde de forma unívoca y directa una posición pertinente del contenido”, mientras que la connotación se genera siempre que “el plano expresivo de una función semiótica se presente formado por otro sistema de significación (que incluye a su vez un plano expresivo y un plano del contenido)” -el propio autor aclara estar utilizando aquí la terminología de Louis Hjelmslev para identificar los dos elementos clave del signo: la expresión y el contenido se refieren, respectivamente, al significado y el significante saussureanos-.

Además, Barthes (2009: 42) indica que la lectura de un mensaje denotado en la imagen nos lleva irremediamente a su connotación, hasta el punto de que no es posible aprehender por sí mismo el contenido literal de la imagen: “los caracteres del mensaje literal no pueden ser sustanciales, sino tan solo relacionales”, de modo que vincularían de una forma inmediata los componentes de la imagen con sus niveles simbólicos. Por tanto, el autor (2009: 43) considera meramente funcional el hecho de hablar de una distinción primaria de lo denotado, ya que “cualquier persona que pertenezca a una sociedad real tiene siempre a su disposición un saber superior al saber antropológico y percibe algo más que lo puramente literal”. Pero la constatación de la existencia de una imagen denotada no es baladí; precisamente por este carácter relacional, posee una función muy específica: “la imagen denotada vuelve natural al mensaje simbólico, vuelve inocente al artificio semántico (...) de la connotación” (Barthes, 2009: 46). Es el camino por el cual el símbolo, la carga social, el convencionalismo desnaturalizado se inserta en la cotidianeidad como una naturaleza verídica.

En el ámbito que atañe a este trabajo, resulta legítimo, por tanto, considerar a los personajes homosexuales de ficción como auténticos signos cargados de una connotación simbólica: no solo como elementos constitutivos de un producto audiovisual, sino también como fenómenos complejos de significación. Del mismo modo, todos aquellos elementos que acompañan a estos personajes en su devenir dramático y desarrollan sus tramas pueden aportar, bajo esta perspectiva, significaciones complementarias que contribuyan a perfilar una semántica determinada con respecto a ese personaje.

Debe reincidirse, por otro lado, en una segunda consideración a la cual las definiciones ofrecidas sobre el signo aluden con insistencia, y que es la base de su esencialidad: el signo es un producto social, el resultado de la convivencia y la interrelación de los individuos organizados en conjuntos -sin importar, recordemos, si su procedencia viene dada por la naturaleza o por la creación humana-; de hecho, Beuchot (2004: 7) sostiene que “los signos son usados por los que pertenecen a una comunidad semiótica (de hablantes o usuarios de los signos), pues tienen que compartirlos para saber, primero, que son signos y, después, cuál es su significado”. Debemos encuadrar la trascendencia del signo, por tanto, en la dimensión que atañe a este trabajo y que ya Saussure expusiera en su popular definición de la disciplina semiótica: la vida social. Es en ella, en su estructuración en grupos organizados -esas comunidades semióticas de Beuchot- donde entendemos la lógica y la necesidad de operar mediante signos, y donde se producen las significaciones atribuidas al fenómeno de la homosexualidad, configurándola como una realidad cuya posible raigambre natural queda sustituida, de cualquier modo, por una efectiva base convencional.

Si las consideraciones sobre el signo nos llevan de nuevo al ámbito de la vida social, esta nos sitúa igualmente en el ámbito de la comunicación –marco general de este trabajo-, puesto que la misma vida social se genera en la interrelación de los individuos, en procesos de interacción desarrollados por operaciones comunicativas. Precisamente por ese énfasis en el significado, la concepción semiótica (o semiológica, por seguir sus pasos) de Saussure se vincula directamente con una semiótica de la comunicación, ya que el autor suizo “subrayó con insistencia el hecho de que el significado es algo que se refiere a la actividad mental de los individuos dentro de la sociedad”, por lo que “consideraba implícitamente el signo como ARTIFICIO COMUNICATIVO<sup>103</sup> que afectaba a dos seres humanos dedicados intencionalmente a comunicarse y a expresarse algo<sup>104</sup>” (Eco, 2000: 32). Beuchot (2004: 7) aporta incluso una definición del fenómeno que concuerda con la visión del signo como instrumento comunicativo: “generalmente, se considera que el uso de un signo (fenómeno sígnico, acontecimiento semiótico o semiosis) se da cuando un emisor transmite un signo, desde una fuente, por un medio o

---

<sup>103</sup> En mayúsculas en el original.

<sup>104</sup> De hecho, esta concepción no resulta estrictamente novedosa: Beuchot (2004: 15) nos recuerda que, ya para Aristóteles, el signo lingüístico “es el instrumento de la comunicación en la sociedad”.

canal, con un código, susceptible de ruido informático, a un receptor”. Por tanto, encontramos que la semiótica se ejercita precisamente a través de las interacciones del grupo, en las labores comunicativas que desarrollan sus miembros. Es decir, en mensajes que pueden adquirir, por ejemplo, la forma de enunciados informativos, patrimonios orales o muestras seriadas de ficción.

### **3.2.2. La influencia de Saussure: el estructuralismo y Roland Barthes**

Como ya se apuntó al principio, muchas de las reflexiones semióticas han venido de la mano de diferentes corrientes e incluso agrupaciones académicas específicas. Beuchot (2004: 8), de hecho, indica la presencia de “diversas escuelas de semiótica (...): pragmatistas, analíticas, estructuralistas, formalistas, escuela norteamericana, escuela anglosajona, escuela de París, de Moscú, de Leningrado, de Tartu, de Praga, de Copenhague, de Bloomington, etc.”. De todas ellas, el estructuralismo se ha convertido en una de las de mayor trascendencia en los estudios de la segunda mitad del siglo XX, y es la corriente en la cual, precisamente, pretende apoyarse este trabajo.

El estructuralismo, originado en el trabajo pionero de Saussure<sup>105</sup>, determinaría la existencia de estructuras semejantes a las del signo lingüístico en otras esferas sociales: aspectos manifiestos de la realidad que, por voluntad de acuerdo social, se vinculan a otras parcelas de la misma con objeto de significarlas, representarlas, apuntarlas con mayor o menor determinación y con la posibilidad de mantenerse en el tiempo en la forma de conocimiento social. Una corriente a la cual se adscribirían diferentes escuelas como la de Tartu o la de Praga, que se desarrollaría con gran popularidad gracias a los trabajos de Eco y Barthes y que, a pesar de haber recibido lecturas críticas posteriores<sup>106</sup>, todavía hoy tendría vigencia en el trabajo académico actual (Beuchot, 2004).

---

<sup>105</sup> Eco (2000) explica cómo la influencia de Saussure fue determinante para crear una conciencia semiótica, y su entendimiento del signo como entidad de dos caras -la unión entre un significante y un significado- cuyo vínculo mutuo se establece en función de unas reglas sociales condicionó buena parte de los estudios posteriores.

<sup>106</sup> Beuchot (2004: 158) cita expresamente el “postestructuralismo” como corriente crítica derivada de las lecturas revisionistas que sobre el estructuralismo habrían llevado a cabo autores como Derrida o, más directamente vinculado a este trabajo, Foucault. Sin embargo, y a pesar de su adscripción teórica a las

En ese sentido, las aportaciones de Barthes son fundamentales en este trabajo por tres razones básicas. En primer lugar, su visión académica extiende la existencia semiótica hacia prácticamente todas las parcelas generadas en el trabajo de la vida social, es decir, todas las manifestaciones posibles de la cultura, incluidas el cine y la televisión; de hecho, “Barthes fue uno de los que, en los sesenta, hicieron realidad el sueño de Saussure, de una semiología que fuera el estudio del signo en general, más allá de la lingüística. Varios antropólogos aplicaban los esquemas lingüísticos estructuralistas con éxito, y eso llevó a buscar una mayor generalidad” (Beuchot: 2004: 163). En segundo lugar, su concepción de la estructura del signo de cualquier naturaleza resulta idónea para los objetos de análisis de las series (los personajes y sus elementos dramáticos). Y en tercer y último lugar, las características que aplica al signo justifican en buena medida las posiciones defendidas aquí sobre la producción de las series de ficción y su contenido, y en última instancia, derivan en una concepción crítica del trabajo analítico que tendrá su apoyo en otros aspectos metodológicos de esta obra.

Estas características recogen algunas de las cualidades apuntadas por Saussure para su signo lingüístico –nada extraño, pues precisamente se concibe, como decimos, en la dimensión del trabajo del autor suizo como núcleo del estructuralismo–, otras derivadas de otros autores de base, como Peirce, y aportaciones propias vinculadas a sus intereses académicos; pero todas ellas se sostienen sobre la idea base de que el mito es una forma de habla, un uso concreto de la lengua (Barthes, 2005). Esto permite al universo revelarse como “infinitamente sugestivo”, en el sentido de que cualquier elemento presente en él puede servir para la configuración de un mito: “el mito no se define por el objeto de su mensaje sino por la forma en que se lo profiere: sus límites son formales, no sustanciales” (Barthes, 2005: 199). Aquí, por tanto, el autor francés concuerda con Peirce en la capacidad ilimitada del signo para manifestarse en cualquier ámbito.

---

líneas postestructuralistas, la opinión de Foucault sobre el origen del discurso sexual moderno no tiene por qué resultar ajena a una lectura semiótica. Desde esta perspectiva, puede considerarse que el discurso de poder de la *scientia sexualis* crea signos, uniones de significantes (basados en la observación de la realidad, que se delimita voluntariamente) con significados (el entendimiento que ha de realizarse sobre esas realidades) que, lanzadas desde el ámbito médico hacia la sociedad, condicionan la lectura de los comportamientos sexuales.

Un punto de partida fundamental para entender esta forma de habla es que el mito es un producto histórico. Según Barthes (2005), la figura mítica surge en un punto determinado de la historia: aparece, se desarrolla y se desvanece (o no) dependiendo del momento social. “La mitología solo puede tener fundamento histórico, pues el mito es un habla elegida por la historia: no surge de la ‘naturaleza’ de las cosas”, afirma Barthes (2005: 200). Así pues, hay algunos mitos que perviven en el tiempo más que otros, que por sus circunstancias tienen más fuerza o posibilidades de sobrevivir, pero esta posibilidad se da, precisamente, por poseer todos ellos ese carácter histórico, como rastro de la época en que se generaron y que todavía les permite resultar operativos. En ese sentido, un aspecto importante a tener en cuenta es que, en opinión del autor, el mito es imperativo y posee el peso de la interpelación: “salido de un concepto histórico, surgido directamente de la contingencia (...) me viene a buscar a mí: se vuelve hacia mí, siento su fuerza intencional, me conmina a recibir su ambigüedad expansiva” (Barthes, 2005: 216-217). El receptor del mito está obligado a ver en él ese significado, y no otro, una vez que ha sido educado en su lectura para obtener de ese mito un sentido semejante; cuando esto se produce, el destinatario del mensaje mítico ya no puede desvincularse de esa carga semántica al percibirlo<sup>107</sup>. Ese poder imperativo es el que permite a muchos mitos sobrevivir a otros y prolongarse en el tiempo social.

El hecho de que el mito sea histórico, además, lleva a pensar a Barthes en una segunda posibilidad: que a pesar de la arbitrariedad de la unión entre los dos términos del mito – el receptor del sentido, en el plano lingüístico, y el sentido mismo, en el plano mítico-, este nunca es inmotivado del todo. La carga semántica del mito nunca se muestra absolutamente aleatoria, producto de una unión casual, sino que su convencionalidad abanderada también una motivación, aunque sea parcial, hasta tal punto de que Barthes (2005: 216) llega a afirmar que “el mito es un habla definida por su intención”. Si Saussure -en su ya limitado campo de análisis- limitaba la proactividad del generador de signos a la búsqueda de un acuerdo social en la nomenclatura de las realidades, el autor

---

<sup>107</sup> Este carácter imperativo es especialmente visible en algunos signos específicos, como los signos políticos. Su contemplación nos obliga a pensar, inevitablemente, en un conjunto de ideologías determinadas. Baste recordar, por ejemplo, el poder mítico de la cruz esvástica, símbolo antiquísimo utilizado ya por los fenicios en su representación del disco solar en movimiento, y que una vez apropiado por el nazismo (en un momento histórico determinado) se carga de tal modo con su ideario que hoy día resulta prácticamente imposible desligarlo de tales connotaciones.

francés da un paso más al sugerir que este mismo generador busca una funcionalidad concreta en esa formación.

Ante esta consideración, cabe cuestionarse por la identidad de ese fabricante de signos. ¿A quién se refiere expresamente Barthes al hablar de una construcción motivada? ¿De dónde procede esa motivación? El autor se muestra tajante al respecto: el mito es un instrumento utilizado por la derecha política. ¿Y con qué objetivo? Para el mantenimiento de las significaciones que sustenten sus intereses (Barthes, 2005). No habla de motivaciones artísticas, individualizadas o desprovistas, en general, de un carácter político: Barthes, de acuerdo a sus intereses académicos, encuentra en la semiótica un modo de desvelar la construcción sígnica del mundo a partir de las aspiraciones burguesas. “Todo, en nuestra vida cotidiana, es tributario de la representación que la burguesía *se hace y nos hace*<sup>108</sup> de las relaciones del hombre y del mundo”, dice Barthes (2005: 235), e indica que los mitos se convierten, así, en “formas normalizadas” para integrarse en lo real.

El autor francés (2005: 238) asegura que mediante los mitos, la burguesía simboliza sus prioridades, los intereses que permiten perpetuar su estatus social elevado, investido de poder, y sobre todo, presentarlos como un fenómeno puro de realidad, inherente al mundo, natural; para ello, debe disfrazar su carácter histórico, olvidarlo, dejarlo atrás: “el mundo provee al mito de un real histórico, definido –aunque haya que remontarse muy lejos- por la manera en que los hombres lo han producido o utilizado; el mito restituye una imagen *natural*<sup>109</sup> de ese real (...) el mito está constituido por la pérdida de la cualidad histórica de las cosas: las cosas pierden en él el recuerdo de su construcción”. Barthes (2005: 238) insiste en cómo la operación sígnica del mito permite edificar una esencia falsificada sobre el vacío que produce el desplazamiento del significado lingüístico: “se ha operado una prestidigitación que trastoca lo real, lo vacía de historia y lo llena de naturaleza, despoja de su sentido humano a las cosas de modo tal, que las hace significar que no tienen significado humano”.

---

<sup>108</sup> En cursiva en el original.

<sup>109</sup> En cursiva en el original.

No es Barthes el único que defiende la idea de que el signo se establece como una apariencia real desprovista de fundamento, que viene a ocupar el espacio cognitivo que las huellas de la verdadera realidad marcarían en nuestra percepción. El teórico Jean Baudrillard (1978) va más allá y llega a afirmar que en la época contemporánea el consumo y la experimentación de lo real han sido sustituidos completamente por el consumo y la experimentación de lo simulado, a través, precisamente, de la representación signíca. “En este paso a un espacio cuya curvatura ya no es la de lo real, ni la de la verdad, la era de la simulación se abre, pues, con la liquidación de todos los referentes –peor aún: con su resurrección artificial en los sistemas de signos, material más dúctil que el sentido, en tanto que se ofrece a todos los sistemas de equivalencias”, asegura Baudrillard (1978: 7), subrayando la operatividad del signo y su ilimitada capacidad signifiante. El autor lamenta la desaparición de la abstracción que se producía en la representación de lo real, cuando, de forma consciente, se abanderaba una diferencia entre lo representado y su modelo, mediante ese camino de sustracción de detalles y búsqueda de una –honesta- falsa esencialidad; ahora, la simulación pretende no solo cubrir por completo la impresión de realidad, sino establecerse ella misma como realidad entera, de modo que, al final, el carácter imaginario de la representación es desplazado por el carácter engañoso de la simulación.

Si Baudrillard realiza una lectura crítica que puede vincularse de forma muy cercana al campo de la televisión y la capacidad de simulacro de sus imágenes, Eco (1984) entronca directamente con Barthes al aludir directamente a este medio y su efectiva labor de ocultación de directrices políticas específicas bajo una imagen que simula y disimula, mediante el carácter espectacular amable de sus signos audiovisuales. La gestión de los mensajes televisivos procede, de acuerdo con el autor francés, de los grupos que conforman las esferas sociales poderosas, y mediante este ejercicio la televisión puede “convertirse en instrumento eficaz para una acción de pacificación y de control, en garantía de conservación del orden, establecido a través de la repetición de aquellas opiniones y de aquellos gustos medios que la clase dominante juzga más aptos para mantener el status quo” (Eco, 1984: 359). Los productos televisivos adoptarían, según el semiótico, un lenguaje retórico persuasivo que permitiría a sus artífices llevar a cabo una dirección oculta, disimulada, de la opinión social orientada hacia sus fines, sugiriendo al público lo que deben querer y opinar, y estableciendo esa manipulación soterrada como conocimiento efectivo y asentado en su comprensión del mundo. Así, el



medio televisivo manifestaría “la tendencia, a menudo instintiva, inconsciente, dictada por oscuros instintos conformistas más que por deliberado cálculo político, a promover, a través de los programas, los gustos y las opiniones de un ciudadano ideal, de un oyente perfecto que satisfaga las necesidades de quienes detentan el poder, aceptando su dirección, indiferente a los grandes problemas y amablemente desasido de pasiones periféricas” (Eco, 1984: 360-361).

Mediante la identificación del mito como un habla propia de la derecha política, Barthes enlaza sus ideas con el corpus académico que sostiene la presencia de una construcción social de la realidad en el entorno de convivencia humano, con las teorías de Berger & Luckmann (1968), el poder de las representaciones de Moscovici (1979) o el carácter omnipresente de los discursos de poder de Van Dijk (2009). Pero además, establece la semiótica como un ejercicio combativo de contrapoder, una herramienta de lucha ante la opresión que la naturalización de los conceptos míticos pueda conllevar. Frente a la aprehensión del mito como advertencia –falsa- de una presencia natural (vía que, según el autor, es la que habitualmente toma el individuo en sociedad, como lector de mitos común), Barthes (2005: 221) indica la posibilidad de efectuar una lectura consciente, una interpretación del mito como coartada de su intención: “si pongo mi atención en un significante lleno, en el que distingo claramente el sentido de la forma y, por consiguiente, la deformación que uno produce en la otra, deshago la significación del mito, lo recibo como una impostura”. El lector se convierte en “mitólogo” y advierte la intencionalidad concreta que se presenta como objeto natural, de modo que la práctica semiótica abre la posibilidad de revelar al mundo la carga política oculta en sus estructuras. Teniendo en cuenta que al establecerse como significante mítico, en el signo “se inviste más un cierto conocimiento de lo real que lo real mismo” (Barthes, 2005: 211), el acto semiótico se configura como un ejercicio de advertencia ideológica, del mismo modo que el lenguaje adquiere un perfil político “toda vez que el hombre habla para transformar lo real y no para conservar lo real como imagen” (Barthes, 2005: 242).

Ahora bien, en este punto debemos reflexionar sobre la relación de estas consideraciones con el objeto de estudio de este trabajo. Si bien la semiótica puede servir para ejercitar un acto de revolución que desvele las estructuras ocultas del entorno social, Barthes excluye totalmente al lenguaje mítico de lo puramente revolucionario: es un acto de lucha descifrar el mito deformador burgués, pero precisamente porque se

actúa contra él, no lo es crear nuevos lenguajes míticos, sino hablar directamente la realidad. Aun así, el autor admite la existencia de mitos situados en la izquierda política (estadísticamente muy por debajo de los adscritos a la derecha), pero los considera poco efectivos, incapaces de propagarse en la cotidianeidad y fruto de una táctica pobre, marginalizada. Teniendo esto en cuenta, podría pensarse que si el planteamiento de esta investigación se fundamenta en observar los discursos ficcionales de HBO como una alternativa a la línea discursiva histórica sobre la homosexualidad –que, como se comprobó en el anterior capítulo, resultaba simplificadora en exceso con respecto a su realidad referente-, estos mismos discursos no pueden alcanzar un perfil político efectivo.

Es cierto que, tal y como afirma Barthes sobre los mitos de izquierdas, el discurso de las series aquí estudiadas pueda no haber penetrado en la cotidianeidad como otros productos de imbatible éxito mediático. En cualquier caso, no es pretensión de este trabajo vincular los discursos vertidos sobre la homosexualidad –unos y otros, los tradicionales en la historia de la televisión y los recientes en la historia de HBO- a los extremos políticos, izquierdos o derechos, puesto que el proceso resulta más complejo de lo que pueda concernir al ámbito ideológico (y en este sentido, es posible que los intereses económicos de lo mediático complementen las aspiraciones e intencionalidades de las creaciones de HBO). Sin embargo, sí que se entiende el ejercicio de lo sígnico como una herramienta que pueda tener una influencia efectiva -o al menos, intentarlo- en sus públicos. En el ejercicio del contrapoder propuesto por Foucault (2005) se observa esta posibilidad, del mismo modo que Van Dijk (1996: 20), como se expondrá en el siguiente apartado, propugna un análisis discursivo crítico que permite, a su vez, el establecimiento de discursos contrarios a través de una definición ideológica propia: “no solamente los grupos dominantes pueden tener ideologías que sirven para legitimar su poder o para construir un consenso o el consentimiento a su dominación (...) también los grupos dominados y de oposición pueden tener una ideología que organice efectivamente las representaciones sociales que exigen la resistencia y el cambio”.

No hay duda en considerar el signo como producto de una convención que es, a la vez, una construcción motivada: solo así puede entenderse la ficción televisiva en la dimensión que atañe aquí, ya que los emisores de esas ficciones construyen los signos

sobre la homosexualidad de acuerdo a sus objetivos, con las herramientas cognitivas del saber social, sabiendo que las cualidades que imprimen a sus objetos s gnicos serán interpretadas de tal modo porque así queda convenido en el grupo social al cual dirigen su mensaje. Pero también se establece aquí la posibilidad de que lo sígnico pueda ser combatido con lo sígnico, y que la misma capacidad operativa del mito de derechas, como ejercicio de habla, pueda ser esgrimida por un habla que se transmita desde otros ámbitos.

Más allá de estas cuestiones, lo interesante de la postura de Barthes es esa capacidad que otorga a la labor semiótica para desentrañar procesos de imposición cognitiva bajo las estructuras discursivas que pueblan lo social, y que entroncan, precisamente, con la idea de una “semiótica crítica” defendida por González de  vila (2002). Este autor (2002: 79) retoma la conciencia comunicativa de lo semiótico y parte de la idea de que “durante los procesos comunicativos se efectúa una transmisión de informaciones en al menos dos maneras diferentes, una de ellas abierta y tácita la otra”, y además, “la segunda resulta a menudo funcionalmente más intensa que la primera”. Ese segundo canal, subterráneo, se corresponde con la vía de la connotación, entendido como el ámbito privilegiado de lo semiótico, puesto que si el signo es una presencia de lo que est  ausente, no puede entenderse, por tanto, como una explicitud, como una apariencia denotada.

Es en el cauce de lo connotado donde González de  vila (2002: 215) entiende que se produce la transmisión de discursos ideológicos, receptáculos de los intereses de los grupos que los generan: “la producción ideológica de los textos (...) depende de hecho de sistemas de codificación segunda o connotativa, que se sirven de expresiones-esquemas explícitos y conscientes pre-dotados de sentido, ya codificados, para transmitir contenidos-reglas implícitas e inconscientes o subconscientes”. Por eso, en un camino semejante a la lectura del mitólogo de Barthes, el autor (2002: 214) establece que la función principal de una semiótica que se considere crítica debe pasar por el esclarecimiento de la presencia de estos componentes ideológicos: “conci rne al ejercicio metadiscursivo de la semiótica crítica determinar los modos en los que tales relaciones se graban en los textos soporte del discurso”.

El objetivo de esta labor crítica es el de determinar, por tanto, cómo se construye sobre la base de lo real el discurso simulado (en términos de Baudrillard) de una pseudorrealidad interesada (en el sentido de que se encuentra impregnada de una ideología concreta), puesto que, si precisamente la lectura semiótica puede desvelar sus anclajes, es porque estos se construyeron, igualmente, a través del ejercicio semiótico: “las representaciones semióticas (...) proporcionan a lo ideológico, objetivamente localizable en la semiosis, la segunda vía para que se reobjetive en el espacio social” (González de Ávila, 2002: 230). La trascendencia de esta meta no se apoya en una mera labor académica, y a ese respecto, González de Ávila (2002: 231) es tajante: “la ideología dista mucho de ser solo una forma de conciencia, un sistema conceptual inconsciente y un caleidoscopio lingüístico consciente: la ideología, auténtica fuerza material, es vivida por los sujetos con todo su cuerpo”.

La alusión a lo discursivo-ideológico y la voluntad crítica del ejercicio semiótico se reflejan, como un eco metodológico, en la otra disciplina sobre la que se asienta la investigación de este trabajo: el análisis crítico del discurso.

### **3.2.3. Aplicación al trabajo**

Bajo la perspectiva del dominio de la semiótica, este trabajo pretende realizar una lectura analítica del discurso que habla sobre la homosexualidad presente en las series televisivas objeto de estudio. Habida cuenta de que los discursos de ficción se transmiten a través de la narración de acciones, el análisis se efectuará sobre los sujetos que realizan y experimentan estas acciones que, específicamente, visibilizan como factor narrativo de consumo el hecho homosexual: los personajes definidos en las series como homosexuales o que realizan actos entendidos como homosexuales, sean externos, visibles a nivel físico, o internos, perceptibles como producto de pensamiento.

Para esta labor, se tomará al personaje construido en tres dimensiones fundamentales. En primer lugar, una dimensión física, que entronca con la naturaleza audiovisual del producto televisivo e implica un contacto y aprehensión sensoriales con el espectador, a través de la vista y el oído. En ella, se atenderá tanto a la apariencia externa del personaje como a su sonoridad (por ejemplo, mediante el tono o el timbre de la voz). Todo ello constituye un ámbito natural para lo paralingüístico, y en concreto, con

respecto al campo de la homosexualidad, es capaz de reflejar ciertos condicionantes físicos que han podido atribuirse a este hecho social y han condicionado su detección y entendimiento, como el amaneramiento (visto en los estereotipos humorísticos) o la presencia de determinados símbolos visuales o sonoros. En segundo lugar, se hablará de una dimensión psicológica, puesto que los personajes de ficción también poseen un perfil psicológico que contextualiza sus motivaciones y su desarrollo dramático. Aunque no resulta perceptible a nivel sensorial, los individuos son capaces de identificarlo mediante las acciones y disposiciones externas de sus semejantes, por lo que aquí también puede hablarse de la carga mental de los personajes como un campo significativo para la homosexualidad. Y en tercer lugar, se tendrá en cuenta una dimensión contextual, ya que el personaje no se presenta aislado, sino como cauce de una historia de ficción, por lo que interesan con especial relevancia todos sus ámbitos de desarrollo dramático y su interacción con otros personajes de la historia. La dimensión contextual del análisis semiótico incluye, por tanto, todas las acciones llevadas a cabo por el personaje -así como las circunstancias que experimenta- que lo vinculan al hecho homosexual de algún modo.

Hay que precisar que estas dimensiones no poseen, a priori, un peso equitativo en el análisis semiótico. El nivel contextual es potencialmente significativo, puesto que alude directamente a la base de la narración dramática: una cadena de acciones que redundan en la exposición de un conflicto (Sánchez Escalonilla, 2007). En algunos casos, sin embargo, tal vez las dimensiones física o psicológica sean igualmente relevantes por su carácter significativo.

El trabajo se establecerá mediante el análisis de los personajes como signos complejos barthesianos, y portadores, por tanto, de una estructura doble que se asienta en la perspectiva estructuralista inspirada en Saussure: un nivel denotativo, propio del sistema lingüístico, y un nivel connotativo, propio del sistema mítico. Así, se realizará una lectura de sus atribuciones, desarrolladas a través de las tres dimensiones anteriores, y se reflexionará sobre las cargas significantes que portan como rasgos sýgnicos y que evidencian un contenido más allá de lo meramente expresado.

El paso del sistema lingüístico al sistema mítico supone, en última instancia, el paso de las atribuciones dramáticas que los personajes aportan al contenido de la ficción a las

cargas semánticas con que el discurso ha sido creado en esta primera fase de producción del mensaje, y que son las que se lanzarán al tejido social a través de una oferta televisiva de alcance mundial. En definitiva, las bases del discurso homosexual de las series analizadas.

### **3.3. EL ESTUDIO DE LA PRODUCCIÓN (II): EL ANÁLISIS CRÍTICO DEL DISCURSO**

#### **3.3.1. El concepto de análisis crítico del discurso**

En el anterior epígrafe se ha atendido a cómo la homosexualidad, dentro de las series de ficción, se concreta en determinados componentes que se constituyen como signos complejos: semánticas específicas pero que hablan sobre la homosexualidad como fenómeno general –dirigidas, además, a un público masivo- y la construyen. Pero además del uso de la semiótica como método para entender y explicar esos signos, en este trabajo se utilizará, igualmente, una segunda disciplina metodológica: el análisis del discurso. Los signos complejos vienen insertos en discursos, de carácter mediático, y contribuyen, a su vez, a la construcción de ese discurso, por lo que interesa una vía de análisis que base su razón de ser en este concepto. Semiótica y análisis de discurso, además, suponen dos acercamientos similares en el interés por desentrañar los contenidos de las materias significantes, con un desarrollo teórico y metodológico paralelo (Londoño-Vásquez y Frías-Cano, 2011).

Como indica De la Fuente (2001-2002: 407), teniendo en cuenta la relación entre discurso y sociedad y desde una perspectiva general, pueden clasificarse los estudios analíticos sobre el discurso en dos grandes posicionamientos: “aquellos que se centran en las estructuras y procesos que se dan en el discurso y aquellos que estudian el discurso como una forma de conducta social a través de la cual se realizan acciones específicas”. Si bien los primeros se ocuparían prioritariamente de las formas y funciones estructurales o semánticas de los discursos, la perspectiva que interesa aquí es la que complementa este análisis con su vinculación al contexto social y las implicaciones que en él genera. Bajo esta perspectiva, “los hablantes no solo utilizan su competencia comunicativa para estructurar los elementos lingüísticos sino que también

realizan acciones sociales concretas al emitir un discurso (...) Así, los usuarios del lenguaje hablan o escriben (...) como miembros de grupos sociales con roles diferentes” (De la Fuente, 2001-2002: 408). Calsamiglia & Tusón (2007: 2) lo expresan acertadamente cuando dicen que “abordar un tema como el discurso significa adentrarse en el entramado de las relaciones sociales, de las identidades y de los conflictos, intentar entender cómo se expresan los diferentes grupos culturales en un momento histórico, con unas características socioculturales determinadas”.

Este es también el acercamiento que explora Foucault (1979: 81) cuando afirma que no hay que limitar el entendimiento de los discursos a “conjuntos de signos (de elementos significantes que envían a contenidos o a representaciones)”, sino extenderlo a su consideración como “prácticas que forman sistemáticamente los objetos de que hablan”, superando el mero uso de los discursos como indicadores de realidades específicas. Puesto que se pretende analizar el uso de los signos hablantes sobre la homosexualidad e insertos en agrupaciones discursivas como generadores del propio fenómeno de lo homosexual, en este trabajo se adoptará una perspectiva de reflexión y examen similar.

Dentro de esta vía, por tanto, “el análisis del discurso es una disciplina de las ciencias humanas y sociales que estudia sistemáticamente el discurso escrito y oral como una forma del uso de la lengua, como evento de comunicación y como interacción, en sus contextos cognitivos, sociales, políticos, históricos y culturales” (Londoño-Vásquez & Frías-Cano, 2011: 102). Así, se entiende que el discurso es la expresión comunicante de un agente emisor (individual o grupal) en la que se despliegan vínculos específicos con los contextos derivados del todo social en que este se emite. Una práctica social<sup>110</sup> en la que el hablante selecciona cuidadosamente los elementos que componen su mensaje de entre el repertorio de recursos disponible y le otorga unas estructuras determinadas que son complejas y muy diversas -pero no caóticas, puesto que están ordenadas intencionalmente-, y que incluyen, por tanto, desde elementos lingüísticos elementales hasta signos icónicos complejos (Calsamiglia & Tusón, 2007). Es importante destacar, además, que “todos los ámbitos de la vida social, tanto los públicos como los privados,

---

<sup>110</sup> Calsamiglia y Tusón (2007: 1) inciden en este aspecto: “hablar de *discurso* es, ante todo, hablar de una práctica social, de una forma de acción entre las personas que se articula a partir del *uso lingüístico contextualizado* (...) El discurso es parte de la vida social y a la vez un instrumento que crea la vida social”. La cursiva está presente en el original.

generan prácticas discursivas que, a la vez, los hacen posible” (Calsamiglia & Tusón, 2007: 2), y entre esos ámbitos encontramos también los medios de comunicación de masas.

De Voghel (2010: 87) afirma que el discurso es “el modo natural e inherente al género humano para la expresión de las ideas y de los sentimientos”, una consideración interesante puesto que, dentro de la práctica del análisis del discurso, se puede orientar el trabajo analítico hacia el desarrollo de las vinculaciones que el discurso mantiene con su contexto social mediante su ideología particular. Este aspecto introduce la vía del análisis ideológico del discurso, en la que Van Dijk (1996) ha reflexionado profusamente sobre las formas en que la carga ideológica se manifiesta en el discurso.

El análisis ideológico del discurso “supone que es posible poner ‘al descubierto’ la ideología de hablantes y escritores a través de una lectura minuciosa, mediante la comprensión o un análisis sistemático, siempre y cuando los usuarios ‘expresen’ explícita o inadvertidamente sus ideologías por medio del lenguaje u otros modos de comunicación” (Van Dijk, 1996: 15). El aporte fundamental de esta práctica, como siguiente paso en la cadena del análisis del discurso, no es solo que se perciba en el mensaje de los hablantes una carga de ideas particular, sino que, además, “dichos análisis, entre otras cosas, pretenden relacionar las estructuras del discurso con las estructuras sociales. De este modo, las propiedades o relaciones sociales de clase, género o etnicidad, por ejemplo, son asociadas sistemáticamente con unidades estructurales, niveles, o estrategias de habla y de texto incorporadas en sus contextos sociales, políticos y culturales” (Van Dijk, 1996: 16).

Se ha defendido antes que la práctica discursiva viene definida por sus lazos con el contexto social pero, al mismo tiempo, contribuye a su formación. Del mismo modo, debe indicarse aquí que la emisión de discursos ideológicos es una acción social llevada a cabo, precisamente, por influencia de esa ideología (puesto que el grupo “habla” lo que “piensa”), pero por otro lado, también, un instrumento de propagación de la misma, un modo de transmisión y refuerzo de las actitudes que lo han generado, puesto que, inevitablemente, el discurso viene condicionado –marcado- por ellas. Así, la ideología produce discursos, y se retroalimenta de ellos, ya que en la reiteración social de estos discursos -la reiteración que Berger & Luckmann (1968) aludían como base de un



comportamiento social que acababa insertándose en la vida natural- encuentra el apoyo que necesita para mantenerse como voz de autoridad.

Como ya indicara antes De la Fuente (2001-2002), Van Dijk (1996: 16) dice que bajo la perspectiva del análisis ideológico “se considera a los usuarios del lenguaje como miembros de comunidades, grupos u organizaciones y se supone que hablan, escriben o comprenden desde una posición social específica”; por lo tanto, “el análisis ideológico examina entonces qué ideologías se encuentran particularmente asociadas con esa posición; por ejemplo, para defender o legitimar dicho lugar social, lo cual también se hace de modo muy característico a través del discurso”. De este modo, el interés del análisis no termina en el discurso como fin en sí mismo, sino que se desarrolla fundamentalmente sobre la necesidad de desvelar la organización de las estructuras sociales y sus diferentes posiciones dentro del tejido social.

Dentro de esa ordenación social se pueden haber establecido, como se ha ido viendo a lo largo de este trabajo, relaciones de desigualdad o desequilibrio, de modo que determinados grupos –y sus discursos- son desplazados a los márgenes del núcleo social mientras que otros lo acaparan con sus mensajes. Estas situaciones interesan especialmente a Van Dijk (1996: 16), quien afirma que en las relaciones de dominación, el discurso ideológico “puede servir para sustentar o bien para cuestionar dichas posiciones sociales”. Sus consideraciones sobre estos aspectos abren las puertas a un tercer paso lógico en el ejercicio del estudio discursivo: el análisis crítico del discurso.

Como indica Van Dijk (1999: 23), “el análisis crítico del discurso es un tipo de investigación analítica sobre el discurso que estudia primariamente el modo en que el abuso del poder social, el dominio y la desigualdad son practicados, reproducidos, y ocasionalmente combatidos, por los textos y el habla en el contexto social y político”. El autor holandés (1996: 17) entiende que “el habla de miembros sociales, en determinado contexto, puede poner en juego, más o menos directamente, cierto tipo de relaciones sociales como las de dominación, cortesía, ayuda o solidaridad. En particular, esto probablemente conduciría al uso de expresiones que pudiesen comprenderse o interpretarse como indicativas de tales relaciones sociales”. Así, a esta disciplina no le interesa solamente el estudio pormenorizado de las ideologías presentes en un discurso, sino también cómo esas ideologías pueden reproducir situaciones de desigualdad.

Casamiglia y Tusón (2007: 2) lo entienden como una tarea que “permite desvelar los (ab)usos que, desde posiciones de poder, se llevan a cabo en muchos de esos ámbitos y que se plasman en los discursos: estrategias de ocultación, de negación o de creación del conflicto; estilos que marginan a través del eufemismo o de los calificativos denigrantes, discursos que no se permiten oír o leer”.

Además, Van Dijk (1996: 17) se pregunta de qué modo pueden confluír, por un lado, la configuración de un discurso, y por otro, su capacidad de influencia a la hora de crear situaciones sociales definidas en los términos expuestos, es decir, cómo operan estos mensajes y sus estrategias: “necesitamos una articulación teórica donde lo social y lo discursivo puedan ‘encontrarse’ y establecer una relación explícita entre sí”. Su conclusión es que los discursos actúan bajo el ámbito de la “interacción social”, verdadero campo de batalla de las operaciones discursivas.

Pero lo que constituye la verdadera idiosincrasia del método crítico es que, mediante esta práctica, el analista se posiciona a favor de los grupos abusados y sus ejercicios discursivos: “el análisis crítico del discurso, con tan peculiar investigación, toma explícitamente partido, y espera contribuir de manera efectiva a la resistencia contra la desigualdad social” (Van Dijk, 1999: 23). De Voghel (2010: 88) indica, en esta línea, que el análisis crítico del discurso “fomenta la esperanza, dicho de manera elemental, de modificar una situación, de cambiar el mundo, al menos de oponer resistencia a las expresiones de poder”. Por eso, esta práctica se puede entender no solo como un ejercicio investigador, sino también como un instrumento de acción social, tal y como plantean Casamiglia & Tusón (2007: 13), de modo que “se puede convertir en un medio valiosísimo al servicio de la crítica y del cambio, a favor de quienes tienen negado el acceso a los medios de difusión de la palabra, de manera que no solo los discursos dominantes, sino también aquellos en los que se expresa la marginación o la resistencia puedan hacerse escuchar”. Van Dijk (1999: 23) concluye que el análisis crítico rechaza las ciencias “libres de valores”, así que “en lugar de denegar o de ignorar las relaciones entre el trabajo académico y la sociedad, los analistas críticos proponen que tales relaciones sean estudiadas y tomadas en consideración, y que las prácticas académicas se basen en dichas observaciones”.

Así pues, dentro del análisis del discurso, el análisis crítico es la metodología que se ha escogido para llevar a cabo la tarea de examen de los productos audiovisuales de HBO. En este trabajo se ha desarrollado el concepto de homosexualidad como una categoría edificada -tal y como indica Van Dijk- a través del intercambio de discursos en el seno de las interacciones sociales, y específicamente, de las que corresponden a la producción, emisión y consumo de discursos televisivos, y el resultado ha sido que la homosexualidad se presenta como un receptáculo de ideas que establecen posiciones minoritarias, fruto de una desigualdad en el poder social, para los individuos que se adscriben a esa identidad. Por tanto, la propuesta de Van Dijk ofrece un respaldo teórico en el que situar el origen de estas atribuciones: la existencia de ideologías propias de los grupos que “hablan” la homosexualidad a través de los discursos televisivos observados, y que plasman en esta categoría identitaria sus objetivos<sup>111</sup>. Ideologías, como se ha determinado, propias de lo heteronormativo.

Además, frente a esos productos televisivos, las series de HBO escogidas en este trabajo se configuran, como se comprobará más adelante, como discursos de resistencia, ya que hablan de grupos sometidos a las relaciones de poder heteronormativas, y puesto que se percibe en ellos un posicionamiento de voluntad crítica, el análisis crítico del discurso también ofrece un marco metodológico consecuente para poder examinar su posición social como voces marginales y entender sus estrategias en la lucha discursiva.

Tanto los discursos de poder como los discursos de resistencia son, en definitiva, agentes de construcción social, tal y como afirman Fairclough & Wodak (1997, en Calsamiglia & Tusón, 2007: 1): “el discurso es socialmente *constitutivo*<sup>112</sup> así como está socialmente constituido: constituye situaciones, objetos de conocimiento, identidades sociales y relaciones entre personas y grupos de personas. Es constitutivo tanto en el sentido de que ayuda a mantener y a reproducir el *status quo* social, como en el sentido de que contribuye a transformarlo”.

---

<sup>111</sup> Van Dijk (1996: 19) recuerda que, “dependiendo de su posición, cada grupo seleccionará entre el repertorio de normas y valores sociales, propios de la cultura general, aquellos que realicen óptimamente sus fines e intereses, y se servirán de estos valores como los componentes que edifican sus ideologías de grupo”.

<sup>112</sup> En cursiva en el original.

### 3.3.2. Sobre la ideología en el análisis crítico del discurso

Es necesario detenerse brevemente en la concepción de ideología que se maneja dentro del análisis crítico del discurso para entender cómo los discursos pueden no solo ejemplificar desniveles de poder sino también desarrollar de forma efectiva relaciones de desigualdad. Para empezar, Larraín (2007: 9) aclara que, si bien el origen del término “ideología” resulta relativamente reciente<sup>113</sup>, sus implicaciones sociales han estado presentes desde antiguo, y no duda en vincular estas implicaciones con situaciones de desequilibrio social e incluso con la percepción cognitiva de lo real: “desde que ha habido sociedades de clase, han existido fenómenos relativos a la legitimación intelectual de la dominación social y otras fuentes de distorsión mental en el conocimiento de la realidad. En este sentido la ideología no es un fenómeno nuevo en la historia de la humanidad”.

La concepción de la ideología que propone Van Dijk (1980, 1996, 2008, 2009) resulta muy adecuada para este trabajo puesto que su exposición no se limita a definir el término en parámetros de un conjunto de ideas y sus consecuencias en el marco de las relaciones entre grupos sociales, sino también, en la línea que propone Larraín, como auténtico generador de una aprehensión concreta de la realidad que dictaminaría, a su vez, determinados comportamientos y actuaciones. De este modo, tal y como afirma el propio autor (1996: 20), debe tenerse en cuenta que “las ideologías están a menudo involucradas en conflictos sociales entre grupos”, y esos conflictos suponen desplazamientos sociales determinados por posiciones de desigualdad e injusticia<sup>114</sup>.

---

<sup>113</sup> Larraín (2007:9) afirma que el concepto fue utilizado por primera vez por el ilustrado Antoine Louis Claude Destutt, marqués de Tracy, en el marco de la Revolución Francesa. También Van Dijk (2008: 14) recoge este dato, aunque matiza que, para Destutt de Tracy, la ideología se asemejaba más a una “ciencia de las ideas”, al estudio de los procesos de pensamiento, una postura que podría entenderse de una manera cercana, por ejemplo, a la psicología.

<sup>114</sup> En cualquier caso, Van Dijk (1996: 20) no obvia que el desglose de ideas que compone una ideología puede ser catalizador de acciones de conflicto entre grupos o puede no serlo, por lo que el conflicto no tiene por qué estar *necesariamente* presente en la formación de un credo ideológico –el autor habla, por ejemplo, de ideologías profesionales o institucionales como las concernientes al periodismo o la enseñanza-.

Van Dijk (2008: 20) establece que las ideologías son “creencias compartidas socialmente y que se asocian a las propiedades características de un grupo, como la identidad, posición en la sociedad, intereses y objetivos, relaciones con otros grupos, reproducción y medio natural”. Este origen ligado inevitablemente al grupo social adquiere mayor trascendencia al entender que, precisamente por ello, “las ideologías no solo dan sentido al mundo (desde el punto de vista del grupo), sino que también fundamentan las prácticas sociales de sus miembros”. De este modo, como se ha apuntado, cognición y actuación, idea y comportamiento, se vinculan bajo el carácter general del conocimiento grupal. Puesto que poseen esta vertiente social, las ideologías, además, “deben ser adquiridas (aprendidas) y cambiadas en *contextos sociales*<sup>115</sup>, tales como la escuela, comunicación de masas e interacción diaria. A menudo, no se aprenden solo intuitivamente, esto es, por inferencia del discurso y los actos de otros, sino que son enseñadas explícitamente” (Van Dijk, 1980: 43).

En cuanto a su composición, la ideología es un sistema complejo que, como marco general de ideas socialmente compartidas, yuxtapone en su seno los conocimientos cognitivos con creencias, opiniones y actitudes. Estos tres conceptos vienen definidos por el autor holandés y explicitan la esencia de lo ideológico. Así, Van Dijk (1980: 40) habla, en primer lugar, de las creencias como “unidades de conocimiento que no tienen o no pueden ser enfrentadas a algún otro criterio independiente de verdad (...) como la observación, fuentes de información confiables, investigación científica, etc.<sup>116</sup>”. Sin embargo, pueden establecerse igualmente como conocimientos en la doctrina compartida del grupo y, por tanto, en las mentes de sus individuos. En segundo lugar, el autor (1980: 40) indica que cuando estas creencias poseen un matiz valorativo, de juicio, se constituyen en opiniones, que no son sino “creencias en las que los componentes evaluativos juegan un papel”, y que pueden ir desde proposiciones más individuales hasta otras más generales; de hecho, si las opiniones generales son adoptadas por el grupo, acaban componiendo el “sistema de *valores*<sup>117</sup>” del mismo. En tercer y último lugar, la organización de los conocimientos, las creencias y las opiniones puede dar lugar a las actitudes, sistemas que Van Dijk (1980: 41) considera de una

---

<sup>115</sup> En cursiva en el original.

<sup>116</sup> Criterio que, por otro lado, puede ser “históricamente variable” (Van Dijk, 1980: 40).

<sup>117</sup> En cursiva en el original.

complejidad mayor, puesto que “organizan varias clases de información cognitiva”: de esta manera, una actitud puede llevar implícitas creencias y opiniones específicas que se configuran, del mismo modo, como conocimientos sedimentados. Es destacable, además, que las actitudes se organizan en torno a núcleos conceptuales trascendentes puesto que, como nos advierte el autor (1980: 37), las ideologías se refieren, exclusivamente, a cuestiones “socialmente relevantes” y se encuentran vinculadas a “amplios dominios de nuestra vida social”.

El verdadero valor de las actitudes radica, sin embargo, en que estas constituyen el respaldo cognitivo de las acciones sociales llevadas a cabo por los grupos, en línea con la trascendencia de los asuntos que acometen, y por eso Van Dijk (1980: 41) afirma lo siguiente: “las actitudes están, en mi opinión, relacionadas con la acción de un modo más complejo, que en el sentido de ‘predisposiciones’ (lo cual es una noción vaga): las actitudes, junto con mucha otra información (general y contextual) son la energía para la formación de posibles acciones”. De este modo, tal y como se apuntó anteriormente, el comportamiento de los individuos puede venir frecuentemente motivado, respaldado y asumido a través de las ideologías. Por eso, resulta relevante analizar las creencias que se plasman en los discursos sobre la homosexualidad (creencias que, ciertamente, no pueden ser contrastadas con un criterio único de verdad puesto que, como ya se afirmó, operan sobre una categoría social abierta y cambiante, y no encuentran un fundamento natural claro), puesto que acaban derivando en actitudes que fundamentan comportamientos legitimados por la ideología que estas últimas sustentan. Y ante discursos televisivos reductores, que enmudecen la voz homosexual y la desplazan a los márgenes heteronormativos, pueden esperarse, bajo esta lógica, acciones de enmudecimiento y desplazamiento similares.

Esta práctica puede vincularse, de forma general, a todo discurso ideológico. Van Dijk (1996) entiende que la ideología se hace explícita en un discurso mediante el uso de una estructura polarizada que confronta al grupo propio con los grupos ajenos que se consideran contrarios, en función del despliegue cognitivo que respalda lo ideológico, y a los que se imbuje de un cierto carácter de otredad. De este modo, se definen dos bandos, dos posturas sociales en las que, semánticamente, se habla de descripciones autoidentitarias, de actividades y propósitos, de normas y valores, de posiciones y relaciones, y de los recursos sociales que se poseen; informaciones, además, que

perfilan descripciones semejantes para los grupos opuestos, pero en términos contrarios, y que se construyen siempre bajo esta lógica: “se tiende a describir en términos positivos a los grupos a los que pertenecemos (*ingroups*) y a sus miembros, así como a sus amigos, aliados o seguidores, mientras que a los grupos ajenos (*outgroups*), a los enemigos u oponentes se les describe en términos negativos<sup>118</sup>” (Van Dijk, 1996: 24-25). Es este el modo en que, según Van Dijk (1996: 25) se enlazan las estructuras del discurso con las estructuras ideológicas, mediante una “estrategia general de autopresentación positiva” y una “presentación negativa del otro”. Además, hay que tener en cuenta que este esbozo de implicaciones sociales entre la pertenencia y la otredad puede realizarse también en un sentido contrario: mediante el desdibujado y pérdida del énfasis en las atribuciones socialmente negativas que se vinculan al grupo propio, y el subrayado insistente de las mismas en sus vinculaciones al grupo ajeno. Así, el anverso y el reverso del discurso social realizan la misma función ideológica, siempre al servicio de los objetivos de los grupos, definiéndose en el plano social. Como afirma De Gregorio (2003: 498): “los discursos construyen posiciones de sujeto que los individuos vienen a ocupar”, y estas posiciones serán siempre positivas o negativas dependiendo del origen de quien las hable, y para quién las construya.

La dualidad del discurso ideológico se transmite a todas sus dimensiones, y entre ellas, a sus imágenes (Van Dijk, 1999). Es importante dejar claro que el enunciado audiovisual es igualmente eficaz en la transmisión de estas polarizaciones y se puede percibir, del mismo modo, como un apoyo discursivo a los objetivos del grupo de donde procede. Sus actitudes, además, trataran de mermar la consecución de los objetivos contrarios y, en última instancia, constituirán un respaldo cognitivo -deslizándose entre las raíces ideológicas- para las acciones que sus hablantes lleven a cabo.

### **3.3.3. Aplicación al trabajo**

Con el aporte del análisis semiótico, los personajes de las series estudiadas se han evidenciado como signos complejos que actúan como marcadores del discurso general que estos productos audiovisuales transmiten a su público. El análisis crítico del discurso aplicado a este trabajo pretende convertirse en cauce de unificación del

---

<sup>118</sup> En cursiva en el original.

contenido semántico del mensaje, mediante la consideración de cada una de las series como un todo significante que habla sobre el tema de lo homosexual con una perspectiva discursiva concreta, determinada por estos marcadores.

De una forma muy imbricada, pues, con lo semiótico, el dominio metodológico del análisis crítico se utilizará aquí para exponer el mensaje global del discurso de los productos de HBO: cuál es su aporte al hecho homosexual y cómo, a través de los signos complejos de doble dimensión, configura una serie de ideas determinadas sobre este fenómeno social. Este mensaje se analizará a través de tres ejes discursivos fundamentales, que ponen en relación dos pares de conceptos contrapuestos sobre los cuales bascula su capacidad representativa y aluden a las problemáticas principales establecidas en el seguimiento histórico de la representación televisiva que se ha llevado a cabo en el marco teórico del trabajo: el eje ausencia/presencia, el eje continuidad y estereotipación/posibilidad y ruptura, y el eje singularidad/normalización.

El eje ausencia/presencia habla sobre la existencia manifiesta de la homosexualidad como elemento de ficción perceptible, iterativo y constatable, y se refiere a la problemática de la invisibilidad y del silencio discursivos. Como se comprobó en el epígrafe de la representación televisiva, la homosexualidad había visto su presencia mediática mermada y sesgada en comparación con la presencia factible de lo heterosexual. Como resultado de esta situación, la homosexualidad no solo aparecía en pantalla en un –notablemente– menor porcentaje audiovisual, sino que la propia invisibilidad constituía, por sí misma, un marcador discursivo decisivo a la hora de considerarla socialmente. Así, este eje se encargará de indicar si en las series propuestas para el análisis la homosexualidad se constata con entidad suficiente como para paliar las repercusiones del silencio mediático y constituye, por sí misma, un elemento discursivo capaz de autoexpresarse en sus propios términos, y no por defecto de ellos<sup>119</sup>.

---

<sup>119</sup> En este sentido, todo este proyecto parte ya de una segmentación de los productos televisivos y selección de muestra que facilita la existencia de un discurso homosexual autosuficiente, puesto que las series analizadas fueron elegidas por mostrar entre su repertorio principal a personajes que se manifestaran como homosexuales dentro de la ficción. Por eso, existe una cierta predisposición a encontrar en este eje una asertiva positividad, lo que no implica, no obstante, que no deba señalarse esta presencia y, de forma global, los términos en que se establece.



El eje continuidad y estereotipación/posibilidad y ruptura habla sobre las condiciones de representación que el discurso de las series analizadas establece en sus ficciones, es decir, de qué manera se desarrollan y manifiestan ante el telespectador los marcadores de este discurso, y se refiere directamente a la problemática de los estereotipos representacionales establecidos en el marco teórico mediante las ideas de Mira (2008): la homosexualidad como maldad (paradigma moralista), como enfermedad (paradigma patológico), como amaneramiento (paradigma de inversión) o como sometimiento a la exigencia heterosexual (paradigma de normalidad). El objetivo es dictaminar si estos modelos de construcción audiovisual se asemejan a lo ya establecido desde una perspectiva histórica o, por el contrario, suponen una desviación de ese modelo e introducen nuevas directrices representacionales.

Por último, el eje singularidad/normalización explica las consecuencias de las condiciones de representación establecidas en el eje discursivo anterior, en el sentido de continuar la otredad del hecho homosexual que permanece anclada en el contexto social o tratar de integrarla en ese mismo contexto, y se refiere a la problemática de la perpetuación de la marginalidad a raíz de los estereotipos detectados en el rastreo histórico de la representación televisiva. Esas consecuencias, por tanto, ayudarán a fortificar lo homosexual como un hecho singular y remarcable, o bien contribuirán a establecer su viabilidad como forma posible de existencia, en los términos que la ficción determine.

El carácter crítico de esta corriente analítica servirá, además, para determinar los mecanismos significantes de poder y contrapoder que puedan conllevar las series. Por un lado, el compromiso del analista debe plasmarse en la consideración del hecho homosexual ficcional presente en las series como un discurso de carácter continuista, que perpetúe los valores establecidos de forma general como dominantes en la representación televisiva de este fenómeno social, o bien como un discurso de ruptura frente a esa misma continuidad. Y por otro lado, si se produce esta última situación, determinar en qué medida y a través de qué cargas atributivas se genera esa variación discursiva valorando su postura como discurso de contrapoder.

#### **3.4. EL ESTUDIO DE LA RECEPCIÓN (I): LA ENTREVISTA EN PROFUNDIDAD**

### **3.4.1. La naturaleza conversacional de la entrevista en profundidad**

Tras el establecimiento de metodologías analíticas para la producción del discurso, se definirán ahora dos técnicas metodológicas que profundicen en el ámbito de recepción del mismo. Dentro del interés por buscar un consumo “significativo” entre los receptores de los objetos culturales analizados en este trabajo y su marco de comprensión sobre los fenómenos que tratan, la primera técnica trata de desplazar el acento desde el grupo hasta el individuo. Sin olvidar la dimensión social que atañe a la recepción de estos productos y el debate sobre sus conceptos, se trata de un proceso que intenta profundizar en la aprehensión y entendimiento de la temática de los discursos mediante la mirada individual, una mirada que, si bien se mantiene aislada en la soledad de la percepción y reflexión propias, ha de revelar, precisamente, dichas ataduras sociales, puesto que su portador y director, el sujeto, no se encuentra en tal situación de aislamiento. Esta técnica es la llamada entrevista en profundidad.

El concepto de entrevista pone de relieve el carácter dialógico de la herramienta, puesto que se basa, efectivamente, en el intercambio oral de palabras y, por tanto, de conocimientos y reflexiones. Este carácter no es exclusivo, desde luego, de la entrevista; también la segunda técnica metodológica que se comentará luego, el grupo de discusión, se organiza en torno a la expresión y recepción de testimonios orales, pero si bien aquí podemos hablar de diálogo grupal, en las entrevistas encontramos la forma más depurada de intercambio comunicativo: dos individuos, cara a cara, en un ámbito neutral.

La conversación no resulta de interés simplemente por el placer del discurso, sino que supone un método privilegiado del ser humano para integrarse en un proceso de comunicación que configura su universo y también a sí mismo. Es un modo de hablar, pero también de hablarse y de hablar el mundo. En referencia al trabajo del sociólogo Harvey Sacks, de hecho, Sierra (1998) indica que la conversación es un fenómeno vital que se desarrolla como una auténtica necesidad en el sujeto –en tanto que este resulta ser, inevitablemente, un sujeto social-, puesto que determina la percepción de su mundo y actúa como cauce básico de transmisión y recepción de ideas, percepciones y datos.

En esa línea, Viedma (2009: 65), que también parte de la noción de conversación para acceder al entendimiento de la entrevista en profundidad, afirma que aquella va más allá de su mero acto de habla: “situación social de carácter pragmático y proceso comunicativo regulado por normas sociales compartidas, la conversación no es solo un modo de acceder a la comprensión de la realidad social que nos rodea, la conversación es, sobre todo, una situación social en la que la misma sociedad se produce y reproduce”. De ahí que, aun centrándose en la mirada individual anteriormente comentada, la entrevista en profundidad resulte útil para la comprensión y entendimiento del sujeto sobre la temática de los discursos de las series de HBO y la repercusión social de sus significaciones.

Habida cuenta de la naturaleza social de la conversación, algunos autores concretan, incluso, un tipo de diálogo específico que podría actuar como referente directo de la entrevista en profundidad: la confesión. Así, Ibáñez (1979: 122) considera que la base de la entrevista (dentro de su naturaleza conversacional) la encontramos directamente en este recurso: “la confesión se transforma en técnica de investigación social en forma de ‘entrevista en profundidad’. Su antecedente inmediato es la sesión individual de psicoanálisis o su análogo clínico<sup>120</sup>”. El autor (1979: 123), que sigue aquí las ideas de Foucault, añade además que, como germen de procedimientos metodológicos, la confesión “enseguida se escindirá en dos técnicas: la entrevista en profundidad y el grupo de discusión”, si bien, afirma, este último perderá el cariz de su carácter confesional. Por otro lado, Alonso (1998: 85), que identifica la entrevista en profundidad con una variedad especializada de diálogo, también la relaciona con la confesión, puesto que reproduce la misma situación que esta genera, una situación “donde a lo que se invita al sujeto entrevistado es a la *confidencia*<sup>121</sup>”.

Por tanto, la entrevista en profundidad se basa en la utilización del “modelo conversacional”, en el que se trata de superar “la perspectiva de un intercambio formal de preguntas y respuestas en la medida que trata de simular un diálogo entre iguales” (Sierra, 1998: 300). Sin embargo, y aunque como conversación implicará una

---

<sup>120</sup> Esta misma idea es defendida por Fernández Nogales (2004), quien identifica el origen de la entrevista en profundidad dentro del campo de la entrevista terapéutica en psicología clínica.

<sup>121</sup> En cursiva en el original.

reproducción del sujeto social que habla y de sus circunstancias contextuales, hay que tener en cuenta que esta técnica metodológica debe interesar, precisamente, por su carácter de herramienta de investigación, en búsqueda constante de esas pautas sociales perceptibles en el entrevistado. En relación a esto, Viedma (2009: 65) indica: “la interrogación y la respuesta, al igual que en la conversación, son la base práctica de su proceso comunicativo. A través de la entrevista también podemos obtener información sobre el modo en que otros experimentan, interpretan y conciben el mundo. Sin embargo, una distinción importante se produce entre la conversación y la entrevista: quien formula las preguntas busca lo desconocido y quien las responde expone lo que hasta ese momento solo él conoce. Sin duda, esta asimetría hace que la situación de entrevista adquiera un sentido más próximo a la lógica del descubrimiento que a la de la reproducción social”. Así, aunque la posterior difusión de este proceso o sus resultados de investigación puedan contribuir a la escritura circular de lo social, la entrevista en profundidad actúa, primariamente, como método de investigación.

### **3.4.2. El concepto de entrevista en profundidad y su variedad terminológica**

Un aspecto destacable que se evidencia cuando se acomete el abordaje del concepto de “entrevista en profundidad” es, precisamente, la variedad de nomenclaturas que se han utilizado para designarla. Esta problemática deriva en buena medida de la apertura del propio concepto de “entrevista”, más amplio y generalizado, y el intento de anclar su semántica hacia los intereses científicos. En ese sentido, Alonso (1998: 76) habla explícitamente de la existencia de una “entrevista de investigación social”, aludiendo a su carácter científico y, específicamente, a su aplicación en el campo de las ciencias sociales, al que pertenece la disciplina de la comunicación. Además, el autor ofrece ya algunos datos que la caracterizan: “la entrevista de investigación pretende, a través de la recogida de un conjunto de saberes privados, la construcción del sentido social de la conducta individual o del grupo de referencia de ese individuo (...) Es, por tanto, una conversación entre dos personas, un entrevistador y un informante, dirigida y registrada por el entrevistador con el propósito de favorecer la producción de un discurso *conversacional, continuo y con una cierta línea argumental*<sup>122</sup> –no fragmentado,

---

<sup>122</sup> En cursiva en el original.

segmentado, precodificado y cerrado por un cuestionario previo- del entrevistado sobre un tema definido en el marco de una investigación”.

Por lo tanto, e independientemente de los usos que pueda tener dentro del campo de los géneros periodísticos o de otros campos cotidianos (por ejemplo, “la entrevista de trabajo”), el dilatado concepto de “entrevista” alude también a un tipo de técnica de investigación. Pero además, y en función de su entendimiento, la entrevista de investigación puede ser aplicada desde varios puntos de vista. Viedma (2009: 67), de hecho, recoge “como primer criterio de diferenciación” una clasificación básica de las dos perspectivas fundamentales que dicha práctica puede adoptar, atendiendo a la naturaleza de la información que genera: así, desde esa posición, “las entrevistas pueden ser ubicadas en dos grandes grupos: a) aquellas que producen registros codificados con la intención de ser transformados en datos numéricos, susceptibles de análisis estadístico; y, b) aquellas que producen registros verbales para ser examinados a través del análisis sociológico del discurso”. El primer grupo correspondería, por tanto, a una perspectiva cuantitativa, ligada directamente a la técnica de la encuesta, y el segundo, a una perspectiva cualitativa, que es la que interesa en este trabajo y la que ha incluido, tradicionalmente, el concepto de “entrevista en profundidad”.

La variedad de enfoques y de nomenclaturas no termina aquí, puesto que no se detecta una única forma de aplicar la técnica de la entrevista incluso aunque esta quede determinada por el cauce de lo cualitativo: existen distintos caminos, propósitos e intereses en las investigaciones que pueden determinar este aspecto. En ese sentido, Vallés (2002: 29) se hace eco de la diversidad terminológica y clasificatoria que hay sobre las técnicas conversacionales de la entrevista cualitativa y, aunque señala que todas ellas se unen bajo el criterio común de ir más allá de las entrevistas de encuesta, de orden cuantitativo y resultados estadísticos, también indica que existen “diversas posturas, diferentes enfoques (y matices disciplinares) de la entrevista cualitativa entre los investigadores cualitativistas incluso”. Este autor, sin embargo, no duda en utilizar los conceptos de “entrevista cualitativa” y “entrevista en profundidad” indistintamente.

En este trabajo se ha adoptado el concepto de “entrevista en profundidad” para designar a una de estas realidades investigadoras de corte cualitativo. Dada la extensión de este ámbito, sin embargo, y a la hora de abordar la precisión semántica de dicho término, tal

vez sea más conveniente buscar aquellas características que definan su naturaleza, su proceso de aplicación y, en definitiva, sus intereses como proceso investigador.

Para entender la diversidad clasificatoria de la entrevista de investigación cualitativa y encontrar una vía de aplicación adecuada a este trabajo, resulta útil la visión de Ruiz Olabuénaga (2012), que apoya las posibles diferencias entre sus categorías sobre tres dualidades principales: su aplicación sobre individuos o sobre grupos, su mayor o menor focalización con respecto a un tema específico y el uso de un diálogo (y un cuestionario) más o menos cerrado o flexible<sup>123</sup>. De este modo, y utilizando el mismo concepto de “entrevista en profundidad”, el autor sostiene que las características básicas de esta técnica son su aplicación individual, su perfil holístico y su naturaleza no directiva. Ahora bien, también considera que deben precisarse los verdaderos alcances semánticos de esta clasificación: “cuando decimos ‘individual’ entendemos que la conversación se desarrolla entre entrevistador-entrevistado únicamente, pero ello no impide que el entrevistador, sobre el mismo tema, repita su entrevista con ‘otro’ sujeto (...) Del mismo modo, al hablar de entrevista holística, no entendemos que en ella se deba hablar de ‘toda’ la vida social de un individuo. Lo que se evita, con este planteamiento, es el procedimiento ‘en torno a un punto diana’ con el que opera la entrevista enfocada, y el entrevistador recorre panorámicamente el mundo de significados del actor, aunque este se refiera a un solo tema. Finalmente el término ‘no directiva’ es excesivamente vago y, en nuestro concepto, la entrevista en profundidad se desarrolla siempre bajo control y dirección del entrevistador, aunque esto no implica rigidez ni en cuanto al contenido, ni en cuanto a la forma de desarrollar la conversación-entrevista” (Ruiz Olabuénaga, 2012: 168).

Así, Ruiz Olabuénaga (2012: 165) ofrece ya una primera definición sobre la entrevista en profundidad, que identifica con un proceso conversacional enfocado a un estudio de investigación, con frecuencia de diagnóstico social, que “implica siempre un proceso de comunicación, en el transcurso del cual, ambos actores, entrevistador y entrevistado, pueden influirse mutuamente, tanto consciente como inconscientemente” pero “dando

---

<sup>123</sup> Esta perspectiva coincide plenamente con la de Canales (2006: 254), quien habla de las diferencias entre entrevistas “según se trate de individuos o grupos y cuando la investigación aborda los temas de manera holística o intensiva o se restringe a ciertas experiencias temporal y espacialmente bien delimitadas”.

lugar, con frecuencia, a ciertos significados que solo pueden expresarse y comprenderse en este mismo marco de interacción mutua”. Sierra (1998: 300) también indica que esta técnica se basa en “un tipo de entrevista no directiva, abierta, no estructurada ni estandarizada”, por lo que coincide con los rasgos básicos que el anterior autor aportó sobre ella, y gracias a los cuales puede postularse una aproximación explicativa al concepto. De este modo, la entrevista en profundidad sería un proceso dialógico en el que un entrevistador, desde la amplia perspectiva del tema investigado, interrogaría a un individuo relacionado, de forma adecuada a los intereses del proceso investigador, con el tema que lo ocupa, pero siempre de un modo no focalizado, receptivo ante opiniones y argumentos valiosos y no previstos, y con un planteamiento del cuestionario abierto.

Se plantean aquí dos cuestiones clave. En primer lugar, la conveniencia de elegir a un sujeto destinatario adecuado. Si la entrevista en profundidad resulta interesante como cauce metodológico es porque los individuos a los que se entrevista poseen en su subjetividad algo valioso que aportar a la investigación. Por eso, Chicharro (2003: 6) indica lo siguiente: (*las entrevistas en profundidad*) “se suelen realizar a individuos ubicados en un lugar ‘privilegiado’ en relación con nuestro objeto por lo que nos pueden proporcionar información relevante para definir las líneas de nuestro trabajo”.

En segundo lugar, la apertura en el desarrollo del proceso. Es importante tener en cuenta que, en la entrevista en profundidad, la preparación de un guion previo por parte del entrevistador debe venir matizada por esa misma naturaleza no directiva y la imprevisibilidad del diálogo, que puede dar lugar a nuevos territorios igualmente productivos para la investigación. Así lo explica Viedma (2009: 75) cuando afirma que “el guion es solo un apoyo y el entrevistador también puede plantear o abrir nuevos temas de interés al hilo de la entrevista”, además del hecho de que “el entrevistado responde sin limitación alguna a las cuestiones solicitadas”, lo que puede multiplicar su potencial informativo espontáneo. Por su parte, Chicharro (2003) apunta que el guion de la entrevista no tiene por qué ser fijo, sino que puede reelaborarse y reconducirse al hilo de los datos y opiniones obtenidos durante el proceso. Y Fernández Nogales (2004: 65) niega incluso la presencia de un guion como tal, al asegurar que en la aplicación de la entrevista en profundidad “no existe un cuestionario o guion físico, y la relación entre entrevistador y entrevistado se desarrolla simulando una conversación no estructurada donde ambos intercambian información”; un camino que, en definitiva, se constituye

como “una interacción dinámica de comunicación entre dos personas” -supervisada, eso sí, por parte del entrevistador-.

### **3.4.3. La conveniencia de la entrevista en profundidad para el estudio de fenómenos sociales**

Al hablar de la naturaleza dialógica de la entrevista en profundidad se especificaba que, si bien la técnica posee un insoslayable perfil individualista, sus resultados podían encuadrarse en un contexto de comprensión global de significaciones sociales, al convertirse el testimonio oral de las conversaciones en un exponente del entendimiento reflexivo del individuo y, de forma inevitable, de sus vinculaciones con el grupo en que inserta su convivencia.

Ruiz Olabuénaga (2012: 171) explica este proceso de entendimiento entre las vertientes individuales y sociales de los entrevistados del siguiente modo: “la entrevista concibe al hombre, al actor social, como una persona que construye sentidos y significados de la realidad ambiental. Con ellos entiende, interpreta y maneja la realidad a través de un marco complejo de creencias y valores, desarrollado por él, para categorizar, explicar y predecir los sucesos del mundo. Este marco lo participa, en parte, con otros dentro de un mundo social, pero, en parte, es irreductiblemente único para él<sup>124</sup>”. Así, la entrevista en profundidad se convierte en un exponente del proceso de construcción de categorías de conocimiento, proceso que se citaba en el capítulo anterior de este trabajo con respecto a las construcciones de los atributos identitarios y, específicamente, de la homosexualidad, a través de teorías como la sutura de Hall (1996) y, en general, de todas aquellas derivadas del construccionismo social, en las cuales, las representaciones sociales –como las que las series de televisión aportan- ocupaban un papel fundamental.

---

<sup>124</sup> Es por ello por lo que el autor justifica la consustancial falta de objetividad de la técnica como una más de sus características, y no como un posible problema de validez científica: “el mundo del entrevistado no coincide con el mundo exterior objetivo, por eso no se pretende su coincidencia. Lo que se busca es que la descripción que el entrevistado hace coincida con su propio mundo individual. Solo buscando este mundo subjetivo se puede profundizar en su riqueza de contenido. Es más, el propio entrevistador renuncia a una pose de objetividad neutral a favor de una actitud de empatía para contactar con el mundo subjetivo del entrevistado” (Ruiz Olabuénaga, 2012: 173).



Con respecto a este tema, Alonso (1998: 91) indica que la entrevista “se instituye y desenvuelve a partir de su capacidad para dar cuenta de la vivencia individual del informante (manifiesta o latente) del sistema de ‘marcadores sociales’ que encuadran la vida social del individuo específico”, puesto que en el tejido social se encuentra presente “un sistema de *etiquetas*<sup>125</sup> que insta al individuo a manejar en forma conveniente sus sucesos expresivos”. De este modo, la interioridad asumida por el individuo condicionará la exposición y composición de sus discursos, por lo que el proceso comunicativo de la entrevista generará su retrato social paralelamente al de su individualidad.

Por último, también Sierra (1998: 295) apoya la conveniencia del uso de la entrevista en profundidad para el estudio de temas sociales, e indica que es precisamente en los intercambios verbales “donde se conforman la identidad y la percepción social”. Del mismo modo, y de una forma concluyente, Viedma (2009: 75) defiende que “cualquier diseño de investigación que pretenda conocer en profundidad el modo en que los sujetos interpretan la realidad en la que viven debe considerar la utilización de esta práctica”.

Curiosamente, este último autor señala la especial adecuación de la técnica de la entrevista para acceder al estudio de las realidades sociales periféricas, los individuos marginales y los discursos que estos producen -con respecto a los que se producen sobre estos-. Dice Viedma (2009: 75) que “el sentido de la entrevista es la observación de casos que indiquen nuevas formas de comprender la realidad social”, por lo que supone “una buena forma de apoyar diseños exploratorios que busquen nuevos discursos normativos”, y en la mayoría de las situaciones, ese tipo de discursos “se encuentra entre la población más alejada de la norma social compartida”. Además, “la capacidad para acercarse a los sujetos y provocar una situación que permita la confesión ha demostrado también que la entrevista abierta es un buen modo de acercarse a las personas que viven en los márgenes” y generar, por tanto, “un discurso que intente comprender la dialéctica del conflicto entre lo que la gente que habla desde la reivindicación de otra norma social plantea como alternativa a la norma social aceptada”.

---

<sup>125</sup> En cursiva en el original.

En esa línea, también Alonso (1998: 67) recoge la idea de que la entrevista en profundidad posee una utilidad especialmente adecuada para el estudio de realidades que se desvían de lo normativo, mediante su aplicación a “individuos concretos que por su situación social nos interesan para localizar discursos que cristalizan, no tanto los metalenguajes de colectivos centralmente estructurados, sino las situaciones de descentramiento y de diferencia expresa”. De este modo, el autor (1998: 72) concluye que esta técnica resulta óptima “para obtener informaciones de carácter pragmático, es decir, de cómo los sujetos diversos actúan y reconstruyen el sistema de representaciones sociales en sus prácticas individuales”, o como dice Fernández Nogales (2004: 65), “permite acceder al mundo interno y emocional del individuo y conocer las motivaciones de su comportamiento”. No puede olvidarse que, en última instancia, ese es el efecto más interesante –y trascendente- del construccionismo social: la influencia en los actos, a través del cauce de las ideas.

#### **3.4.4. Aplicación al trabajo**

Puesto que se planteaba al comienzo del tema el interés de desplazar la reflexión del consumidor audiovisual desde la perspectiva grupal a la individual, en este trabajo se utilizará la herramienta de la entrevista en profundidad para analizar el contexto de recepción de las series televisivas de forma personalizada y propia, mediante las reflexiones únicas de sujetos específicos que, si bien surgen como producto de un pensamiento individual, se encuentran inevitablemente ligadas a un marco social de creación y entendimiento.

La entrevista en profundidad se proyecta sobre sujetos cuya trascendencia en el tema estudiado se considera de especial relevancia, por lo que se busca aquí la presencia de individuos cuyo discurso específico pueda resultar esclarecedor acerca de la formación del marco social en el que la recepción de la construcción discursiva de HBO se integra. En consonancia con el planteamiento teórico de este trabajo, la entrevista en profundidad se aplicará, consecuentemente, sobre dos miembros pertenecientes a cada uno de los contextos que han aportado un discurso específico sobre la configuración y entendimiento del hecho homosexual, y que han sido tratados en el capítulo segundo del trabajo: el contexto médico, el contexto académico y el contexto legal.

Los miembros de estos contextos se constituyen como sujetos individualizados de estudio por dos motivos clave. En primer lugar conforman, por sí mismos, potenciales receptores de las series analizadas, por lo que sus consideraciones sobre el reflejo que estas series realizan de la homosexualidad también se sumarían y se diseminarían por el tejido social. Pero en segundo lugar, y más importante aún, porque dichas consideraciones quedan imbricadas con las connotaciones de su origen profesional, una procedencia remarcable por haber servido habitualmente para desarrollar y pensar el concepto de la homosexualidad. No solo eso; su capacidad discursiva ha quedado legitimada por considerarse todos ellos ámbitos privilegiados de autoridad, con diferente capacidad de dominio: la autoridad académica, que trata de guiar el pensamiento sobre el concepto; la autoridad médica, que opera del mismo modo sobre sus dimensiones físicas y tangibles; y la autoridad legal, que se proyecta sobre su ejercicio social en forma de regulaciones y disposiciones rotundamente normativas.

De este modo, la herramienta de la entrevista en profundidad ofrecerá discursos especializados de carácter individual que puedan aunar la reflexión sobre el contexto de entendimiento del mensaje audiovisual con el conocimiento especializado de las áreas sociales que han influido, tradicionalmente, sobre los temas de interés presentes en dicho mensaje: la homosexualidad, su consideración social y su práctica. El objetivo presente en el análisis de estas reflexiones será, en última instancia, asegurar la adecuación y veracidad de todo lo expuesto en el marco teórico del trabajo, de tal manera que la estabilidad teórica fundamente el resto de investigaciones presentadas.

### **3.5. EL ESTUDIO DE LA RECEPCIÓN (II): LOS GRUPOS DE DISCUSIÓN**

#### **3.5.1. El concepto de grupo de discusión y su debate terminológico**

Puesto que los signos complejos de las series de HBO generan discursos que vienen consumidos –así ocurre con toda la realidad mediática-, debe apelarse en última instancia a los propios consumidores para que hablen de un consumo “significativo”, es decir, que desvelen las claves de la recepción y entendimiento de estos productos y la opinión que les genera: solo así se podrá reflexionar sobre las implicaciones de los dramas de HBO sobre los integrantes y hablantes del discurso social.

Ahora bien, puesto que la sociedad se compone de individuos en grupo, y este discurso viene consumido desde un punto de vista grupal (su difusión, como todo lo mediático, es masiva), se necesitan técnicas de investigación social que aborden el estudio de grupos de personas. Como afirma Russi (1998: 82), cuando se produce un universo de sentido social, el grupo resulta especialmente definitorio del mismo, ya que “la reordenación del sentido social requiere de la interacción discursiva, comunicacional”.

Antes de abordar como tal el tema de las técnicas grupales, es conveniente aclarar qué se entiende por “grupo” en este contexto de investigación. Según Gutiérrez (2009: 96), los grupos son, genéricamente, “conjuntos o agrupaciones de individuos relacionados entre sí, en función de algún vínculo común que les hace interdependientes”, una definición amplia y bastante clarificadora que, si bien resulta fácilmente asumible, añade la dificultad de abrir el carácter grupal a multitud de combinatorias posibles. Por eso, para matizarla, “la idea de grupo que tiene el científico social” variará inevitablemente “según su ámbito de procedencia y objeto de interés para la investigación” (Gutiérrez, 2009: 96), por lo que podemos entender el grupo como un agregado de personas con al menos una característica común que legitima su unión y exposición como objeto de aplicación de una técnica de investigación.

Otra de las cuestiones básicas en este nivel elemental de definición es saber cuántas personas pueden o deben componer un grupo. Establecer un máximo resulta complicado, y a la hora de operar con grupos en el ámbito de las investigaciones sociales, esta cifra dependerá también de los intereses del trabajo, pero ¿qué hay del mínimo? En este caso, es fácil pensar que, en cuanto se supera la dimensión individual, se puede estar hablando ya de grupo, por lo que sería factible imaginar un grupo de dos personas. Sin embargo, Gutiérrez (2009: 97) apunta que es necesaria una tercera persona para que el carácter de situación grupal pueda permanecer en el tiempo, algo fundamental para mantener un vínculo social definitorio de grupo, y por eso “el grupo de dos puede ser visto como un grupo social” pero “es necesario el tercero, la tercera persona, para formar un grupo donde tengan presencia las estructuras y organizaciones sociales”: un aspecto importante, porque solo manteniendo un carácter grupal, unos objetivos, características o atribuciones que trasciendan o se sitúen por encima de los sujetos, el grupo se convierte en “un pequeño espejo que forma parte de la sociedad a la vez que la refleja”.

El interés de trabajar con grupos radica precisamente aquí: en ellos, las personas empiezan a desarrollar y exponer mecanismos de interiorización de la realidad social. Los individuos no actúan de forma autónoma ni aislada, puesto que se insertan irremediamente en el tejido social que los mantiene vivos, y dentro de él, incluso sus comportamientos más aparentemente independientes son también respuestas ante situaciones que los vinculan directamente con otros individuos “a un importante nivel de relación y compromiso social”; por eso, “a raíz de esta constatación surge la necesidad de investigar una totalidad mayor y de enorme influencia que es el grupo social” (Gutiérrez, 2009: 98).

A la hora de trabajar, las técnicas grupales se utilizan para obtener del grupo el análisis y posible cumplimiento de unos objetivos investigadores específicos, por lo que su uso implica, en primer lugar, una cierta estimulación del comportamiento grupal hacia ámbitos temáticos específicos, aquellos que nos interesan desde el punto de vista del trabajo investigador, y en segundo lugar, derivada de la puesta en práctica de estas técnicas, una inserción directa del investigador en el propio grupo, puesto que es mediante su inclusión en él como puede controlar y dirigir los comportamientos grupales hacia posiciones que descubran los vínculos sociales que resultan relevantes para la investigación. Obviamente, de todos los comportamientos grupales posibles, interesan fundamentalmente aquellos que quedaron apuntados ya al comienzo de este epígrafe, y que se refieren a los mecanismos de intercomunicación del grupo: las conversaciones de los individuos, es decir, el habla, el discurso. Precisamente por eso se requiere en este trabajo una técnica de investigación grupal que permita poner de relieve el discurso del grupo para poder dilucidar acerca de unos objetivos de investigación concretos: en este caso, la recepción, entendimiento y aprehensión del discurso de las series de ficción de HBO. Esta técnica efectiva es la del grupo de discusión, también llamada “*focus group*”.

Canales & Peinado (1995: 289) definen el grupo de discusión incidiendo en esta línea conversacional al afirmar que se trata de “una técnica de investigación social que (como la entrevista abierta o en profundidad y las historias de vida) trabaja con el habla”, y resulta valiosa puesto que “en ella lo que se dice –lo que alguien dice en determinadas condiciones de enunciación- se asume como punto crítico en el que lo social se

reproduce y cambia, como el objeto, en suma de las ciencias sociales”, ya que “en toda habla se articula el orden social y la subjetividad”. Así pues, en el grupo de discusión el habla grupal se convierte en exponente del discurso social. Es por ello que estos mismos autores (1995: 298) entienden que “la manera concreta de resolver el diseño de los grupos de discusión comienza por pensar qué ‘tipos’ sociales queremos someter a nuestra escucha (...), cada uno de los cuales representaría una *variante discursiva*<sup>126</sup>”. Lo que nos interesa de los integrantes de los grupos de discusión, por tanto, no son sus condiciones personales, “sino la forma social –cultural y de clase- de la estructura de su personalidad y los condicionamientos ideológicos de su proceso motivacional” (Ortí, 2000: 273).

Domínguez, Vicente & Cohen (2012: 235), que utilizan el concepto de “entrevista focalizada”, entienden que las características básicas que definen este proceso son “que los participantes tengan una experiencia o una opinión específica sobre el tema de investigación; la utilización de una guía explícita de la entrevista y el hecho de que las experiencias subjetivas de participantes son exploradas en lo referente a preguntas de investigación predeterminadas”. Como se afirmó anteriormente, el habla social de los integrantes del grupo debe estar encauzada hacia el esclarecimiento de unos objetivos de investigación específicos, y por eso se requiere de una intervención directa del investigador, encargado en este caso de orientar el discurso hacia el debate del tema analizado. Por ello, Russi (1998: 77) considera que, dentro del *focus group*, se puede hablar del investigador como un “moderador” y recuerda, además, que esta técnica no pone en circulación únicamente una conversación, sino que, contenida en ella, también incluye “el trabajo con información”, y específicamente, “información en forma de discurso: flujo de mensajes que circulan entre los miembros de un grupo que pone en forma de habla sus representaciones de la realidad, las exterioriza en un espacio físico-temporal”.

Krueger (1991: 24) recoge las ideas del *focus group* como una conversación social orientada y añade, además, algunos de los preceptos básicos para su organización y puesta en práctica; así, indica que “un grupo de discusión puede ser definido como una conversación cuidadosamente planeada, diseñada para obtener información de un área

---

<sup>126</sup> En cursiva en el original.

definida de interés, en un ambiente permisivo, no directivo. Se lleva a cabo con aproximadamente siete o diez personas, guiadas por un moderador experto. La discusión es relajada, confortable y a menudo satisfactoria para los participantes, ya que exponen sus ideas y comentarios en común. Los miembros del grupo se influyen mutuamente, puesto que responden a las ideas y comentarios que surgen en la discusión”.

Tal y como ya se ha apuntado, existe cierta amplitud de términos a la hora de nombrar este procedimiento. En ese sentido, Domínguez et al. (2012) señalan la existencia de dos corrientes básicas en el ejercicio del grupo de discusión que reflejan, a su vez, un debate terminológico apuntado por Callejo (2001): así, por un lado, se constataría una corriente europea -representada en gran medida por la escuela crítica de Madrid, con el pionero Jesús Ibáñez en cabeza-, que abanderaría el concepto de “grupo de discusión”, y por otro, una corriente norteamericana, iniciada por el trabajo fundamental de Robert Merton, considerado el padre del “*focus group*” o “grupo focalizado”. De este modo, Domínguez et al. (2012: 235), centradas en un baremo geográfico, entienden que “en la visión europea, el grupo de discusión tiende a la apertura y la interacción entre los participantes (y, por ende, el moderador interviene muy poco en la discusión que se genera entre aquellos)”, mientras que “en la visión norteamericana, el grupo focal es un derivado de la entrevista grupal (acentuándose así la interacción entre el moderador y los participantes, controlando el primero la participación de los últimos y hasta se les puede llegar a pedir que contesten las preguntas sin mediar diálogo ni interacción)”. El principal punto de diferencia residiría, por tanto, en el mayor o menor grado de dominio sobre el diálogo de los participantes.

Sin embargo, Canales & Peinado (1995) consideran que esta divergencia atiende a motivos más profundos, de manera que la práctica del grupo de discusión haría referencia a una conversación múltiple y libre en la que el investigador no participa – aunque pueda determinarla-, mientras que el grupo focalizado, que entienden más bien como una entrevista grupal, implicaría una situación en la que los individuos son interpelados por separado, y en la que, consecuentemente, el habla siempre es individual, aunque la escucha sea grupal (por ello, los diferentes testimonios personales permanecerían siempre como referencias ante posibles respuestas futuras). Así, según estos autores, la diferencia entre esas dos prácticas estibaría en el punto de vista

marcadamente personal de una entrevista de grupo, que derivaría hacia un discurso más social a través de la posibilidad de interacción del grupo de discusión.

Callejo (2001: 16) considera que la opinión de estos autores ha extremado las diferencias, cuando en realidad “la propia experiencia de estudios internacionales con grupos de discusión” ha revelado que, en el desarrollo de la práctica, pueden encontrarse más “diferencias formales” que “concretas”. El autor, pues, centra la disyuntiva metodológica en su denominación, señalando la confusión que suele haber entre “grupo de discusión”, “*focus group*” e incluso “entrevista profunda de grupo”, habitualmente usados como sinónimos. Callejo (2001: 17) indica que los conceptos pueden aludir a prácticas distintas diferenciadas, de nuevo, por un mayor o menor control dialógico, de modo que “el *focus group* tiende a tomar las características de una entrevista en grupo” mientras que “el grupo de discusión tiende a configurarse formalmente cerca de la espontaneidad y la no directividad”; sin embargo, también considera que, en la práctica, estos posicionamientos aparecen más difusos, puesto que en el primero “se ha ido pasando desde el acento en la relación pregunta-grupo de observados, al del acento en la importancia de la interacción de los participantes”, y en el segundo se constata siempre la presencia de una cierta guía de diálogo, ya que “incluso puede interpretarse directividad desde el silencio del moderador”.

En este trabajo interesa especialmente la interacción social como foco de emisión de individualidades pero también de construcciones cognitivas comunes, por lo que se adoptará un método de trabajo abierto, parcialmente dirigido, que puede identificarse aquí con las posturas definidas para el concepto de “grupo de discusión”, aunque en función de las palabras de Callejo (2001) que certifican una endeble diferenciación práctica, este planteamiento no evitará que, de vez en cuando, se utilice también el concepto de “*focus group*” como sinónimo de dicho método.

### **3.5.2. Desarrollo y puesta en práctica de los grupos de discusión**

Para entender cómo se desarrolla la ejecución de un grupo de discusión, se tomará como referencia el trabajo de uno de los autores fundamentales en este campo y pionero, de hecho, en el uso de esta metodología en el ámbito español: el sociólogo Jesús Ibáñez, mencionado ya anteriormente. Ibáñez (1979) señala tres fases básicas en la aplicación



de cualquier grupo de discusión: la selección de los miembros y formación de los grupos, la ejecución y desarrollo de la técnica y, por fin, la interpretación y ulterior análisis de los datos obtenidos. El autor tiene en cuenta, además, que el diseño de esta técnica es siempre muy abierto, y en cada uno de esos pasos existe el riesgo de que el azar pueda deslizarse dentro del proceso, puesto que, como afirma Gutiérrez (2009: 109), “el método utilizado para contactar y seleccionar a las personas idóneas (...) es intencional”.

La intencionalidad es la clave de la primera fase del grupo de discusión –selección de los grupos que compondrán la muestra-, condicionada enteramente por las motivaciones e intereses del investigador, ya que como dice Valles (1999: 308), “en los grupos de discusión no se persigue la representación estadística, sino la *representación tipológica, socio-estructural*<sup>127</sup>, de acuerdo con los propósitos de la investigación y las contingencias de medios y tiempo”. También Gutiérrez (2009: 107) opina que “los grupos deben contemplar tanto variables que estructuran a grandes rasgos la sociedad (sexo, la edad, la clase social, etc.), como variables específicas relacionadas con los objetivos de la investigación y sus vivencias particulares”. Así pues, la selección de los miembros viene condicionada por un criterio de muestreo fundamental: la homogeneidad/heterogeneidad necesarias para ofrecer un espectro discursivo relevante y representativo del conjunto social a estudiar<sup>128</sup>.

El criterio de homogeneidad/heterogeneidad se aplica, en primer lugar, a la conformación interna de los grupos. Ya se apuntó al comienzo del epígrafe que entre los individuos del grupo debía buscarse un factor común –motivado por su vinculación especial con el tema de investigación- que los integrara en un todo coherente pero a la vez, en su selección, debía reflejarse un abanico amplio de voces discursivas. Como afirma Ibáñez (1979: 276), “para que el grupo funcione es preciso una composición heterogénea (un grupo homogéneo no produciría discurso o produciría un discurso

---

<sup>127</sup> En cursiva en el original.

<sup>128</sup> Valles (1999: 309) cita, además, otro condicionante que en buena medida resulta igualmente trascendente: la economía, que “introduce las constricciones de tiempo y dinero, en tanto bienes escasos”, y añade, también, que “el número de grupos y su composición puede depender, a su vez, del grado de *autosuficiencia* o *combinación* de esta técnica cualitativa con otras técnicas cualitativas y cuantitativas”. En cursiva en el original.

totalmente redundante), pero la heterogeneidad tiene que ser inclusiva (para que permita la transacción y/o el intercambio)”, de modo que al final, el grupo da lugar a la producción de “la transversalidad, la comunicación en las direcciones y en los sentidos en que es posible: la producción de la homogeneidad por intercambio de diferencias heterogéneas”<sup>129</sup>.

Así, frente a lo que denomina “criterios de extensión”, propios de los muestreos estadísticos, Ibáñez (1979: 264) considera que aquí deben utilizarse “criterios de comprensión”<sup>130</sup> o “de pertinencia”<sup>131</sup>, de modo que se pueda lograr la inclusión en el grupo de todos aquellos “que reproduzcan mediante su discurso relaciones relevantes”. Para guiarse en la selección de estas voces de peso, Ibáñez (1979: 280) propone tomar como referencia las directrices del espacio/tiempo social del que se extrae a los hablantes: “el criterio de pertinencia señala, en dirección al espacio, las zonas polarizadas (lugar de manifestación de las contradicciones), y en dirección al tiempo las fases transicionales (tiempo de manifestación del cambio). Queremos saber cómo se articulan las diferencias en el espacio y en el tiempo- y no cómo se repiten las identidades”.

En segundo lugar, la variabilidad compositiva se aplica también entre grupos, si la metodología exige el uso de más de uno de ellos. Esta disparidad depende, igualmente, “de la saturación del universo discursivo”, por lo que para completar todas sus

---

<sup>129</sup> Aunque no niega la importancia de ciertos matices diferenciales, Gutiérrez (2009: 107) indica al respecto que, “obviamente, cuanto más homogéneo sea el grupo, más fácil será orientarlo al trabajo de discutir un tema bajo el presupuesto del consenso y el común acuerdo”, por lo que recomienda evitar una fuerte heterogeneidad que pueda destruir los lazos de grupo que se establezcan entre sus miembros.

<sup>130</sup> Ibáñez (1979: 280) defiende rotundamente la fiabilidad de los datos obtenidos mediante el análisis conversacional frente a las posturas que abogan por una estricta “óptica estadística (dominada por la ley de los grandes números)”, y asegura que “con relativamente pocos grupos se puede realizar una investigación”, recordando precisamente que “el acceso estadístico es un acceso desde la extensión”, mientras que, en los grupos de discusión, “el acceso estructural es un acceso desde la comprensión”.

<sup>131</sup> Russi (1998. 82) dice que los criterios de pertinencia se basan en la “búsqueda de consensos” y “de disensos”, y a través de ellos “se desvelan deseos y necesidades, creencias, información preconstituida en la mente del individuo que contrasta con la de los demás”, por lo que al final, “dentro del juego discursivo e interactivo se contrastan representaciones sociales e individuales, que encuentran su referente en la realidad social”.

posibilidades “hay que tener en cuenta los distintos discursos que podrían encontrarse para un mismo tema de discusión según distintas posiciones en la estructura social y vivencias de los sujetos relacionados con el tema de análisis” (Gutiérrez, 2009: 108). De este modo, el número de grupos a investigar viene definido por el cruce de criterios internos y externos, bajo condiciones de heterogeneidad directamente dependiente de lo investigado, y se encuentra intencionalmente seleccionado por el buen criterio del analista.

Una vez seleccionada la muestra, el proceso indica que el siguiente paso lógico consiste en reunir a sus miembros en un espacio concreto y ponerlos a charlar. Aquí es donde se pone de manifiesto que “el ‘grupo de discusión’ es un grupo simulado y manipulable”, como dice Ibáñez (1979: 271): simulado, porque al final resulta solo imaginario, ya que se forma artificialmente para unos objetivos y carece de consistencia natural (tras su aplicación, los integrantes se dispersarán de nuevo en el tejido social y perderán sus vínculos como grupo específico –no así sus vínculos con el tema investigado-); y manipulable porque, en su propio desarrollo, el director del grupo (que puede ser el propio investigador principal o un miembro del equipo) tiene potestad para dinamizarlo a su antojo, de una manera más o menos intrusiva.

La selección del espacio, lejos de convertirse en un aspecto banal, debe regirse por criterios de neutralidad. Valles (1999: 319) afirma que, específicamente, deben evitarse espacios “*cuya imagen o marca social* pueda llevar a inhibiciones o reacciones estereotipadas que afecten el discurso del grupo”, evitar “disposiciones de sillas o formas de mesas que dificulten la *comunicación entre iguales*” y procurar que los locales sean accesibles para todos sus miembros y permitan condiciones óptimas para grabar la sesión<sup>132</sup>. Por su parte, Ibáñez (1979: 293) no olvida que, al final, “el local de reunión es también un significante”. Es la relación con el espacio, precisamente, lo que lleva a este autor (1979: 272) a aconsejar un número de participantes relativamente pequeño –entre cinco y diez miembros- para la composición de cada grupo: “el número de actantes es una característica espacial; es necesario que los actantes puedan hablar unos con otros, y, para ello, deben estar ni muy próximos ni muy alejados, y ser ni pocos ni muchos”.

---

<sup>132</sup> En cursiva en el original.

La aplicación del grupo de discusión comienza con la presentación sucinta de los miembros y la explicación del objetivo de la reunión, dejando claro a sus asistentes que deben desarrollar su discurso de una forma totalmente libre, sin sentirse presionados por las circunstancias. Además, Ibáñez (1979: 274) recomienda dejar claros al inicio los límites temporales de la sesión -que habitualmente dura entre una y dos horas, dependiendo, también, de la propia disponibilidad de los participantes y la envergadura del trabajo que se lleve a cabo-, puesto que “la urgencia del discurso facilita el consenso”. Durante este tiempo, el conductor del grupo debe encauzar la conversación hacia los diversos temas derivados del objetivo del estudio, manteniendo el discurso ligado a la investigación de una manera constante, aunque no forzada (de lo contrario, estaríamos adoptando un modelo de aplicación anglosajón, más focalizado), y evitando los tiempos muertos o los silencios que bloquean la intercomunicación.

Una vez finalizada la sesión, el investigador, que ha estado grabando el audio de la conversación, obtendrá un ingente caudal de declaraciones que debe transcribir literalmente para poder tratar el discurso de un modo fiel y que respete todos sus matices. Gutiérrez (2009: 113) lo recuerda al afirmar que “la información obtenida presenta una gran riqueza de contenidos y matices, pero también un gran desorden y complejidad a la hora del análisis”, por lo que el discurso debe ser “transcrito y convertido en un texto escrito a partir del cual se realiza el análisis de lo que el grupo dice”.

A partir de ahí, solo queda entrar en la tercera fase del proceso: el análisis de los datos<sup>133</sup>. En esta etapa, Ibáñez (1979: 318) entiende que los esfuerzos del investigador deben ir encauzados hacia la detección de las ideologías propias de cada variante discursiva presente en los grupos, y de hecho, “la interpretación y el análisis (*de los datos*) son, respectivamente, lectura y decodificación de esas ideologías”. Sin embargo, hay que tener en cuenta que el concepto de ideología posee aquí, en opinión del autor, dos sentidos: por un lado, “un sentido obvio como mediación lingüística en la relación

---

<sup>133</sup> En realidad, Vallés (1999) entiende que el análisis comienza ya con el propio diseño de los grupos y continúa en la fase de campo, el desarrollo de la conversación. Esta última etapa sería, por tanto, el fin de una cadena analítica sucesiva.

de los hombres con el mundo (a través de la ideología se conectan intencionalmente con el mundo)” y por otro, “un sentido que exige borrar el término y el concepto, pues la conexión es directa, no mediada por el lenguaje ni intencional (precisamente porque el lenguaje se pone en el lugar del mundo, pierde su dimensión referencial, se constituye en verosimilitud del mundo)”. Así, el discurso se convierte, ya no en exponente directo de la experiencia del hablante con el tema investigado, sino en la propia experiencia en sí.

Sobre el modo de proceder en este análisis, Vallés (1999) ofrece algunas aproximaciones generalizadas, entre las que se encuentra el resumen previo de cada grupo y la selección de opiniones fundamentales, la búsqueda de temas específicos en rastreos sucesivos del caudal de datos o incluso el tratamiento cuantitativo/estadístico del discurso. Ibáñez (1979: 320), sin embargo, recuerda que el investigador se enfrenta aquí con “un discurso que constituye una masa imponente de datos y que tiene que reducir a unidad “, por lo que “en ningún tiempo ni lugar puede encontrar las reglas a priori que determinen por el cómo debe proceder”, más allá de la intuición del investigador, guiada por los objetivos del trabajo. Sin embargo, sí que recomienda tres pasos fundamentales: la detección de unidades sintácticas mínimas, la contextualización de esas unidades en discursos individuales, y la integración de esas individualidades hablantes en contextos pragmáticos o de sentido (Ibáñez, 1979; Vallés, 1999). En última instancia, no deben olvidarse aquí las aportaciones de los niveles no lingüísticos ni la implicación de sentidos connotativos (Barthes, 2009).

La validez de los resultados obtenidos se apoya directamente en el carácter social del discurso, en el que, como dice Ibáñez (1979: 334), “la realidad es constituida por el lenguaje y su efecto de realidad es su verosimilitud”; de hecho, basándose en Fages (1968, en Ibáñez, 1979: 334), el autor indica cuatro formas de verosimilitud: la referencial, que “se inscribe en el ámbito de las relaciones del lenguaje y el mundo” (y que enlaza directamente con la técnica de la encuesta); la lógica y poética, que “se inscriben, respectivamente, en la función conativa y en la función poética del lenguaje” (y que vincula con la técnica de la entrevista en profundidad); y la verosimilitud tópica, aquella que “se inscribe en los lugares donde se produce el consenso en el que se apoyan las convenciones de verdad”. Es esta última la que Ibáñez (1979: 338) identificaría como resultado directo del grupo de discusión, que se convierte así en un

“mecanismo de producción del consenso” en el que se dan lugar ciertos “lugares de producción de verdad”, como los discursos de autoridad, los hechos, o las operaciones derivadas por cualquier desplazamiento de cantidad (apoyo a la mayoría, rechazo a lo minoritario, lo insólito o inhabitual, etc.).

### **3.5.3. Aplicación al trabajo**

El análisis de la recepción a través de la herramienta metodológica del grupo de discusión adoptará en el presente trabajo una perspectiva de aplicación ligada a la vertiente europea de la metodología. Tal y como se expuso en la introducción de este tema, el objetivo es que los sujetos del grupo hablen libremente sobre lo que piensan acerca de los discursos de las series vinculados a la homosexualidad, guiados de forma abierta por una serie de cuestiones que el conductor del grupo presentará y sobre las cuales se organizará el debate. Dichas cuestiones, expuestas genéricamente para no constreñir en exceso las ideas que espontáneamente puedan surgir del diálogo grupal, serán planteadas a raíz del análisis y estudio de la producción. De este modo, el estudio del ámbito productivo aportará las claves y apreciaciones específicas que resulten de interés para el entendimiento del consumo, y que pueden ser dispares entre las cinco series objeto de estudio.

En la organización del grupo, todos los miembros actuarán como representantes del público televisivo depositario de los mensajes discursivos de las series. Así, buscando los criterios de pertinencia que señalaba Ibañez (1979), se establecerá un conjunto de sujetos cuya homogeneidad radique en el hecho de haber consumido las series analizadas y ser conocedores de las mismas, lo que en última instancia los convierte en conocedores, también, del discurso de HBO. Su condición de familiaridad con los personajes y los contextos de ficción en que estos se mueven darán lugar a una visión y consideración de los mismos determinada por una reflexión reposada y un entendimiento global del producto. Se puede considerar a los participantes del grupo, por tanto, como expertos en el contenido discursivo de las series y portadores, por sí mismos, de un discurso individual profundo en relevancia con el tema de debate planteado.

El grupo actuará como nexo de enlace entre los contextos productivos de HBO y los contextos sociales de recepción de los discursos presentes en su oferta. En este punto cabe destacar que, si bien este proceso de estudio de recepción se realizará con individuos residentes en España, no hay que olvidar que la difusión de las series es de carácter global, y por tanto, también lo es su consumo. Desde esa perspectiva, la realización del grupo de discusión servirá para comprobar la eficacia y legitimidad de las ideas planteadas en el análisis de la producción, tanto a nivel semiótico como crítico; así, si el estudio de la producción inspiró las pautas del debate grupal, este mismo debate cerrará el círculo sobre lo producido como lugar de negociación semántica y social sobre el hecho homosexual.

## 4. CONDICIONANTES EXPLICATIVOS PREVIOS AL ANÁLISIS DE LAS SERIES

### 4.1. EL CARÁCTER PERFORMATIVO DE LA NARRACIÓN DE FICCIÓN

Como en todo ejercicio de ficción, el discurso de las series de HBO se corporeiza mediante el trabajo conjunto de una serie de actores y actrices que, sujetos a las indicaciones de un guion, construyen una mimesis del carácter y el comportamiento humanos. Lo que viene a analizarse en el examen semiótico y crítico de este proyecto es, por tanto, un conjunto de falsedades, como corresponde a la naturaleza de la dramaturgia, que no por ello dejan de vincularse a la esfera de lo real/humano desde su voluntad discursiva. En ese sentido, la manifestación narrativa de la homosexualidad introduce un factor sobre el que debe realizarse una breve reflexión antes de proceder a su disección, y que versa sobre la noción de la performatividad, desarrollada en el ámbito del género y la sexualidad por Butler (2007) pero con un origen netamente lingüístico. Este concepto, analizado en gran medida por Austin (1991), parte de la idea de que determinadas expresiones, más allá de establecerse como meros actos lingüísticos con un carácter enunciativo o descriptivo, constituirían por sí mismas auténticas acciones<sup>134</sup>. Desde esta perspectiva, por tanto, un acto de habla performativo<sup>135</sup> designa aquella expresión que, por su mera enunciación, contribuye a la realización de la realidad que está nombrando. Butler (2007) realiza un traslado teórico al campo del género al entender que esta dimensión identitaria supondría, igualmente, una construcción puramente performativa, solamente identificable cuando el individuo sobre el cual se proyecta efectúa un comportamiento que lo manifiesta, de facto, como perteneciente a dicho género, pero además, la vigencia de la existencia de esa realidad nombrada se extendería únicamente desde el comienzo hasta el fin de su expresión; a partir de ahí, la realidad desaparecería. De este modo, el género no supondría un continuo estado de ser, sino una realidad puntual que toma forma verdadera únicamente

---

<sup>134</sup> Un acto de habla performativo popularmente tomado como ejemplo es la verbalización de las promesas. Solo cuando el individuo manifiesta (oralmente o por escrito) que “promete algo” está efectuando y ejerciendo como tal dicha realidad. Lo mismo sucede con verbos como “apostar”, “jurar” o “declarar” (Austin, 1991).

<sup>135</sup> En la traducción al español de la obra de Austin, lo performativo también se ha traducido como acto “realizativo”, siendo ambos conceptos equivalentes (Aguilar, 2007).



en el momento en que el individuo realiza actos percibidos como manifestaciones de tal calibre identitario, y una vez que estos terminan, ese estado de ser se extinguiría<sup>136</sup>.

Al tener en cuenta el código binario de la dualidad masculino/femenino, esta lectura de género conduciría inevitablemente a una lectura del sexo del individuo (o más bien, una apreciación de su sexo) que, desde la perspectiva de la performatividad, puede presuponer dos casos posibles de identidad: si ambas lecturas son coincidentes, es decir, si el género del individuo identificado corresponde con su sexo, se le etiqueta como hombre o mujer heterosexual, pero si las lecturas son contradictorias, y el género del individuo identificado no corresponde con su sexo, se le etiquetaría como hombre o mujer homosexual.

En cualquier caso, el auténtico reto de la postura performativa es desafiar la apreciación del acto de género-sexo (como el homosexual) como una manifestación de verdad identitaria esencial, no la naturaleza de su percepción. A no ser que la lectura de la identidad de un individuo venga motivada por los discursos que sobre él vierten otras personas (algo que, en última instancia, siempre puede ponerse en duda), dicho individuo solo se revelará como homosexual cuando efectúe un acto entendido como tal. Sin embargo, ahí es donde la lucha teórica de Butler comienza, en el cuestionamiento de que esos actos sean manifestantes de una verdadera solidez identitaria (lo cual entronca con su postura del género como una herramienta estratégica), y no, más bien, un comportamiento específico y concreto de las muchas posibilidades que el individuo pueda llevar a cabo, por la motivación que sea. Por otro lado, el individuo puede utilizar esta misma performatividad para exponer y consolidar esa identidad manifestada –actuada-, ya que como recuerda Aguilar (2007: 5), lo performativo puede ser también “una forma de legitimación, afirmación y construcción

---

<sup>136</sup> Debe tenerse en cuenta que, según Butler, ese carácter expositivo afectaría igualmente a cualquier otro aspecto identitario, independientemente de su cariz (Gauntlett, 2008). Por eso, la identidad se concibe, desde la reflexión sobre el género, como un juego posmoderno, en el que se crea un flujo variable de adopciones personales. Esta perspectiva coincidiría con la visión de (Goffman 1993), quien afirma que, en el momento de relacionarse con otros, el individuo, a caballo entre la consciencia y el hábito, ejecuta una representación de sí mismo en función de sus intereses.

de la identidad. Y como tal, un instrumento político al servicio de un grupo de personas que asumen su condición precisamente desde esta performatividad”<sup>137</sup>.

Si, de por sí, la manifestación de lo homosexual resulta complejo de interpretar con solidez, también hay que tener en cuenta que, tal y como se detalló en el marco teórico de este trabajo, la apreciación de la homosexualidad, y consecuentemente, de sus actos, se establece además como una percepción social abierta al cambio. De tal manera, resultaría muy complicado definir con exactitud los comportamientos que pudieran derivar en una lectura homosexual del individuo, puesto que pueden mutar –como también cambiarían, igualmente, los procesos de lectura o interpretación de la misma-. Pero también resultaría hasta cierto punto simplista concebir la exposición de la interacción afectiva entre individuos del mismo sexo como el único detonante posible de tal lectura en un marco social infinitamente sugestivo donde lo homosexual ha trascendido a lo cultural, abierto a la imposición interpretativa que establece lo normativo pero también conquistando parcelas específicas de lo social y generando significantes propios<sup>138</sup>, si bien es cierto que la exposición de lo afectivo posee un carácter performativo de homosexualidad aparentemente innegable, prácticamente imperativo, aunque incluso esa evidencia semántica puede ponerse en duda posteriormente si los mismos individuos efectúan comportamientos que los vinculan, igualmente, con la posibilidad identitaria de la heterosexualidad. La rotundidad del entendimiento del género-sexo se rompería, algo que no haría sino reforzar su perfil performativo: incapaz de mantener una esencia homogénea, surgiría más bien como una serie de variaciones acotadas del acto de ser.

---

<sup>137</sup> El desafío a la percepción del género-sexo como verdad absoluta que propone la postura performativa no interfiere, en realidad, en el hecho de que los receptores de esas percepciones no estén de acuerdo en considerarse de forma efectiva como ejemplos de tales identidades. Las manifestaciones del orgullo homosexual, de hecho, podrían considerarse una defensa de una visión asumida de la homosexualidad como verdad identitaria.

<sup>138</sup> Bien desde la imposición interpretativa de lo colectivo, bien desde la adscripción voluntaria a las formas culturales establecidas como homosexuales, un homosexual no sería, únicamente, el que ejecuta una afectividad homosexual sino, tal vez, por ejemplo, el que habla, ríe, canta, viste o se mueve como un homosexual, participa de eventos o lugares homosexuales o consume productos culturales identificados como tales.

Por todo ello, desde esta compleja perspectiva, habría que tener en cuenta dos ideas iniciales antes de la lectura del análisis aquí realizado. En primer lugar, la interpretación de lo que debe considerarse como factualmente homosexual trata de ajustarse, desde la lógica del consenso social, al momento cultural contemporáneo y a lo que la historia de las interpretaciones ha dejado como remanente en ese mismo contexto cultural; por lo tanto, en la identificación homosexual de los personajes analizados se ha tomado como eje identificativo la realización de actos de afectividad o deseo homosexual, así como la expresión propia de la identidad homosexual, de forma prioritaria, al considerarse que ambos marcadores discursivos son determinantes, si bien no absolutamente imperativos, fundamentales en la lectura de los personajes como individuos homosexuales de facto, y a partir de ahí, el prisma analítico se ha extendido al resto de sus acciones, inevitablemente vinculadas a la esfera significativa de lo homosexual por la capacidad rectora de esta misma imperatividad. Sobre esa base, sin embargo, los personajes podrán luego matizar, soslayar, complementar o cuestionar esa lectura, algo que también se incorporará al análisis como significativo de interés. De ahí que, en este trabajo, la idea de la identificación de lo homosexual no se rija por una consideración inamovible de lo esencialmente identitario –como se intentó demostrar en el marco teórico del proyecto–, sino por la lectura social de determinados actos que conduzcan a un entendimiento de esa identidad como homosexual. Dicho lo cual, podría resultar posible que, en el futuro, algunas de estas identificaciones dejaran de considerarse exponentes de esta lectura.

En segundo lugar, y desde las limitaciones de lo narrativo, la exposición de lo homosexual en personajes de ficción –y, según la lógica performativa, también en la existencia real– solo puede desarrollarse mediante lo performativo de la dramaturgia, es decir, mediante ejercicios expositivos que llevan a cabo los profesionales de la actuación y que son percibidos por la audiencia como homosexuales: ciertamente, la única manera en que un personaje desconocido, del cual se ignora todo, pueda pasar a ser concebido como homosexual es que se manifieste como tal. Que esta manifestación conlleve una lectura estable o no de su homosexualidad como rasgo fijo de identidad dependerá, en última instancia, de la comprensión del telespectador, mientras que desde el ámbito de la producción podrá ponerse en duda o no mediante el juego narrativo con los personajes. Pero en cualquier caso, este aspecto subrayará el carácter voluntario y consciente de la construcción dramática, que es, por tanto, el mismo carácter que poseen

los marcadores descriptivos insertos en su discurso. Así pues, el discurso sobre la homosexualidad se hablará desde voluntades creativas/creadoras, no desde una naturaleza del ser, y en esa misma disposición creadora habrá de encontrarse, como tal, una voluntad de habla, una postura: en suma, un ejercicio de demostración de ideas que manifiestan una determinada ideología y un entendimiento del mundo. En el siguiente epígrafe se verá, además, cómo esa voluntad forma parte de una cierta globalidad empresarial, y no únicamente de una aportación de productos de ficción individuales.

## **4.2. EL MODELO EMPRESARIAL DE HBO**

La elección de HBO como objeto de estudio en su papel de soporte discursivo a la homosexualidad en televisión no resulta de una decisión aleatoria en que se haya pretendido diseccionar parte de una perspectiva mediática mediante la validez del azar. La cadena norteamericana responde a un perfil empresarial concreto que se ha manifestado como un modelo de éxito en la primera década del nuevo milenio, por lo que su voz, de entre la multiplicidad de timbres y tonos que pueblan el espectro televisivo, ha de distinguirse gracias a la gravedad del reconocimiento explícito. Desde la perspectiva del respeto profesional, el discurso de HBO parece entonces suficientemente adecuado como para merecer un análisis, y en este apartado introductorio se observará, en efecto, cómo la calidad de su modelo ha sido alabada desde la recepción crítica, estimulando un interés académico paralelo –como prueban, por ejemplo, los estudios e investigaciones de Edgerton & Jones (2008) o DeFino (2014)-.

Sin embargo, existe un factor fundamental que ha determinado la presencia de HBO en este proyecto, y no es su acogida crítica. La elección de la cadena viene motivada, precisamente, por el hecho de poseer una voz que se puede prestar al análisis. Si el foco de interés radica en la presencia de la homosexualidad televisiva, HBO genera en sus producciones una presencia constatable, prolongada y, por tanto, factible de estudiarse desde los baremos de su esencia y su conveniencia. Cualquier cadena ha podido, en mayor o menor medida, explorar el asunto del hecho homosexual puntualmente, pero pocas lo han incorporado al eje de su discurso tal y como realizó HBO en su momento, a partir de una idea muy específica de televisión. En esta idea no es ajena la naturaleza del negocio de la compañía, al tratarse de un canal de suscripción bajo la oferta de la

televisión por cable. Neztley (2010), en su estudio sobre la televisión de la primera década del siglo XXI, indica que los personajes homosexuales que aparecieron en las grandes *networks* de la televisión norteamericana ocupaban, en su mayoría, roles de personaje invitado, mientras que en la televisión por cable, en cambio, existía una mayor facilidad para que el homosexual alcanzara un papel central. Con la centralidad se vislumbra un discurso, y con la ficción se expande hacia el tejido social. Por eso, HBO resulta interesante como plataforma de visibilidad sobre lo homosexual: posee una configuración mercantil que acoge una presencia factible de discurso y, además, respaldado por el beneplácito de la calidad crítica.

Esta situación viene auspiciada por la propia estructura mediática de la televisión norteamericana. Las grandes *networks* dependen mayoritariamente de los ingresos por publicidad y su adhesión a la Comisión Federal de Comunicaciones, por lo que se muestran más cautas a la hora de emitir imágenes que podrían, supuestamente, ofender a los telespectadores, al cruzar las fronteras impuestas por el *mainstream* tradicionalista (Neztley, 2010). Tropiano (2002) indica, sin embargo, que los programas de la televisión por cable se liberan de las regulaciones implícitas en la audiencia, y la tiranía del espectador no posee fuerza suficiente para construir límites en el lenguaje, las imágenes y los temas que pueden ser mostrados. Su sistema de financiación se basa en la suscripción, por lo que se supone que los espectadores de estas cadenas han aceptado previamente este discurso al pagar su recibo correspondiente. Por eso, tienen más libertad para desviarse de los modelos hegemónicos y mostrar, por ejemplo, un mayor número de personajes homosexuales, sin menoscabo de sus relaciones románticas y sexuales; de tal modo, las representaciones homosexuales de las *networks* resultan inocuas y seguras para la normatividad, frente a las de la televisión por cable, que pueden jugar con los extremos. De hecho, esta es una buena razón por la que los espectadores estarían dispuestos a pagar una cuota. Atkinson (2005; en Neztley, 2010) señalan que si el uso de la violencia, las drogas o el sexo como elementos narrativos (elementos que aparecen, igualmente, sin censuras en otras ficciones de la televisión por cable, y no solo en HBO) suponen, en materia representacional, un extremismo apetecible, tal vez para el espectador la representación de la homosexualidad frecuente y realista adquiriera la misma categoría, ya que le permite la oportunidad de ver cosas que no se pueden expresar en otros ámbitos.

El discurso empresarial de HBO se ha definido en torno a este riesgo representacional a raíz de su propia historia. La cadena responsable de las series que se analizan aquí surge en los años 70, en un momento en que el mercado, dominado por el oligopolio de las *networks* desde la década de los 40, se abre a otras posibilidades. Es entonces cuando se funda HBO, concretamente en el año 1971, a raíz de un proyecto del empresario Charles Dolan, que ya poseía cierta experiencia en el campo de la televisión: Dolan era dueño de Sterling Communications, una entidad de televisión por cable para el área metropolitana de Nueva York que pertenecía en su mayor parte al grupo empresarial Time Inc. (Edgerton & Jones, 2008). Desde el primer momento, la televisión estadounidense había nacido con el objetivo principal de entretener al público, y por tanto, con un marcado carácter comercial. Además, fueron las compañías privadas y no el Estado quienes marcaron su desarrollo. Por lo tanto, HBO vino al mundo en un contexto empresarial de fuerte competencia y en constante evolución; un ámbito que, además, se encuadraba en un modelo óptimo de sociedad capitalista en el que, según Leverette (2008), las recientes políticas económicas concedían al beneficio económico la categoría de única verdad posible.

En estas circunstancias, Dolan comenzó a trabajar en su plataforma de televisión por cable con el abogado Gerald Levin, desarrollando juntos un concepto en el que se pretendía integrar, bajo el modelo de suscripción televisiva, una atractiva oferta de productos como películas de emisión reciente o eventos deportivos de interés. Por eso, bautizaron al canal como Home Box Office (literalmente, “taquilla en casa”), reflejando esa idea de la pequeña pantalla como el acceso a un cine o a un espectáculo de entidad (Edgerton & Jones, 2008). HBO se creó como un canal de pago, tal y como se ha indicado, frente a otros canales similares que se sostenían por los ingresos de los anunciantes, y a pesar del riesgo que esto suponía, logró reunir a 14 millones de suscriptores en sus primeros diez años de vida (Cascajosa, 2006). Y es que el modelo de negocio de HBO contribuía a un proceso general en el que la aparición sucesiva de canales de televisión por cable permitía al telespectador ganar en independencia frente a las grandes *networks*, lo que en última instancia se traducía en la posibilidad de poder elegir qué se quería ver y cuándo; un panorama que autores como Amanda Lotz (2007) denominan la era “post-*network*”, y que pone de relieve una trasvase de poder desde las cadenas dominantes a los espectadores que las sustentaban.

Por lo tanto, HBO se establecía desde una posición, compartida por otros canales de cable emergentes, locales y regionales, en la que se estaba desplazando el foco de atención desde los anunciantes hasta los espectadores (Edgerton & Jones, 2008). Es decir, se creaba un modelo de financiación donde la pervivencia se conseguiría mediante la satisfacción de los intereses de los espectadores, antes que con la complacencia de los anunciantes. Esto resultó especialmente útil cuando la aparición del video, a mediados de los 80, comenzó a sustraer telespectadores de la ingente cantidad de audiencia que la televisión mantenía desde hacía años. Ante la inestabilidad del público televisivo, el entonces presidente de HBO, Michael Fuchs, se planteó reforzar la estrategia comercial de nutrir a la cadena con contenidos que se pudieran considerar exclusivos. Este proceso se desarrolló a través de dos vías: la aportación de contenidos originales, que no hubieran sido exhibidos en otros formatos anteriormente (como las salas de cine), y el uso de temáticas controvertidas, marginales o prohibidas por el discurso televisivo dominante, cuyos ejemplos más evidentes lo constituyen los dos grandes tabúes sociales: sexo y violencia (Cascajosa, 2006). La visibilidad de estos dos ámbitos ya resulta, de por sí, extravagante en el muy conservador mercado televisivo, pero HBO no se planteaba únicamente colocarlos en primera línea de pantalla, sino explorarlos y manipularlos en sus múltiples vertientes (entre las cuales se encontraría una homosexualidad muy franca) como auténticos recursos dramáticos.

A pesar de su apuesta por un modelo comprometido con la trasgresión, y de que los productos emitidos durante este periodo tuvieron cierto éxito, HBO no lograba alcanzar un liderazgo claro en el mercado. De este modo, se llegó a la conclusión de que una buena vía para establecer esa imagen de marca era la creación y el impulso de ficciones seriadas que pudieran colocar en el imaginario colectivo a personajes carismáticos y atractivos, con una presencia continuada en la pantalla –tal y como hacían las *networks*– (Cascajosa, 2006). Además, la ficción resultaba un campo especialmente adecuado para tratar esos temas polémicos y exclusivos con los cuales se quería captar al espectador. De ahí que, a finales de los 90, la cadena apostara con fuerza por la producción de series de ficción, algo que, a la larga, se convertiría en su principal factor de apreciación popular, redundando en la fortificación de un modelo de calidad basado en una concepción autoral y una actitud creativa que no tenía asumir riesgos ni retraerse ante contenidos polémicos (McCabe & Akass, 2007).

Los productos de ficción televisiva de HBO consiguieron, con éxito, impregnarse de la imagen de marca que la casa buscaba mediante una serie de estrategias discursivas que se mostraban acordes con la identidad corporativa de la cadena y los objetivos que esta perseguía en términos de una transgresión visible. Como indica Leverette (2008), buena parte de lo que llegó a definir el estilo de la cadena se había considerado, a lo largo de la historia de la cultura occidental, obsceno o incluso prohibido, y es este mismo remanente el que todavía podía suscitar un notable grado de escándalo que, sin embargo, se convirtiera precisamente en lo que atrajera al público. En ese sentido, las consecuencias de este giro empresarial no solo resultaron satisfactorias, sino que las bases de su estrategia se han ido manteniendo hasta convertirse en el rasgo más visible de la cadena: así, es posible afirmar, según Leverette (2008: 126), que “el espectador de la excitante programación de HBO cruza la frontera de lo que es tabú, tanto a nivel corpóreo como efímero<sup>139</sup>”, de modo que puede encontrar “un intenso placer<sup>140</sup> en estos momentos transgresores –tal y como sus millones de suscriptores atestiguan–<sup>141</sup>”.

Sin embargo, y como se ha apuntado con anterioridad, el tabú no se justificaba a sí mismo por su esencia, sino por su aplicación a la construcción dramática. Por eso, es relevante señalar que el uso de temáticas controvertidas fortificaron su presencia mediante el otro gran puntal de la imagen de marca de la cadena, que revertía,

---

<sup>139</sup> Traducción propia. En el original: “*the viewer of HBO’s titillating programming crosses the boundary of what is taboo, at once corporeal and ephemeral*”.

<sup>140</sup> El uso del tabú debe reconsiderarse aquí por un momento, puesto que la construcción de marca de HBO iba más allá de plantear un contenido que pudiera suscitar la atención morbosa de la audiencia por puro instinto animal. Leverette (2008) indica que la transgresión implica no solamente una ruptura de límites, sino también una reflexión sobre el mismo acto transgresor como acto de ruptura y las propias fronteras que lo demarcan, es decir, sobre cómo la cultura ha impuesto una otredad en ciertos aspectos: por eso lo transgresor, además de considerarse opuesto al contenido de lo admitido socialmente, también apunta una cierta integración entre lo prohibido y lo establecido, al cuestionarse los límites que separan estas categorías. Basándose en Foucault, el autor añade incluso que la transgresión llega a ser gozosa para el espectador porque se trata, en última instancia, de una circunstancia en la que puede probarse a sí mismo e intentar superar sus propios límites, y el derribar esa barrera y abrirse a lo prohibido –a lo que no tiene límites- llega a suponer una experiencia que invade el ser y lo enaltece, convirtiéndose en una práctica que va más allá de la experiencia en sí.

<sup>141</sup> Traducción propia. En el original: “*find intense pleasure in these transgressive moments –as its millions of subscribers would attest*”.



precisamente, en la legitimación de lo transgresor como posibilidad y presencia: la calidad. El valor que HBO podía obtener en el mercado debía basarse en un posicionamiento determinado, con un atributo diferenciador y una identidad propia: así, HBO encontró en el concepto de “calidad” ese carácter único. Como señala Cascajosa (2006: 26), el canal “fue pionero en un nuevo modelo de televisión en el que el espectador deja de ser un usuario en una relación económica ajena para convertirse en un cliente”, de tal modo que “los canales tradicionales venden espectadores a los anunciantes, mientras que HBO se vende a sí mismo”.

Bajo la perspectiva de la percepción de HBO como una cadena altamente cualificada, se establecía una relación de doble vía con el ámbito de lo transgresor: el tabú (viniera de lo violento, lo sexual o incluso lo homosexual) quedaba justificado por el marco de la calidad, y al mismo tiempo la calidad se sustentaba, en parte, gracias al uso del tabú. Es decir, el efecto rupturista de la controversia quedaba contrarrestado por el compromiso con un modelo de representación sincero, reflexivo y profundo, que no evitaba ahondar en los límites de la vida real y, a la larga, ofrecía a la audiencia una confianza totalmente adulta, mientras que del mismo modo, lo rupturista contribuía, mediante la disección de los aspectos más escondidos de lo cotidiano, a la plasmación de un realismo integrador cuyo análisis no eludía ningún ámbito de lo humano. Por ejemplo, DeFino (2014: 113) señala que los elementos tabú que maneja HBO contribuyeron decisivamente al enriquecimiento de muchos personajes y a su perfilamiento como seres auténticos y llenos de vida, y que en definitiva, al convertirse en un servicio *premium*, “HBO tomó ventaja creativa de su falta de restricciones, inyectando liberales dosis de blasfemia, sexo y violencia en sus series<sup>142</sup>”.

Leverette (2008: 144) resume esta idea al afirmar que la conversión de HBO en marca de calidad ofreció a los consumidores televisivos “un lugar donde resulta correcto ser transgresor en comparación con la televisión convencional<sup>143</sup>”, y cada uno de sus acercamientos a lo prohibido debe entenderse como un marcador cultural que sustenta su identidad corporativa y la posiciona fuera de la normatividad televisiva. Del mismo

---

<sup>142</sup> Traducción propia. En el original: “*HBO took creative advantage of its lack of content restrictions, injecting liberal doses of profanity, sex, and violence into these series*”.

<sup>143</sup> Traducción propia. En el original: “*a place where it’s okay to be transgressive with regard to mainstream television*”.

modo, Johnston & Longhurst (2010) equiparan el tratamiento explícito del sexo y la violencia en HBO con otros rasgos de calidad como la cuidada producción de las series, sus guiones innovadores y sus complejas estructuras dramáticas, desarrollados en relación con las principales cuestiones sociales, culturales y políticas contemporáneas, de forma que productos como *Six feet under* o *Big Love*, por ejemplo, van claramente dirigidos a un público que no puede considerarse sino adulto. La aportación cualitativa del riesgo representacional habría derivado, incluso, en uno de los factores por los que HBO puede ser considerado un modelo de influencia; así, DeFino (2014: 3) sostiene que dentro del legado que HBO ha ofrecido a la televisión contemporánea se encuentran “su expansión del contenido considerado como ‘aceptable’ (sexo, violencia, blasfemia); su transformación de los géneros convencionales (thriller, western, comedia); sus estrategias de marca; y su promoción de la creatividad en un medio conocidamente reacio al riesgo<sup>144</sup>”. Y en última instancia, la búsqueda de la calidad en relación con la exploración de tabúes televisivos habría quedado respaldada por la contratación de autores consagrados en el campo de la narrativa audiovisual, como Alan Ball, Tom Fontana o David Simon, que pudieran crear ficciones de prestigio sin desdeñar la explicitud de las desviaciones sociales (Cascajosa, 2006).

El resultado de este modelo de trabajo es un extenso reconocimiento crítico de expertos y audiencias y la creación de una experiencia de consumo especial. Como señalan Edgerton & Jones (2008: 24), “desde el estreno de *Los Soprano* en 1999, HBO ha invitado a los espectadores a acercarse a las series de televisión americanas con una sensibilidad particular –un modo de experiencia que el sociólogo Pierre Bourdieu ha etiquetado como ‘predisposición estética’-<sup>145</sup>“. Santo (2008) refuerza esta idea al hablar de que la cadena de televisión americana ofrece a sus suscriptores un beneficio que puede considerarse “cultural” e indica, además, que los productos seriados de HBO mantienen ciertas concomitancias con parte de la producción televisiva clásica, en el sentido de que perpetúan algunos cánones dramáticos que no pueden considerarse

---

<sup>144</sup> Traducción propia. En el original: “its expansion of “acceptable” content (sex, violence, profanity); its transformation of conventional genres (crime, western, comedy); its branding strategies; and its fostering of creativity in a medium notoriously averse to risk”.

<sup>145</sup> Traducción propia. En el original: “since the premiere of *The Sopranos* in 1999, HBO has invited viewers to approach American television series with a peculiar sensibility –a mode of experience that sociologist Pierre Bourdieu has labelled an ‘aesthetic disposition’-“.

estrictamente nuevos y que reflejan, precisamente, parte de las tendencias dominantes en el gusto popular, pero a partir de esta base establecida, sin embargo, la cadena introduce modificaciones fundamentales en su concepto de programación y producción de obras televisivas que llegan a ofrecer al público, al final, una reconocible familiaridad y una lucrativa originalidad. El autor ejemplifica su idea con los casos de *The Sopranos* y *Oz*, que son, en su opinión, exponentes de esta relación ambivalente con la tradición de las *network*, puesto que hunden sus raíces en ficciones previas de carácter policíaco y criminal muy exitosas, de las que heredan en gran medida su combinación del romance y el suspense, una estructura dramática paralela y la multiplicidad de personajes, pero a la vez, renuevan la experiencia de consumo televisivo al canalizar con inteligencia una imagen de marca empresarial clara mediante los valores del riesgo representacional ya observados: “ambas series llevan esas convenciones a nuevas alturas a través de sus gráficas representaciones de violencia y sexualidad, su predisposición a terminar con los personajes principales en la cumbre de sus tramas, su insistencia temática en la criminalidad y sus incestuosas intersecciones familiares, y su ambiguamente perverso reposicionamiento del villano en héroe ocasional<sup>146</sup>” (Santo, 2008: 29).

HBO, por tanto, ha desplazado las convenciones de lo admisible en la pantalla televisiva y con ello no solo se ha ganado el respeto de muchos críticos y espectadores, sino que ha generado un espacio audiovisual receptivo a nuevos discursos que, por su condición limítrofe, no habían sido explotados de forma adecuada en la ficción catódica: entre ellos, como ya se indicó, puede encontrarse el discurso de la homosexualidad, situado, por su carácter no normativo, al nivel de otros tabúes sociales. Pero existe otra consecuencia más derivada del desarrollo de este modelo de negocio, y es aquella que se asienta, precisamente, en esa naturaleza lucrativa de la compañía: el beneficio económico. Las razones por las que un ente empresarial puede establecer, desde su posición de autoridad mediática, un contradiscurso progresivo van más allá de lo ideológico y lo cultural: encajado ese ente en un paradigma industrial capitalista,

---

<sup>146</sup> Traducción propia. En el original: “both series take these conventions to new heights through their graphic depictions of violence and sexuality, their willingness to kill off major characters at the apex of their plot lines, their thematic focus on criminality and its incestuously familial intersections, and their ambiguously perverse repositioning of the villain as occasionally heroic”.

cualquier actuación que lleve adelante como empresa tendrá un objetivo prioritario e inevitablemente monetario. La cadena analizada aquí no es una excepción, ya que, como afirma Leverette (2008: 144), “transgresiones aparte, no puede olvidarse que HBO es todavía parte de Time Warner y existe primeramente y sobre todo para fabricar dinero<sup>147</sup>”. Esta idea, más allá de su obviedad, resulta muy trascendente para entender la homosexualidad de la primera década del siglo XXI, puesto que entronca directamente con uno de los fenómenos más notables en la evolución de este hecho social: la conversión de la homosexualidad en un nicho de mercado.

A modo de reflexión final, debe considerarse aquí esta cuestión para encuadrar adecuadamente a HBO como plataforma discursiva pero también, como se indica, para comprender la situación de lo homosexual en el marco cultural de la cadena. Si HBO encuentra en su modelo de negocio, basado en un posicionamiento de riesgo, el éxito económico es porque ese riesgo, necesariamente, puede generar un beneficio correspondiente. Desde las pautas sociales, lo marginal quedaría excluido de las bases capitalistas que rigen el tejido cultural contemporáneo, limitando a lo normativo la capacidad productora de negocio, una capacidad que, además, por dirigirse a grandes públicos masivos –como es la situación del propio entramado mediático-, no puede sino ofertar productos perfilados por la aceptación social. Sin embargo, el capitalismo tiene el poder de fagocitar para su supervivencia cualquier influjo cultural que pueda incrementar su estabilidad y renovar su energía lucrativa, y esto es lo que ha ocurrido en los últimos años con la homosexualidad. Al convertirse en un potencial segmento de mercado, el marketing ha generado un espacio de negociación social donde lo económico se ha convertido en un baremo de inclusión para este fenómeno. En efecto, Sender (2004) asegura que desde los primeros 90 comenzó a visibilizarse un nicho de mercado netamente homosexual –perceptible no solo en productos mediáticos televisivos, sino también en la propia oferta de otros sectores del mercado-, que se ha convertido en un elemento fundamental para explicar las tendencias posteriores de aceptación social que, progresivamente, comenzarían a aparecer en el mundo occidental. En ese sentido, la autora niega que este giro hacia la positivización de lo

---

<sup>147</sup> Traducción propia. En el original: “*transgressions aside, we can’t forget that HBO is still part of Time Warner and exists first and foremost to make money*”.

homosexual tuviera algo que ver con un interés político o de lucha social, y sí, por el contrario, con el interés económico de los negocios.

La absorción de realidades sociales limítrofes con lo normativo no conforma un proceso global, y se reservaría, más bien, a aquellas que por su naturaleza pueden generar realmente un negocio. Tal y como Zarur (2011: 59) indica, son solo las marginalidades “rentables” las que “han sido incorporadas como activos mercantiles”, y como se afirma, “un ejemplo de ello es el mercado de bienes y servicios dirigido a la comunidad homosexual”. La homosexualidad, como fenómeno global, sobrepasa las limitaciones de clase, de modo que los individuos homosexuales no están exentos de poder generar para sí una determinada riqueza, así que aunque sus formas de vida íntima han generado en los grupos de poder la necesidad de establecer un control social, su capacidad como miembros activos del mercado no se ha visto constreñida; todo lo contrario: aquí se está hablando, precisamente, de que en el marco capitalista cualquier tipo de riqueza resulta muy conveniente. Por eso, se ha producido la necesidad “de gestionar (en el marco de la globalidad) a un segmento que se ha revelado con un notable potencial económico y de mercado”, algo que “de alguna manera ha precipitado un proceso de resignificación de la homosexualidad, para entrar en una vía de ‘normalización’, donde los homosexuales se han vuelto cada vez más visibles” (Zarur, 2011: 59).

Desde esta perspectiva, no resulta extraño pensar que parte de esta visibilidad se ha visto generada, y a la vez, aprovechada por el discurso audiovisual de HBO. La controversia de lo socialmente oscuro como factor de identidad empresarial supone un ejercicio mercantil arriesgado, pero que busca su lógica en un certero análisis del contexto empresarial. Como ya se apuntó, HBO basa su imagen de marca en una reorientación del negocio hacia la potestad del cliente, y precisamente, “el cliente es el eje prioritario del discurso del nuevo *marketing*<sup>148</sup>, en un entorno donde los mercados se vuelven cada vez más competidos, complejos, y donde la evolución de la realidad muestra que a ellos se incorporan nuevos valores que buscan dinamizarlos”, de manera que, en el caso específico de la homosexualidad, se ha generado un proceso semántico que transita “de lo moralmente inaceptable a lo económicamente útil” (Zarur, 2011: 63).

---

<sup>148</sup> En cursiva en el original.

Sin embargo, la aceptación del homosexual como cliente útil no deja de suponer un marco de ideología social tremendamente inestable. La resignificación del fenómeno no se ha producido de acuerdo a las bases de su propia naturaleza, sino por su capacidad de generar dinero, y esa capacidad no es, ni mucho menos, inherente al ámbito homosexual, centrado únicamente en la orientación del afecto (otra cosa es que, más allá de este núcleo significativo, su existencia haya generado fenómenos culturales visibles en el tejido social). El resultado es que la homosexualidad se ha desplazado parcialmente y de forma heterogénea, sin abandonar del todo su cualidad marginal, y estas relaciones con lo normativo/aceptado fluctúan de acuerdo al mantenimiento de ese vínculo capitalista, de manera que la ruptura con la potestad económica puede conllevar también la expulsión de la aceptabilidad. Por otro lado, habría que analizar las posibilidades de aceptación y participación de lo homosexual en el mercado, ya que desde esta perspectiva, su presencia se instaura con notables desigualdades. En ese sentido, un punto de partida innegable es el hecho de que al permitirse una participación bajo los parámetros de un cierto marketing gay, el homosexual-cliente debe atenerse a las imposiciones de esa única categoría identitaria, y relegar cualquier otra a un segundo plano. Aun así, no puede negarse que este proceso ha incidido de forma notable en el campo de la visibilidad: frente a la segmentación de los homosexuales en “áreas públicas y privadas, con determinados horarios, frecuentados por la minoría y estigmatizados para la mayoría”, las manifestaciones del negocio homosexual en el espacio social contribuyen a la “manifestación pública de ser gay a través de la ocupación espacial con la concentración de locales dedicados a diversas actividades” (García Escalona, 2000: 444).

En definitiva, la perspectiva económica habría potenciado la visibilidad homosexual, pero bajo condicionantes específicos ligados no a una verdadera aceptación, sino al mantenimiento de la productividad capitalista. Consciente de este contexto o no, HBO ha generado unos productos que, sin embargo, no se dirigen específicamente al público homosexual, sino al público masivo mediático, que puede incluir a individuos homosexuales o heterosexuales indistintamente, pero que, desde una perspectiva general de análisis, se encuentra dirigido por la normatividad que reconduce el mercado mediático. Por eso, sus representaciones, que no dejan de ser opciones de riesgo desde la propia consciencia de su identidad empresarial, deben entenderse dentro de las posibilidades de este nuevo contexto económico, pero con la intencionalidad discursiva

de renovar –e innovar- ciertos aspectos representacionales. Como resultado último, la captación y mantenimiento de un público fiel derivará, obviamente, en un sustento económico, pero las consecuencias de su acción discursiva, más allá de las arcas de la propia empresa, pueden ser mucho más incisivas con las limitaciones de lo aceptado socialmente.

## 5. OZ Y EL DISCURSO CARCELARIO

### 5.1. SINOPSIS

La primera serie de HBO que se analiza aquí, *Oz* (Tom Fontana, 1997-2003), se constituye como un drama carcelario que sigue el día a día de la *Oswald State Correctional Facility*, una prisión masculina de máxima seguridad situada en alguna región de los Estados Unidos (probablemente, por las alusiones secundarias de la serie, se encontraría en Nueva York). La serie se centra en la unidad experimental *Emerald City*, una subdivisión de la cárcel donde su idealista director Tim McManus (Terry Kinney) intenta aplicar un programa de reintegración basado en un mayor grado de libertad para los reos y la asunción continua de responsabilidades. La ficción demuestra, sin embargo, que cualquier proyecto de este tipo resulta sumamente complejo de llevar a cabo, no solo por el grado de criminalidad de sus participantes, sino también por la corrupción del propio sistema que lo controla.

La serie parte de un acentuado protagonismo coral y presenta, a lo largo de seis temporadas, multitud de personajes de muy variado perfil. Si el grueso del reparto recae sobre personajes reos, también debe considerarse a los funcionarios de prisión, guardas de seguridad, directores, personal médico y sanitario y personal de apoyo psicológico. Frente a la suposición de dos bandos claros determinados por cuestiones morales (los individuos que están dentro y fuera de la ley), *Oz* ofrece por contrapartida una trama en la que el maniqueísmo se diluye para dar paso a una pesimista visión del ser humano, en la que caben tanto los más elevados sacrificios como las mayores atrocidades criminales.

De entre todo este cúmulo de personajes destaca con especial relevancia el del abogado Tobias Beecher (Lee Tergesen), que se convierte en prisionero de *Emerald City* al atropellar por accidente a una niña mientras conducía bajo los efectos del alcohol. Su presencia en la trama se constituirá no solo como uno de los ejes ficcionales principales, sino también como el estandarte visible a través del cual *Oz* habla de la homosexualidad. El análisis semiótico de la serie se centrará, por tanto, en su personaje,



no sin antes establecer ciertos parámetros de partida sobre el uso de una contextualización ficcional, el ámbito de la cárcel, que determina desde el principio algunos aspectos relativos a este discurso.

## 5.2. ANÁLISIS SEMIÓTICO DE OZ

### 5.2.1. La homosexualidad carcelaria

No puede obviarse que el punto de partida de la trama de *Oz* se genera en un universo de ficción muy particular, el de las instituciones carcelarias, que impone una serie de condicionantes tanto tácitos como explícitos en función de los cuales debe entenderse el desarrollo de la historia. El propio nombre de la prisión establece ya una cierta paradoja que resume, con ironía, el planteamiento expuesto en la sinopsis anterior. “Oz” no es solo la apócope derivada del nombre original *Oswald State Correctional Facility*, sino también la referencia intertextual evidente del país imaginario que el escritor L. Frank Baum describió en su novela *The Wonderful Wizard of Oz*, publicada en el año 1900. Casi un siglo después, el escritor y productor Tom Fontana elegiría esta nomenclatura para nombrar un lugar que muestra valores diametralmente opuestos a los del país del popular mago de la historia de origen<sup>149</sup>. Si allí la fantasía y la magia propiciaban el cumplimiento de cualquier deseo, la prisión de la serie constriñe, más bien, la satisfacción de cualquier aspiración posible, al establecerse como un entorno de vigilancia y control extremos. Dentro de la propia trama se mantiene este guiño irónico -y quizá, en sus orígenes, esperanzador- por el cual se decidió nombrar como *Emerald City* (“Ciudad Esmeralda”, el lugar específico de residencia del mago de Oz) al proyecto de integración liderado por el personaje de McManus; en cualquier caso, el propio desarrollo de una historia basada en la criminalidad y sus nefastas circunstancias potencian todavía más el distanciamiento simbólico entre los dos lugares homónimos.

Así pues, la cárcel, como contexto de ficción, resulta por sí misma un inevitable intermediario sígnico. Al ser arrestados e internados en prisión, los personajes de *Oz* se han visto inmersos en un entorno altamente significativo, un signo de orden superior que

---

<sup>149</sup> La ambientación de tramas seriadas en ambientes carcelarios y policíacos no es novedosa para este autor, quien ya colaboró en la escritura de *Homicide: Life on the streets* (1993-1999).

impondrá dos estigmas semánticos en la interpretación de todo cuanto acontezca dentro de sí. En primer lugar, la idea de la maldad, del desorden moral, requisito indispensable para acceder involuntariamente al recinto: todos los personajes que interpretan el rol de preso (no así, lógicamente, los funcionarios, dirigentes y colaboradores estatales de la prisión) vienen interpelados por este concepto, que complica la identificación con el espectador al interceder en un proceso empático encauzado prioritariamente a través de valores positivos y aceptados. En segundo lugar, no menos importante, la idea de la privación de la libertad, mediante la cual la cárcel se establece como signo de cierre, puesto que cierra la voluntad de acto y, por tanto, la posibilidad. Así, los presos, malvados ya desde su naturaleza pre-discursiva, se convierten además en animales confinados, separados del resto del tejido social debido a su peligrosa esencia, por la cual se ven despojados de cualquier potencialidad del ser, y consecuentemente, cualquier potencialidad significante que no sea la inmediatamente marcada por esos muros.

Estos dos condicionantes sémicos de carácter ineludiblemente peyorativo implican, a su vez, dos consideraciones que también deben tenerse en cuenta antes del análisis de la serie y sus personajes. Primero, que la cárcel es el entorno palpable y material donde se encarna la aplicación de la normativa social-legal, por lo que se convierte en un contexto de manifestación clara de relación de poder entendido a la manera foucaultiana (y donde no faltan, tampoco, ejercicios soterrados de contrapoder). Pero además, sobre este entorno marcado se superpondrá también la aplicación de la normativa social-sexual, y no solo porque la cárcel es igualmente un elemento de la sociedad -y, a su vez, socializante- que participa de la consideración no-normativa de la homosexualidad: en *Oz*, cárcel exclusivamente masculina, existe la prohibición expresa de mantener relaciones (homo)sexuales –que no pueden ser de otro modo en un grupo de individuos de idéntica genitalidad-, y por lo tanto, cuando aparezcan, no solo quedarán marcadas por su carácter no-normativo social, sino también por escapar a la norma de la propia prisión y, finalmente, venir producidas por seres que, como se apuntó, encajan en un perfil de inevitable maldad. Así pues, los actos homosexuales de los presos de *Emerald City* quedan triplemente condicionados por una desnaturalización canalizada a través de su contexto (o, siguiendo a Eco, del código), su sub-contexto (el sub-código) y sus agentes (los emisores).

La segunda consideración, aunque sigue actuando desde el ámbito de lo simbólico, pertenece también al orden narrativo: al presentarse *Oz* como un entorno cerrado y aislado del exterior se producirá, como suele ocurrir en este tipo de contextos de ficción<sup>150</sup>, una trasposición semántica entre los órdenes socializantes interno y externo, es decir, que la cárcel se acabará convirtiendo en un microcosmos que reflejará, en sus estructuras, condicionantes y personajes, aquellos de la sociedad que la enmarca. Si bien este paralelismo debe centrarse en aspectos concretos por razones de economía del relato, los microcosmos devienen metáforas del mundo que los acoge, desarrollando la idea de que todo lo que potencialmente ocurra en ellos se generará, inevitablemente, como resultado de las características congénitas y naturales de los individuos que establecen esos órdenes, y que acaban repitiendo sus fortalezas y debilidades (sus aciertos y sus errores) en todas aquellas interacciones sociales en que deciden participar.

De hecho, en el caso de *Oz*, lo que primero llama la atención como metáfora del mundo es una fuerte demarcación por grupos. En esta cárcel, la mayoría de los presos se divide, bien por adscripción propia, bien por una inclusión más o menos forzosa, en distintos grupos que anteponen una identidad de sus miembros marcada por una única característica dominante<sup>151</sup>. La naturaleza de este estandarte identitario es variada, de modo que pueden encontrarse grupos identificados por su origen racial, como los “negros”, los “latinos” y los “italoamericanos”; por su origen religioso, como los “musulmanes” y los “cristianos”; o por un origen particular, como los “arios” y los “motos”. Existe, en último lugar, un grupo demarcado por su orientación del deseo: los “gais”<sup>152</sup>.

---

<sup>150</sup> Sirvan para ilustrar esta idea los paradigmáticos ejemplos de la novela *El señor de las moscas* (William Golding, 1954), donde el contexto de cierre es una isla desierta; el filme *Titanic* (James Cameron, 1997), enmarcado en un enorme buque a la deriva; o *High Rise* (Ben Weathley, 2015), otro filme, esta vez con un enorme rascacielos como escenario cerrado de vida.

<sup>151</sup> Habría que considerar aquí, además, que la propia disposición física de la cárcel también es clasificatoria, ya que establece la celda como unidad básica de distribución y demarcación (el cierre de lo maligno frente a lo que queda libre, vinculado a la ausencia de maldad).

<sup>152</sup> Las designaciones de los grupos vienen entrecomilladas en el texto para remarcar su carácter de vínculo grupal, a pesar de ser todos ellos sustantivos o adjetivos comunes y de uso habitual en la lengua española.

El desarrollo grupal refleja una división que, al igual que cualquier otra vía de socialización, ofrece beneficios al individuo para sobrevivir en su contexto y frente a la masa, priorizando un beneficio común y un alcance de objetivos específico para cada agrupamiento. Como afirman Muñoz, Crespi & Andresh (2011: 5), pertenecer a un grupo “proporciona beneficios como: identidad, seguridad y estructura”, además de satisfacer “necesidades de afecto y contención”. En un entorno tan complejo y peligroso como el de la cárcel, el agrupamiento se presenta prácticamente como una herramienta inevitable para la subsistencia, de modo que en sus grupos, los individuos se protegen y defienden del resto, teniendo en cuenta que, de partida, entre algunas demarcaciones existen desavenencias ideológicas prioritarias, como el odio entre los arios y otros grupos raciales (“hispanos”, “italoamericanos” o “negros”), la rivalidad religiosa (“cristianos” y “musulmanes”) o, en general, el rechazo a las sexualidades desviadas (los “gais” contra el resto de identidades grupales, en las que se presupone una heterosexualidad dominante).

Por otro lado, se trata de una división altamente operativa tanto para los propios presos como para los dirigentes del centro, que consiguen canalizar sus esfuerzos de dominio y control de una forma más homogénea, al tener que lidiar con un menor número de elementos atomizados. No faltan momentos en que esta estructuración muestra su utilidad: así, por ejemplo, al comienzo de la segunda temporada (episodio 2x02, *Ancient tribes*), el dirigente McManus decide crear un consejo para tratar de forma directa las peticiones o recomendaciones que los presos puedan tener en *Emerald City*, y en el que en el que cada grupo se ve representado a través de un miembro electo, un método de trabajo que se repetirá más adelante cuando se organice un torneo de boxeo interno en el que, nuevamente, cada grupo elegirá a un miembro que lo represente (episodio 3x02, *Napoleon's Boney Parts*).

Pero si hay algo que destaca del carácter grupal de *Oz* es que todas las demarcaciones producidas en el seno de este microcosmos corresponden a grupos altamente estigmatizados o señalizados en el contexto social general. En parte, este aspecto deriva de la naturaleza de un ecosistema que, como se apuntó, posee una naturaleza semántica maligna, pero no deja de resultar llamativo que, frente a la preferencia por otro tipo de organización, se haya optado por una representación influenciada por fuertes prejuicios de origen racial, cultural, religioso (y antirreligioso) o sexual. Así pues, todo lo que

anteriormente se indicaba para el caso homosexual sobre el triple estigma semántico se traduce aquí a un carácter doble: la significación social de estos grupos es adversa tanto fuera como dentro de la cárcel.

Por su diferenciación con respecto a lo normativo y su inevitable carga de significación social, los grupos de *Oz* se adscriben a ciertos clichés representacionales, algo que resulta inevitable si se considera que, como se dijo antes, el signo cerrado de la cárcel actúa como fin de las posibilidades, y al no mostrarse opciones, se convierte en un contenedor de signos estereotipados. Así, a priori, sin libertad no existe la posibilidad, ni la apertura, ni la diferenciación, y por ejemplo, ni el “negro” ni el “latino” pueden liberarse de su consideración como inmigrantes de segundo orden social -conflictivo y marginal-, ni el “italiano” puede escapar de su vinculación con el crimen mafioso. Bien es cierto que no todos los grupos se mueven en los mismos lugares comunes de rechazo, y por eso esta cualidad no puede hacerse extensible a todos los integrantes de *Emerald City* en la misma medida. Quizá el origen religioso de los “cristianos” se encuentra mucho menos estigmatizado que el de los “musulmanes”, al menos en el contexto occidental-norteamericano en el que se encuadra la serie; los “moteros” pueden recibir, más bien, una impresión primera de peligrosidad y desconfianza antes que de odio natural; y los “arios”, al venir marcados por un origen racial normativo -blanco y occidental- pueden pasar más desapercibidos entre el tejido social. En cualquier caso, todos ellos se han imbuido, en algún momento de la historia de sus representaciones mediáticas, de valores homogeneizadores que mezclan los discursos de raza, ideología, fe o género con el rechazo a los mismos. Al final, estos aspectos recuerdan que la pertenencia al grupo también impone sus condicionantes a cambio de las ventajas que puedan derivarse de la superación de la individualidad que sus miembros alcanzan, y de este modo, la naturaleza grupal puede llegar a tener “efectos negativos sobre el individuo” al interceder en su identidad (y en la aprehensión de la misma) y subordinar su individualidad a la imagen de grupo (Muñoz et al., 2011: 5).

*Oz*, sin embargo, requiere necesariamente de una individualización para conducir la narración. Por eso, de cada grupo, la trama extrae y personaliza a ciertos miembros que se convertirán en los verdaderos agentes de la historia, como el “negro” Simon Adebisi (Adewale Akinnuoye-Agbaje), el “musulmán” Kareem Said (Eamonn Walker) o el “ario” Vern Schillinger (J.K. Simmons), y que imprimirán cierto carácter protagonista a

sus grupos de origen, además de permitir en la visión estereotipada de estos grupos una mayor profundidad y desarrollo que pueda matizarla. Sin embargo, aquí debe destacarse un aspecto primordial para la consideración de la homosexualidad en la serie (y del personaje analizado en este apartado): el grupo de los “gais” no ofrece al relato ningún protagonista definido, por lo que su trascendencia en el discurso ficcional es secundaria, anecdótica incluso. Pero aun así, *Oz* es una serie que habla ampliamente de la homosexualidad. ¿Cómo lo hace? Precisamente, a través de un personaje que ni se adscribe a su grupo ni parte, desde su naturaleza pre-discursiva, de un entorno gay: Tobias Beecher, uno de los pocos personajes singularizados desde el comienzo, es decir, que no pertenecen por sistema a ninguna de las demarcaciones grupales de Ciudad Esmeralda.

Antes de considerar a Beecher como herramienta discursiva, debe perfilarse un detalle importante sobre el ya mencionado grupo gay de la cárcel. Si se ha afirmado que su presencia en la trama resulta ciertamente secundaria es porque realmente la mayoría de sus apariciones se mantienen en un marco contextual, de fondo. Así, en reiteradas ocasiones, un plano general ofrece al espectador ciertas parcelas de espacio audiovisual en el que pueden percibirse, disgregados, algunos de los individuos gais del grupo. Pocas veces alcanzan una centralidad o una frontalidad dominantes en la composición, siquiera una voz destacable entre la amplitud coral de la serie. Pero a pesar de esta permanencia en la sombra, los “gais” de Ciudad Esmeralda son fácilmente perceptibles: se trata de individuos fielmente adscritos al paradigma de la inversión del género. Su amaneramiento es totalmente externo, plasmado en el ámbito de lo físico, donde no se encuentran únicamente gestos y posturas, sino también rasgos de maquillaje, vestimenta o accesorios femeninos que actúan desde la denotación para subrayar su origen. En *Oz*, la homosexualidad interviene desde el primer momento desde la evidencia más inmediata, perceptible incluso en los momentos en que, por su carácter secundario, los “gais” no solo transitan por el fondo del plano, sino por un fondo desenfocado por las necesidades narrativas de la profundidad de campo. Su visibilidad es tan rotunda que no ofrece ninguna duda en su interpretación.

Al considerar la prisión como un entorno narrativo denostado y un grupo representante relegado a la oscuridad de lo contextual, podría pensarse que el discurso homosexual de *Oz* resulta, ya desde su punto de partida, escasamente efectivo: en *Emerald City*, lo gay

solo posee estigma, y carece de un individuo que pueda ampliar y reconducir su mensaje. Sin embargo, como se ha apuntado anteriormente, no es el grupo gay el cauce por el que el discurso homosexual vendrá conducido, sino por la extrema singularidad de un personaje complejo y variable, el de Tobias Beecher.

### 5.2.2. La homosexualidad en Tobias Beecher

La elección de Beecher como unidad de análisis semiótica representativa del discurso homosexual de *Oz* merece una breve explicación. Una de las razones básicas para ello - y si bien es complicado establecer un protagonismo dominante en un producto puramente coral que, además, habla con insistencia sobre las posibilidades del individuo frente al grupo- es que, evidentemente, Beecher acarrea la dirección del relato en numerosos momentos, convirtiéndose en una de las voces más visibles de esa narrativa plural: muchos de los acontecimientos que suceden se contemplan desde su perspectiva, bien porque le afectan directa o indirectamente, bien porque el propio personaje ofrece una visión y una capacidad de juicio más cercanas a las del espectador medio de la serie<sup>153</sup>. Además, es un personaje que se mantiene activo y con una relevancia sostenida de principio a fin del discurso, a lo largo de sus seis temporadas. Pero Beecher no es homosexual, o no, al menos, como estado inicial de ser, como proceso de autoidentificación o como eje de presentación narrativa. El personaje no queda introducido en el grupo gay de la cárcel ni manifiesta un deseo proyectado al cuerpo masculino indiferenciado; sin embargo, en un momento dado, interactuará sexualmente

---

<sup>153</sup> La maldad congénita de Beecher, como preso de Ciudad Esmeralda, queda matizada por su situación. Se trata de un hombre cuyo destino no aparecía inexorablemente marcado por el delito, como sí puede pensarse del resto de sus compañeros: es, más bien, un padre de familia estándar de clase media que cometió un error (la muerte de una joven por atropello en estado de ebriedad) y acabó pagando las – involuntarias- consecuencias. Durante la serie, además, el desliz de Beecher se ve puntualmente justificado por la presión de sus problemas maritales, que son los que le conducen a la bebida. De este modo, Beecher no se ha desarrollado como un criminal, sino que las circunstancias de un mundo inestable lo han llevado a delinquir de un modo, además, que escapa a su control y consciencia. Eso permite a la serie canalizar a través de este personaje una posible identificación con el espectador, puesto que su mirada no está acostumbrada a los horrores de la criminalidad y puede observar el interior de *Oz* con la misma inocencia. Por otro lado, y no menos importante, el espectador puede sentir de primera mano la terrible experiencia que supone, para un individuo de condición semejante a la suya, ingresar en un contexto tan hostil, totalmente ajeno a su tranquila cotidianeidad.

con otros cuerpos similares al suyo, e incluso será capaz de amar a un hombre, y esta relación, enmarcada en sus peculiares circunstancias, ocupará prioritariamente el discurso homosexual de *Oz*.

Este punto de partida es interesante, puesto que desvela una constante en la serie de Tom Fontana: la homosexualidad que posee voz, aquella que se visibiliza en la ficción y, por tanto, extiende su relevancia al contexto social del público, no viene encarnada en individuos homosexuales, o al menos, en individuos sobre los que se haya impuesto una clasificación identitaria absolutista en términos de orientación del deseo. Al contrario, muchos de ellos manifiestan vínculos pasados con una afectividad heterosexual y, más específicamente, con una carnalidad semejante.

La justificación por la que personajes no homosexuales –y entre ellos, Beecher, con notable prioridad- puedan sostener un discurso homosexual viene aportada por las relaciones contextuales de la trama. Los individuos de Ciudad Esmeralda están sometidos a un entorno de alta presión, donde su rutina (la propia supervivencia), y por tanto, su “normalidad”, se rompen, del mismo modo que se quiebra su vínculo con una posible normalidad social ya desde el momento en que se separan del tejido social como individuos peligrosos que, por sí mismos, desestabilizan ese orden. Esta circunstancia ofrece una ambivalencia signífica. Por un lado, podría pensarse que la unión discursiva entre criminalidad y homosexualidad remite inevitablemente al paradigma moralista de Mira (2008), donde se hablaba de lo homosexual en términos de peligrosidad innata, desde su condición amenazante a lo heterosexual-normativo-legal hasta su vinculación con lo voluntariamente maligno. Pero por otro, son precisamente la ausencia de esa esencia pre-discursiva homosexual y la falta de un reconocimiento como estado de ser gay las que evitan que esta relación quede completa, puesto que el espectador no parte de un marco semántico previo aplicado al personaje donde pueda realizar de forma efectiva esa unión de conceptos: el propio Beecher es un buen ejemplo de esta situación, como padre de familia y esposo heterosexual. Además, el surgimiento de la homosexualidad no se vislumbra en todos los personajes de la prisión y, como se verá, su práctica se entremezcla con complejas relaciones de diferente raíz.

Entre estas relaciones se encuentra, de un modo muy primario, la del ser humano con su naturaleza biológica, por la cual el impulso del alivio sexual conduce, en muchos casos,



a la práctica de ejercicios sexuales gais que, como fuente de placer, se superponen a una supuesta forzosa orientación de deseo. Aunque no existen mujeres en Ciudad Esmeralda, las necesidades sexuales de los presos definidos como heterosexuales afloran con el mismo ímpetu, por lo que su satisfacción, al final, se ejecuta como un ejercicio transaccional donde importa más el fin que el medio. Este aspecto resulta interesante, sin embargo, puesto que sugiere que lo instintivo/animal, o más genéricamente, lo “natural” en el ser humano lo constituye el germen de esos impulsos, pero no la manera de cumplir las necesidades que conllevan. Por lo tanto, lo instintivo o natural del hombre, apunta la serie, no tiene por qué venir canalizado hacia lo heterosexual<sup>154</sup>.

Tal y como ocurriría con este último aspecto, puede parecer que la presencia de un contexto de alta presión como entorno de surgimiento de lo homosexual conduce a la idea de esta misma homosexualidad como resultado extremo de la aplicación de condiciones hostiles para la supervivencia sobre el espíritu humano, y por tanto, de respuestas emocionales y carnales irracionales, fruto de individuos colocados entre la espada y la pared que son victimizados a raíz de su permanencia en la cárcel como resultado de un castigo legal. Sin embargo, la homosexualidad no se ofrece como una conducta ilógica expresa, sino como la única manera de obtener ciertos objetivos en ese contexto tan condicionado. Tanto Beecher como los individuos que interactúan con él manifestando diferentes dimensiones de lo homosexual encarnan estos comportamientos de un modo que, si bien no se puede calificar totalmente de estratégico, puesto que su voluntariedad queda condicionada por las circunstancias contextuales (en el juego de necesidades y objetivos de *Oz* solo se puede contar con

---

<sup>154</sup> Debe aclararse que el sexo es muy importante en *Oz*, y se constituye prácticamente como el regulador de los sentimientos de sus habitantes. En las visitas conyugales, por ejemplo, la interacción sexual canaliza el sentimiento hacia las mujeres de los reos: se añora, sobre todo, el cuerpo de la pareja, y eso es como añorarla a ella. En una escena concreta (capítulo 1x02; *Visits, conjugal and otherwise*), la novia del personaje de Jefferson Keane (Leon Robinson) acude semidesnuda ante la cárcel para que este pueda observarla por la ventana y mantener vivo su vínculo con ella: aquí, más que nunca, el deseo es el único expositor de sus emociones, y el impulso animal de la cópula sustituye a las manifestaciones románticas, como si los presos de Ciudad Esmeralda estuvieran incapacitados para expresarlas, o no fueran dignas de su hombría, o ajenas a su marginalidad. Beecher, sin embargo, será un personaje que, desde el principio, muestre un apego más tradicional, tanto a su mujer como al destinatario de su futuro romance gay, Keller.

individuos de genitalidad masculina), canaliza el desarrollo y consecución de determinadas metas: entre ellas, la ya mencionada sensación de alivio físico, pero también, de forma más evidente, la búsqueda del sometimiento y el mantenimiento del poder, y la exploración de un camino emocional que conduzca al amor.

De esos dos tipos de relación participa fundamentalmente la dimensión homosexual del personaje de Beecher. La primera de ellas, desafortunadamente, la experimenta desde el propio comienzo de su ingreso. Beecher es víctima del abuso del reo Schillinger, quien lo toma como una suerte de esclavo que debe someterse a sus deseos, entre los cuales se encuentran también los de pulsión sexual. A pesar de que Schillinger pertenece al grupo ario -en el que, desde luego, no se presupone ninguna afinidad por lo gay-, este personaje utilizará el sexo con Beecher como una vía de dominación del fuerte sobre el débil, como puro recurso de abuso de poder, por el cual, progresivamente, irá socavando su entereza y dignidad como persona. De hecho, el propio planteamiento de la dominación física sobre Beecher se establece como una despersonalización extrema: del personaje solo le interesa su cuerpo, su materialidad carnal, no tanto como vía de alivio físico sino como un camino más para el mantenimiento del poder y el ejercicio del control. Junto con la violencia y la amenaza, el sexo con Beecher, que en última instancia supone la denotación más explícita de lo homosexual, será uno de los tres puntales que sostengan este desequilibrio. Es destacable, sin embargo, que la interacción sexual con Schillinger no se evidencie a nivel visual. Las escenas de dominación física se relegan a las elipsis del relato, quedando su existencia sugerida mediante diferentes menciones en el diálogo o, como en el caso del segundo capítulo de la serie (episodio 1x02; *Visits, conjugal and otherwise*), al juego de la metáfora visual: en un momento dado, y mientras el personaje narrador explica al espectador la situación de los esclavos en Ciudad Esmeralda, se observa a Schillinger y Beecher mirando frontalmente a cámara, el segundo, aparentemente desnudo (la escena se observa desde un plano medio que cercena su imagen a la altura del pecho), mientras que el primero agarra su cuello, subrayando el dominio que ejerce sobre su cuerpo.

Es probable que Beecher, además, contribuya a este sometimiento por causa de su apatía vital, y de hecho llega a confesar en una sesión de terapia (episodio 1x06; *To your health*) que quizá acepta la dominación de Schillinger porque se considera merecedor de un castigo proporcional a sus crímenes (el atropello de una niña inocente).

Por otro lado, la serie muestra el coqueteo de muchos presos con las drogas, y Beecher no es una excepción, por lo que su juicio también se encuentra enturbiado. Autorrechazo, evasión química y desidia encauzarían por tanto el sometimiento de una voluntad débil, naturalmente inocente pero socialmente culpable.

En cualquier caso, la posesión, grado extremo de despersonalización -puesto que anula la diferencia innata del ser humano con respecto a otras especies: la libertad-, obliga a Beecher a llevar a cabo comportamientos denigrantes en los que, mediante el signo paralelo y subyacente de la relación homosexual, se evidencia cómo esta puede convertirse, como se apuntó antes, en una herramienta de dominio. Estos comportamientos incluyen escenas vejatorias donde se parodian el género (como en el episodio 1x05, *Straight life*, donde Schillinger obliga a Beecher a maquillarse con un pintalabios) e incluso el propio sentimiento (en ese mismo capítulo, el nazi obliga a Beecher a declarar que lo ama). El transcurso de esta relación, ridiculizada aquí como el reverso irónico de una relación heterosexual estándar (en la que Schillinger reinventa a Beecher como una dócil y amante mujer), ocupa buena parte de la primera temporada y acaba por definir un apresurado arco de transformación para el personaje de Beecher. Inevitablemente, el individuo apocado que ingresó en prisión abrumado por las circunstancias termina convirtiéndose en un ser agresivo, desconfiado y vengativo, cuya rabia interna explota de un modo que acaba equilibrando su posicionamiento con el de Schillinger como individuos de poder. De este modo, cuando Beecher se levanta inesperada y violentamente contra su dueño y decide hacerle frente (episodio 1x06; *To your health*), renuncia al abuso, pero también a la protección que la pertenencia a Schillinger y su grupo pudiera ofrecerle, y aunque eso lo expone no solo a la amenaza aria sino a cualquier otra presente en la cárcel, Beecher deja claro con su nueva actitud que ha renunciado, igualmente, a cualquier rasgo de temor, inocencia, piedad o esperanza; en definitiva, se ha convertido en un individuo desesperado que no tiene nada que perder. Eso lo sitúa, automáticamente, al nivel de cualquier otro reo y cualquier otro peligro dentro de la prisión, desde la ignominiosa posición que supone haber tocado fondo.

A partir de entonces, ambos personajes se convierten en enemigos declarados, un detalle que marcará el posterior devenir dramático de Beecher y su vínculo con el hecho homosexual. En ese sentido, es evidente que la relación con Schillinger no resultaba

agradable para Beecher, hasta el punto de que, a través de ella, este personaje ha transformado su espíritu, y en ese proceso, ha perdido sus cualidades más humanas; sin embargo, y a pesar de la imposición normativa, ese rechazo procede de una degradación basada en la inferioridad de una relación de dominio (cuyo golpe de contrapoder ha exigido un sacrificio definitivo), pero no necesariamente –o únicamente- por un sexo que Beecher no conoce y que hasta ahora, supuestamente, le ha resultado innatural. Porque, del mismo modo que lo homosexual ha canalizado un proceso de castigo, durante el resto de la serie se convertirá para él en un camino de exploración y crecimiento personales, y también reforzará el abrupto empoderamiento que ha conseguido al rebelarse contra el dominio ario. De este modo, se produce un balanceo de valores que dibuja, a nivel individual, una pendiente en descenso para Beecher que ahora comenzará a ascender. Este camino se construirá a través de su relación con el personaje de Christopher Keller (Christopher Meloni).

En esta nueva relación no solo tendrá lugar un intercambio corporal, sino también, en mayor medida, una verdadera correlación afectiva; por eso se ha comentado que la homosexualidad supondrá para Beecher una doble vía: de castigo, sí, pero también de potencial esperanza. Ahora bien, toda posible capacidad balsámica que el amor pueda generar queda cuestionada por el discurso dramático de *Oz*, ya que la historia, como se indicó al principio, habla de los individuos desde su maldad, congénita o contextual, pero desde la maldad al fin y al cabo; por eso, ante esta situación cabe advertir que la degradación moral de los presos de Ciudad Esmeralda dará lugar a situaciones sesgadas por la complejidad de la oscuridad espiritual humana. Así, la relación con Keller se tornará sumamente compleja, dando lugar a un camino que no viene romantizado por la visión estándar del amor sino que, muy contrariamente, quedará cruzado de nuevo por complejas relaciones de poder y posesión.

El propio detonante de la relación es problemático y dual. El personaje de Keller, arrestado por asesinato, no surge hasta bien entrada la segunda temporada (episodio 2x04, *Loosing your appeal*), pero ya desde el comienzo se insinúa una posible cercanía con Beecher, quien se convierte en su compañero de celda. Tras un momento de aparente desconfianza en que incluso cada uno inquiriere al otro por su orientación del deseo sexual (y en el cual Beecher niega ser homosexual, pero Keller ofrece una respuesta vaga e imprecisa), la intimidad se va estableciendo progresivamente entre

ellos, mediante el apoyo emocional en los momentos de flaqueza y una rutina tranquila que los va acostumbrando a su mutua presencia. Beecher, desde su naturaleza moral desviada por lo contextual, siente que quizá este nuevo preso puede convertirse en un apoyo para sus actuales circunstancias, hasta tal punto que, muy pronto, ha de confesar a la hermana Peter Marie (Rita Moreno), psicóloga del centro, que realmente se está enamorando de un hombre (episodio 2x06, *Strange bedfellows*). Sin embargo, el público conoce la verdadera raíz del sentimiento de Keller ya desde su inclusión en la trama: en el mismo episodio en que se presenta, se desvela que Keller es un esbirro del ario Schillinger, quien espera que estableciendo una profunda amistad con Beecher y ganando su confianza luego pueda traicionarlo de la manera más dolorosa posible. Así, lo que este preso busca es una inquebrantable venganza mediante la instrumentalización del amor.

Este planteamiento resulta interesante porque la táctica de Schillinger incluye el reconocimiento de la posibilidad del amor entre los dos hombres. Lo que se pretende es que Beecher pueda quedar atrapado por un sentimiento puro hacia Keller y, una vez en las redes del amor, este rompa abruptamente las cuerdas, causando un gran impacto en el amado. Una estrategia que, en definitiva, asume con naturalidad la probabilidad del sentimiento homosexual, más allá de la necesidad del ímpetu físico, y en la que se confía como arma de ataque puesto que, además, enseguida empieza a dar sus frutos. En el mismo momento en que Beecher confiesa su amor gay a la hermana Peter Marie, Keller también expresa la advertencia de este sentimiento ante Schillinger, confirmándose la efectividad del plan; por eso, poco después, y para asegurar su garantía de éxito, Keller fuerza el inicio oficial del romance mostrándose emocionalmente deshecho ante un Beecher que, conmovido, no puede por menos que sincerarse ante él y culminar su apertura emocional con un apasionado –y prohibido– beso (episodio 2x06: *Strange bedfellows*).

Por supuesto, también es destacable aquí la asunción del sentimiento por parte del propio Beecher, quien hasta ahora solo había conocido la homosexualidad de manos de una relación involuntaria y dolorosa. Si bien esto podría afectar a su consideración de la homosexualidad como un estado absoluto de castigo, resulta curioso cómo el reconocimiento interno de un enamoramiento orientado a otra persona de genitalidad semejante no se convierte en ningún momento en objeto de reflexión ni, mucho menos,

de inflexión (en el sentido de haberse establecido en su persona una ruptura con un estado de ser anterior en el que no tuviera cabida tal posibilidad); más bien, se produce una calmada aceptación de los términos de un futurible contrato romántico en el que los individuos, las circunstancias y los resultados –aunque él todavía lo ignora- están fuera de lo normativo, pero que supone igualmente un pequeño foco de esperanza ante la oscuridad emocional del entorno que los rodea.

En cualquier caso, el planteamiento del romance, como ya se apuntó, es también el planteamiento de la traición. Muy pronto, el mismo Beecher descubre la treta (episodio 2x08, *Escape from Oz*): primero, porque Keller pasa a rechazarlo de forma súbita, causándole un terrible desconcierto emocional; después, porque Beecher recibe una violenta paliza en el gimnasio de la cárcel de manos de Schillinger y del propio Keller, revelándose la incipiente relación como una gran mentira y causando, en este caso, un trágico deterioro corporal<sup>155</sup>. El dolor físico, sin embargo (los atacantes rompen los dos brazos y las dos piernas de Beecher), no resulta tan profundo como el dolor espiritual producido por la revelación de la falsedad del amor, pero ambos contribuyen de igual manera a la conversión de Beecher en un individuo humillado, destrozado y profundamente herido.

Ante este comienzo, ¿cómo puede reconducirse la relación? ¿Es posible mantener un mensaje homosexual durante el resto de la trama cuando la interacción entre sus dos individuos representantes parece anulada por sistema? Esta interacción podría quedar marcada, desde el inicio, por la imposibilidad, y generar un mensaje gay acotado y restringido. Pero en consonancia con la defensa de una ficción que hace del riesgo una seña de identidad empresarial, parece que en HBO no solo se utilizan los parámetros cerebrales, sino también los pasionales, para sustentar el drama y su sentido, tal vez con la consciencia de que la imprevisibilidad del ser humano es el mejor baremo para anclar la verosimilitud; así pues, se produce en este momento una circunstancia clave para solventar este problema que acabará desarrollando una línea de acción de interesantes implicaciones dramáticas, pero también discursivas: el descubrimiento de un verdadero

---

<sup>155</sup> Hay que añadir que, además, en este proceso, Keller introduce de nuevo a Beecher en el alcohol, renovando la adicción que lo condujo a prisión. Gracias al contrabando, Keller consigue que Beecher vuelva a emborracharse y a depender de la bebida, lo cual, obviamente, contribuye al incremento de su inestabilidad emocional.

sentimiento de amor mutuo entre ambos individuos. Tras el ataque en el gimnasio, y aunque parezca improbable, Keller muestra, sorprendentemente, indicios de un arrepentimiento real, lo que indica que de forma inevitable, y aun habiendo forzado su establecimiento, la intimidad con Beecher ha hecho mella en su espíritu: así como le ocurrió a su compañero, los espectadores descubren con sorpresa que él también se ha enamorado de la persona a la que estaba traicionando. Y el maltrecho Beecher, a pesar de todo, tampoco ha logrado dejar de amar a su atacante, si bien le resulta imposible (o aparentemente imposible) volver a confiar en él. En cualquier caso, ese prematuro discurso acosado por los límites del odio se abre repentinamente para convertirse en un tratado genérico sobre el amor y sus posibilidades.

Si la revelación del sentimiento se establece, en el nivel superficial de la escritura dramática, como un ejercicio de exploración psicológica, donde se investiga al límite la capacidad del ser humano para actuar como un individuo paradójico (sobre todo, en lo tocante a los extremos del amor-odio), en el nivel profundo del subtexto, desde lo semiótico, marcará un devenir de la relación que manifestará, consecuentemente, dos cuestiones fundamentales.

Una de ellas es la naturaleza sincera y profundamente arraigada del amor, ya que incluso en las circunstancias más complejas es capaz de establecerse con una solidez que supera las problemáticas, mucho más inestables, de los individuos que la experimentan. Debe insistirse aquí en que, si bien esta carga semántica viene conducida por una relación homosexual, no habla específicamente de ella, puesto que el discurso ficcional es inevitablemente individualizado, pero simbólicamente generalista: a partir de ahora, los personajes homosexuales de la serie hablarán, mejor que ningún otro personaje, del amor en estado puro, convirtiéndose no tanto en símbolos de homosexualidad como en la encarnación del amor *fou* como un proceso de reglas ilógicas. Esta idea se corrobora durante el transcurso de la serie al comprobar que ni se genera una necesidad dramática por nominalizar la orientación sexual imperante en la relación, ni la genitalidad de los amantes afecta a su devenir: si Beecher y Keller encuentran problemas para amarse no es por su cualidad de hombres, sino por su condición de reos (y, por tanto, de individuos problemáticos). Y no puede ser de otro modo, puesto que en el tablero de juego, todas las piezas son similares: al partir *Oz* de una situación en que todos sus integrantes son hombres, la equidad sexual anula la

peculiaridad de cualquier aspecto de la trama que se abstenga, desde el punto de vista social normalizado, de reproducir formas estandarizadas de interacción sexual. Si no existe diversidad física, no existe juicio sobre la posibilidad de romperla, de modo que, se hable de lo que se hable, *Oz* partirá siempre de hombres en relación con hombres, repositando la homosexualidad desde el margen discursivo hasta una ingeniosa centralidad de partida.

La otra cuestión a la que se aludía anteriormente, sin embargo, aborda directamente la similitud sexual, ya que precisamente por mostrarse a través de la homosexualidad, *Oz* defiende que el sentimiento puro también puede establecerse entre dos individuos del mismo sexo, y que esta relación, establecida como una variación de forma, que no de contenido, no deja de constituirse como otra forma posible de amor, en toda su complejidad. Si se tiene en cuenta, además, que el escenario de ficción solo contempla personajes estandarizados a nivel sexual, lo que en adelante observarán los espectadores no es tanto una relación gay como un juego amoroso que se particulariza por las circunstancias del universo ficcional de partida, y que aporta una interesante reflexión sobre la posibilidad de este sentimiento en un contexto que a priori lo niega, no precisamente por las sexualidades de todos sus integrantes, sino más bien por sus psicologías demoníacas, ajenas a la supuesta bondad afectiva.

Si se ha aludido al concepto de complejidad amorosa es porque a partir de entonces se producirá una difícil basculación emocional en la que los amantes irán intercambiando progresivamente sus posiciones de dominio. Si en un primer momento, y a raíz del peculiar detonante del romance, es Beecher quien se sitúa en un plano superior de poder y exigencia, puesto que Keller debe ganar de nuevo la confianza de su amante tras su prematura traición (un lento proceso de acercamiento que se desarrolla durante la tercera temporada de la serie), las posiciones se invierten luego cuando Beecher acusa a Keller injustamente de secuestrar y matar a su hijo, lo que desencadenará un prolongado juego de odios directos y llamadas mutuas de atención en el que Beecher iniciará relaciones esporádicas con otros presos y Keller, consumido por los celos (la verificación extrema de su sentimiento), tomará represalias asesinando a algunos de ellos (cuarta temporada). El último acto de este particular teatro afectivo culminará en una pelea entre ambos en la que Keller muere por accidente al caer de una plataforma elevada, de una manera que parece culpar directamente a su amante y que cierra de



forma lógica su naturaleza amorosa ambivalente: la del rechazo y la necesidad como caras de la misma moneda (episodio 6x08, *Exeunt omnes*).

Beecher y Keller, por tanto, mantienen una relación de afecto que se revela también como otra forma de sometimiento, de modo que el amor *fou* que ambos representan reafirma su irracionalidad al establecerse como un proceso de destrucción-reconstrucción donde los amantes se someten voluntariamente y sin ambages mientras intercambian el ejercicio de la potestad. Así pues, y paralelamente al establecimiento de una vía de construcción del sentimiento, esta relación continuará para el personaje de Beecher el debate iniciado por la relación previa con el nazi Schillinger sobre los movimientos tácticos de poder y contrapoder entre individuos, y más específicamente, entre individuos demonizados en un contexto demonizado donde, precisamente, la posesión del poder es fundamental para la supervivencia.

En cualquier caso, si Keller representa para Beecher un camino contrario al establecido por la interacción con Schillinger es porque entre los conflictos que lo jalonan se encuentra, en última instancia, el amor correspondido como un objetivo esperanzador al que antepone las problemáticas cotidianas, o incluso, por el que superarlas. En ese sentido, ambos personajes se complementan desde puntos de partida contrapuestos: Keller viene marcado desde el mal, puesto que su entrada en la serie se produce como individuo criminal; Beecher, por el contrario, surge como un individuo de bien, con una vida modélica que, sin embargo, se ve truncada por accidente. Pero en la relación, ambos fluctuarán desde posiciones de amor y odio indistintamente, de bondad y de maldad, exponiendo lo peor y lo mejor de sí mismos: Beecher intentará dañar a Keller con su desprecio y su promiscuidad, pero también, en calidad de abogado, tratará de ayudarlo como sea a librarse de la pena de muerte a la que se ve condenado durante las últimas temporadas de la serie; por su parte, Keller se autoinculpará de un crimen encomendado por Beecher para evitar las represalias contra su amado (episodio 4x12, *Cuts like a knife*), pero no dudará en organizar un plan para traerlo de vuelta a la cárcel cuando este consiga la libertad condicional, simplemente porque lo necesita a su lado (episodio 6x05, *Agiveness*). El objetivo es el mismo: someter al otro y desesperarlo, pero también conquistarlo y entregarse a él y, en definitiva, mantenerlo cerca en un entorno marcado por innumerables muros físicos y legales donde su presencia supone la única posibilidad de alivio.

La futilidad de la naturaleza gay en el signo del amor pasional que compone la relación Beecher-Keller normaliza, por otro lado, el hecho de que parte de las traiciones emocionales que Beecher lleva a cabo se realicen con mujeres, como sucede con la abogada que tramita su condicional, la letrada Katherine McClain (Sandra Purpuro)<sup>156</sup>. Durante la quinta temporada, Beecher inicia un breve romance con este personaje que, curiosamente, también tratará de ayudar a Keller en su lucha contra la pena de muerte, puesto que es conocedora de la relación que existe entre ambos. No deja de resultar curioso que, como acto de entrega que nuevamente se juzgaría como irracional desde la lógica normativa, la abogada intente procurar la felicidad de su reciente novio favoreciendo y protegiendo el sentimiento que este desarrolla hacia otra persona, un individuo que, además, comparte con él su dotación genital. Por tanto, el comportamiento de McClain debe interpretarse como una nueva lectura del signo del amor extremo, que no atiende a cuestiones cerebrales, y que se adecúa a las complejas circunstancias de individuos sometidos por lo legal y lo social. El hecho de que ella misma sea representante de la legalidad añade una interesante posibilidad sobre la apertura del entendimiento y la integración de los desvíos amorosos en la rectitud normativa. En cuanto a Beecher, este interludio no debe considerarse como una vuelta a su heterosexualidad de origen -puesto que sigue manteniendo, además, su amor por otro hombre-, sino como un reflejo más de su humanidad latente y diversificada, en la que se halla el deseo de amar, de recuperar la libertad, y de poder disfrutarla con su(s) amado(s).

De toda esta lectura se desprende, finalmente, una conclusión semiótica general. Desde el planteamiento de una ficción carcelaria hasta el desarrollo de un romance desesperado, *Oz* habla de lo homosexual desde el vacío del signo, utilizando la figura del hombre gay como canalizador de un mensaje que, si bien no elimina esta naturaleza significativa, desplaza el significado hacia terrenos que a su autor le interesan mucho más: la dominación de individuos sobre individuos, tanto en el nivel social de la

---

<sup>156</sup> Debe añadirse que también Keller mantiene puntualmente algunos encuentros con mujeres puesto que, tal y como se explica en la serie, el reo ha estado casado hasta tres veces y, en ocasiones, recibe las visitas conyugales de sus ex esposas. Sin embargo, la construcción de Keller como un individuo calculador y taimado sugieren la interacción de este personaje con mujeres como un posible recurso para el beneficio propio.

legalidad como en el nivel específico de la intimidad; la paradoja del amor pasional, tan balsámico como destructivo; y sobre todo, la naturaleza inexacta de la maldad, libre de absolutismos y, por tanto, potencialmente presente en todo espíritu posible. En última instancia, *Oz* subraya, por encima de todo, esta última idea: la “posibilidad” como eje central discursivo.

### 5.2.3. Cuadro semiótico de análisis (Oz)

| NOMBRE DEL PERSONAJE:<br>TOBIAS<br>BEECHER | SIGNO COMPLEJO  | COMPONENTES SEMIÓTICOS DE LA HOMOSEXUALIDAD   |
|--|---|---|
| <b>SIGNIFICANTE</b><br>(NIVEL LINGÜÍSTICO) | <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Inocencia frente a criminalidad (P)</li> <li>2. Esposo y padre de familia (C)</li> <li>3. Abogado (C)</li> <li>4. Crimen azaroso, no voluntario (C)</li> <li>5. Esclavo (P) (C)</li> <li>6. Individuo enamorado (P)</li> <li>7. Desavenencias emocionales (P) (C)</li> <li>8. Romance con una mujer (P) (C)</li> <li>9. Sacrificio (P)</li> </ol> | <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Ajeno a lo homosexual carcelario</li> <li>2. Ajeno a lo homosexual emocional</li> <li>3. Defensor activo de la norma</li> <li>4. Conversión a individuo ilegal</li> <li>5. Sexualidad de castigo</li> <li>6. Emocionalidad gay</li> <li>7. Relación gay tortuosa</li> <li>8. Traición a la pareja gay</li> <li>9. Protección de la pareja gay</li> </ol>  |
| <b>SIGNIFICADO</b><br>(NIVEL MÍTICO)       | <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Bondad</li> <li>2. Individuo normativo</li> <li>3. Racionalidad y contraste: agente de la ley sometido a lo ilegal</li> <li>4. Maldad fortuita</li> <li>5. Individuo sometido y despersonalizado</li> <li>6. Esperanza</li> <li>7. Amor-pasión, amor <i>fou</i></li> <li>8. Mantenimiento de la norma</li> <li>9. Amor sincero</li> </ol>         | <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Homosexualidad como producto exclusivo de la ilegalidad</li> <li>2. Lo heterosexual estandarizado como extremo opuesto de lo homosexual marginal</li> <li>3. Heterosexualidad legal frente a homosexualidad ilegal</li> <li>4. La entrada en la homosexualidad como producto del azar</li> <li>5. Homosexualidad como vía de dominación y sometimiento</li> <li>6. Posibilidad del amor homosexual</li> <li>7. Homosexualidad como vía de dominación/sometimiento y vía para la esperanza</li> <li>8. Reiteración del personaje como individuo normativo</li> <li>9. Reiteración de la posibilidad del amor homosexual</li> </ol> |

### 5.3. ANÁLISIS CRÍTICO DEL DISCURSO DE *OZ*

#### 5.3.1. Eje discursivo 1: ausencia/presencia

En un reparto tan abierto como el de *Oz*, y determinado sógnicamente por el marco de la cárcel, donde no se presupone con facilidad la existencia de una subtrama emocional, y mucho menos, romántica, resulta toda una declaración de principios ocupar una de las líneas de acción principales con el abordaje de un tema como la homosexualidad, que en el año de emisión de la serie, 1997, no gozaba de algunas de las ventajas sociales y legales que ha alcanzado en años posteriores. La alusión reiterada, y por tanto, la construcción progresiva de un discurso homosexual viene encabezada por un personaje, Tobias Beecher, que se muestra desde el principio no solo como uno de los protagonistas principales, sino también, se recordará, como el que mejor encauza la identificación primaria y el reconocimiento con el espectador, al proceder de un entorno ajeno a la cárcel y, por tanto, asumible para cualquier televidente. El uso de este personaje, además, ofrece unos planteamientos representacionales complejos y muy enriquecedores que desechan, incluso, la participación en el discurso de personajes identificados como netamente gais pero mucho menos profundos, al quedar relegados no ya a un segundo plano, sino a un desdibujado fondo dramático. Por lo tanto, la iterada presencia de Beecher en los conflictos de *Oz* contribuyen a hacer de la homosexualidad uno de los puntales de interés en el ámbito de las temáticas que la serie explora.

El discurso homosexual personificado en Beecher viene construido, sobre todo, a través de su relación con Christopher Keller, si bien no es el único personaje con el que desarrolla lazos similares: habría que señalar también al nazi Schillinger y a los diversos y puntuales amantes con quienes interactúan uno y otro en momentos específicos. El personaje del abogado se convierte, pues, en el centro visible en torno al cual gravitan el resto de aportaciones discursivas.

En cuestiones de visibilidad práctica, la relación homosexual de Beecher con su compañero Keller queda reflejada de una manera que reproduce la ya comentada idea del amor pasional ilógico, y en la que se alternan constantemente momentos de afecto con otros de conflicto, ambos de elevada intensidad. Por sus circunstancias, y siendo su

relación una lucha basculante de poder, lo que el espectador observa de ambos no es prioritariamente un retrato fluido de lo afectuoso, canalizado a través de situaciones explícitas de amor físico o emocional, aunque hay que destacar que también las hay, si bien estas quedan limitadas por las reglas del universo de ficción, donde se prohíbe cualquier tipo de contacto carnal; al fin y al cabo, *Oz* no es una serie pudorosa, y no duda en trasladar a imágenes situaciones marcadas por la crudeza de la violencia, la escatología o la intimidad. El romance se centra, más bien, en los intervalos de una rutina contextualizada por las dificultades, los intercambios de la lucha por el poder, las discusiones y los encononazos, pero también los sinceramientos, las explosiones emocionales y, sobre todo, la fuerte dependencia de un individuo sobre el otro. Todo ello no deja de constituir, al fin y al cabo, las únicas formas de canalización de un sentimiento complejo en individuos marginales, mediatizados por la criminalidad o incluso, como en el caso del propio Beecher, traumatizados por experiencias previas de dominación que han utilizado los mismos cauces físicos para su desarrollo. En última instancia, son también formas visibles de la homosexualidad, que mantienen viva su presencia en el discurso como generadora de conflictos de primer orden y como subtexto de reflexión.

### **5.3.2. Eje discursivo 2: continuidad y estereotipación/posibilidad y ruptura**

Como ya se recordó en el análisis semiótico de la serie, en el terreno audiovisual Mira (2008) señalaba la existencia de un paradigma representacional moralista por el cual el personaje homosexual aparecía frecuentemente adscrito a los parámetros de la maldad, y por tanto, se presentaba como un peligro para el heterosexual inocente. Si se parte del hecho de que toda la historia de *Oz* transcurre en una cárcel, parecería fácil, a priori, enlazar su discurso con este estereotipo indicado por el autor. Sin embargo, la serie que aquí se analiza no puede adscribirse al grupo de ficciones que utilizan este recurso. En efecto, los homosexuales de *Emerald City* son malvados, perversos incluso, pero su construcción no se adecúa en absoluto a los términos que el paradigma moralista establecía como tradición representativa: los objetivos discursivos de estos personajes son diferentes, y si en las obras que dieron lugar al cliché del homosexual maligno la intención parecía discurrir, sobre todo, en los ámbitos de construcción de una alerta social, los reos homosexuales de *Oz* buscan, por el contrario, revocar cualquier absolutismo posible en la determinación de significados cerrados.

Esta intencionalidad viene además precedida por dos cuestiones clave. La primera de ellas, a la que ya se aludió en la lectura semiótica de *Oz*, es que el signo que supone Tobias Beecher no viene predeterminado por una vinculación a lo homosexual, por lo que su maldad antecede a su orientación del deseo<sup>157</sup>. De tal modo, la unión de estos conceptos, de llevarse a cabo, solo podría realizarse una vez que este signo ya ha alcanzado un fuerte protagonismo en la trama y ha iniciado voluntariamente su adscripción al campo gay, con la llegada del personaje de Christopher Keller y el nacimiento del interés afectivo. Pero esta vinculación no podría completarse en los términos de advertencia social que el paradigma moralista establecía, puesto que, precisamente, lo homosexual no aporta al personaje nada maligno, sino todo lo contrario: el redescubrimiento de una humanidad perdida por los abusos carcelarios y reconquistada a través del sentimiento amoroso. En cuanto a la segunda cuestión, resulta mucho más evidente: en *Oz*, como ya se ha reiterado, todos los personajes parten de una maldad inevitable, en su condición de reos o de agentes de un sistema corrupto, por lo que la inmoralidad, que viene asumida en su construcción, supone una tabula rasa desde donde se construyen las diferentes subtramas y se adhiere a ellas como un estigma inherente en cada perfil protagonista. Si todos los personajes son malvados, el hecho de se muestre entre ellos un protagonista con comportamientos y actitudes homosexuales no aporta ningún valor diferencial a la representación del fenómeno.

Pero, como se ha apuntado, el interés representacional de *Oz* radica precisamente en una ruptura voluntaria de esquemas preestablecidos. La serie utiliza al personaje estandarte del discurso homosexual como un signo abierto, porque ofrece una potencialidad de atributos novedosa con respecto a la tradición de lo gay audiovisual, pero también porque rompe con las expectativas que sus primeras apariciones pueden generar en el espectador. En ese sentido, la serie entronca, como afirma Eco (1990: 135), con las obras de creación contemporáneas, en las que existe una tendencia al aperturismo semántico, “hacia procesos en que, en vez de un secuencia unívoca y necesaria de acontecimientos, se establece, como un campo de probabilidad, una ambigüedad de situación capaz de estimular actitudes de acción o de interpretación siempre distintas”.

---

<sup>157</sup> En el caso de los personajes identificados como gais, su pertenencia a un segundo orden dramático anularía su capacidad discursiva, puesto que no tienen presencia como marcadores del texto ficcional.

El autor (1990: 183) reconoce en estas piezas “la búsqueda de una apertura de segundo grado” como un rechazo expreso a una “*inercia psicológica* como contemplación del *orden reencontrado*”, de modo que “ahora se sitúa el acento en el proceso, en la posibilidad de identificar *muchos órdenes*”<sup>158</sup>. Todo ello conduciría, de manera radicalmente contradictoria con el concepto de obra completa y cerrada, a una nueva naturaleza de expectativas donde no existe tanto “una *previsión de lo esperado* como una *espera de lo imprevisto*”<sup>159</sup> (Eco, 1990: 183).

En *Oz*, las expectativas se frustran porque se emplea el signo abierto bajo la idea general del “cambio”. Así, se crea una nueva forma de orientar la homosexualidad discursiva que la convierte, no en un proceso de identificación cerrado, sino en un proceso abierto de viaje, un tránsito entre estados de ser. De este modo, en vez de dar voz a lo gay desde lo estereotípicamente identificado como gay (ese grupo carcelario homosexual demarcado visualmente pero desenfocado por el relato), se prefiere hablar desde la apertura (Beecher), rompiendo el cliché de una manera que remite a lo transicional. Que se haya optado por este concepto no debe resultar sorprendente, puesto que el “cambio” era, al fin y al cabo, lo que guiaba ya a los personajes en *The Wonderful Wizard of Oz*, la referencia intertextual inmediata de la serie, donde los personajes acudían voluntariamente a Ciudad Esmeralda para mutar: el espantapájaros buscaba un cerebro para convertirse en alguien inteligente, el hombre de hojalata ansiaba un corazón para abandonar la insensibilidad y el león deseaba cambiar su cobardía por un espíritu valeroso. Ese mismo planteamiento se encuentra aquí: muchos de los personajes de la serie transforman su naturaleza, dando lugar a un discurso que habla, probabilísticamente, de la metamorfosis del ser, de cómo la esencia que define el entendimiento –e incluso el autoconcepto– de un individuo puede transmutar sus atribuciones, reflejando en el camino esa prevalencia del proceso frente al estado señalada por Eco. Así, mediante su mismo ingreso en prisión, los reos cambian su ser de ciudadanos estandarizados a individuos ilegales, como ocurre con el propio Beecher; a un nivel más íntimo, su amigo Keller cambia de frío criminal sociópata a amante emocional y entregado; e incluso en algunos casos se plantean cambios en ciertas directrices ideológicas que guían los valores y juicios de las personas y que,

---

<sup>158</sup> En cursiva en el original.

<sup>159</sup> En cursiva en el original.



inevitablemente, darán lugar también a nuevos individuos, como ocurre con la religión y los personajes de Jefferson Keane (Leon), quien abraza el Islam para abandonar su vida criminal (episodio 1x03, *God's chillin*), o la propia hermana Peter Marie, cuya asesoría psicológica con Keller a lo largo de la tercera temporada acaba haciéndola dudar de su compromiso con el catolicismo. Beecher explicita este discurso del cambio cuando unos reporteros deciden realizar un documental sobre la vida en prisión y es entrevistado acerca de los terribles comportamientos que ha llevado a cabo durante su estancia en la cárcel (episodio 4x09, *Medium rare*). Ante esa pregunta, su único argumento es el que sigue:

Beecher: “Ya no soy el hombre que era”<sup>160</sup>.

Pero si el discurso del cambio interesa en este apartado es, evidentemente, porque el marcador textual que supone el personaje de Beecher jalona un discurso homosexual que, como se apuntó, viene determinado por esta perspectiva. Beecher es un individuo heterosexual y normativo que, por circunstancias, acaba desarrollando comportamientos homosexuales. En ningún momento de la serie el personaje se autorreconoce explícitamente como homosexual, pero sí que asume con tranquilidad los sentimientos que orientan su nuevo deseo, e incluso cuando se encuentra distanciado de Keller por desavenencias entre ambos, sigue vinculado físicamente con otros hombres. Por otro lado, es cierto que también mantiene relaciones esporádicas con una mujer, por lo que su nueva identidad no logra completarse en términos de cierre. En definitiva, Beecher representa un ejercicio de construcción narrativa radical que ofrece una interesante proyección discursiva sobre lo homosexual como un viaje entre estados de ser incompletos que libera al concepto del esencialismo, es decir, un arriesgado subtexto que apoya la idea de que la homosexualidad no resulta tan distinguible como estado de ser específico, y que incluso en la advertencia de comportamientos que la definan, la consciencia del individuo que los sustenta puede no adscribirse a una autoconsideración completiva –y quizá pueda encontrarse en él, incluso, una falta (voluntaria o inconsciente) de reflexión sobre el ser-.

---

<sup>160</sup> Traducción propia. En el original: “*I’m not the man I was*”.

Pero además, la falta de un absolutismo esencialista acarrea la idea complementaria de que, como estado difuso del ser, la homosexualidad perdería su eficiencia como marcador inequívoco de la identidad, o al menos, en los términos deterministas que impone la heteronormatividad y el binomio básico de sexo, género y orientación sexual. Por lo tanto, la falta de una esencialidad específica impediría a la homosexualidad convertirse en un factor para clasificar, diferenciar y, consecuentemente, desplazar de la norma al individuo, quien pasa a convertirse en un objeto de imposible catalogación. En última instancia, este discurso establecería la homosexualidad como un proceso probabilístico, una forma de existencia abierta y fluida, quizá temporal, pero fluctuante en cualquier caso, que puede darse en cualquier individuo, independientemente de la asunción previa en la orientación del deseo.

Si *Oz* apuesta por una definición de la homosexualidad en términos de cierta rotundidad, es más bien por la consideración del hecho homosexual como un proceso, tal y como se indicó, mediante el cual se pueden alcanzar, incluso, ciertos objetivos: se trataría, así, de una herramienta identitaria transitoria, una circunstancia, si se quiere, a través de la cual el individuo puede alcanzar objetivos de poder, de dominio o de satisfacción, pero que no implica, necesariamente, definirse a sí mismo o ante los demás. Y si cabe la posibilidad de que este discurso quede acotado a los límites ficcionales de la cárcel como contexto de (o)presión y, por tanto, de adopción de actitudes extremas de supervivencia, debe añadirse que la serie, puntualmente, extiende este discurso más allá de los muros de *Emerald City*, fuera de sus condicionantes: algunos de los reos ya insinúan la adopción de comportamientos homosexuales previamente a ser encarcelados –así ocurre, por ejemplo, con Ronald Barlog (Brian Bloom), amante ocasional de Keller en sus primeros años de delincuencia, o el ya mencionado Schillinger, homosexual esporádico incluso bajo los parámetros de su ideología nazi-, y el mismo Beecher continúa experimentando su amor por Keller incluso fuera de *Oz*, una vez que ya ha alcanzado la libertad condicional.

Como mensaje de proyección social, por tanto, *Oz* aporta al discurso homosexual televisivo algunos valores que cuestionan el determinismo del paradigma moralista de Mira (2008) y de cualquier otro patrón representativo, de una forma progresiva, sutil y reiterativa, y aunque encuentra su cauce expresivo, sobre todo, en el rol de Tobias Beecher, posee ecos discursivos en el comportamiento puntual de otros personajes,

como los difusos amantes que interfieren en su relación con Keller o incluso en los roces físicos de otros presos consumidos por el impulso biológico del sexo. Una lectura que extiende la homosexualidad como factor probabilístico de cambio a un segmento de la población marcado por la ausencia de recursos emocionales y de predisposición a la tolerancia, y en el que, sin embargo, florece como vía de interacción y sentimiento habitual y habituada, sugiriendo, al final, que la homosexualidad no existe como esencia tangible, pero puede darse como atribución aleatoria, condicional o incluso estratégica.

### **5.3.3. Eje discursivo 3: singularidad/normalización**

La consideración sobre una posible integración efectiva del discurso homosexual en las estructuras significantes normalizadoras debe ser contemplada en *Oz* desde el planteamiento representacional que la serie lleva a cabo y que se indicó en el apartado anterior. Si en *Oz* se habla de lo homosexual desde la inaprensibilidad esencialista, al final, lo que queda de esta lectura discursiva gay no es sino el vacío de la identidad específica y demarcada, y a cambio, lo que se ofrece es una visión probabilística que puede integrarse en la normativa cotidianeidad de lo heterosexual. Acercar la homosexualidad a una heterosexualidad no solo presupuesta, sino también evidenciada, contribuye a acercar entre sí estas dimensiones del ser tradicionalmente extremas y a equiparar sus frecuencias, de modo que la probabilidad se torna en posibilidad y la extrañeza se equipara con lo rutinario. Así pues, en ese sentido, *Oz* interviene desde sus parámetros representacionales como factor de normalización discursiva en un contexto ficcional que, paradójicamente, no está normalizado, pero actúa, como se indicó al comenzar el análisis de esta serie, como metáfora del espíritu humano y de su convivencia. El vacío de la identidad queda desbordado por el sentimiento amoroso, la estrategia de poder o la satisfacción del deseo, todos ellos aspectos mucho más reconocibles y asumibles para el espectador que las condiciones de aislamiento de la prisión.

Como juego de doble capa, el gran camino de la normalización homosexual viene construido de mano de una relación gay, la del inocente Beecher con el criminal Keller, que no habla de gays enamorados, sino de individuos profundamente problemáticos entre los cuales, por cuestiones de necesidad dramática, se establece un sentimiento real, lleno de altibajos, que habla sobre la opción generalista del amor desde una perspectiva estadísticamente posible. El amor homosexual se convierte, mediante la abstracción

discursiva, en el amor problemático de la pasión *fou*, que no deja de ser un tipo de amor reconocible en cualquier tipo de genitalidad. Por eso, no debe pensarse que *Oz* representa una afectividad homosexual que solo es posible mediante obstáculos, ya que no se habla de individuos sexuados, o su sexo, al menos, no interfiere en sus circunstancias: la serie debate sobre personas complejas y sentimientos complejos, sobre la genérica complejidad del alma, y en definitiva, sobre la imposibilidad de establecer absolutismos morales. Desde el propio detonante de la traición, *Oz* explorará la naturaleza de un amor posesivo, dificultoso, entre individuos posesivos y dificultosos, en el cual la propia homosexualidad puede configurarse como una vía para retomar las negociaciones del poder foucaultiano, pero no define apriorísticamente ninguna de sus circunstancias.

La posibilidad es la gran baza discursiva de *Oz*, y en definitiva, todo lo posible es probable, y todo lo probable se convierte en cotidiano. Es esta unión de conceptos la que resume un discurso consciente de su paradoja pero firme en sus convicciones, en un contexto cronológico, además, donde todavía alternaban los retazos de ciertas tradiciones representativas estereotipadas con un temor a la moralidad normativa (Becker, 2006; Mira, 2008) que no propiciaba, ni mucho menos, un desarrollo textual como el aquí analizado.

## **6. SIX FEET UNDER: SENTIMIENTOS BAJO TIERRA**

### **6.1. SINOPSIS**

*Six feet under* (en España *A dos metros bajo tierra*, Alan Ball, 2001-2005), segunda ficción de HBO analizada en este trabajo, es una serie enmarcada en el género del drama familiar, con visos puntuales de comedia negra que no logran dominar un planteamiento mayoritariamente trágico. La historia se centra en la existencia de una familia de Los Ángeles (California), los Fisher, tras un desafortunado accidente de tráfico que acaba con la muerte del padre, Nathaniel Fisher (Richard Jenkins). Este suceso, que surge en los primeros minutos de la ficción y se convierte en detonante de la trama, trastocará por completo las vidas de su mujer, Ruth Fisher (Frances Conroy), y de sus tres hijos, Nathaniel Jr. –llamado familiarmente Nate– (Peter Krause), David (Michael C. Hall) y Claire (Lauren Ambrose).

Los Fisher poseen una modesta empresa funeraria, *Fisher & Sons*, adjunta a su propio hogar y regentada hasta entonces por el cabeza de familia, pero cuyo control pasará a manos de los dos hijos varones del matrimonio tras su fallecimiento. Si bien uno de ellos, David, ya trabajaba junto a su padre en el mantenimiento y desarrollo del negocio, el hijo mayor, Nate, abandonó en el pasado el hogar familiar para buscar su propio camino vital, por lo que se verá forzado a enfrentarse de nuevo a sus raíces. A partir de estas situaciones iniciales y en torno a este peculiar negocio tendrán lugar las diferentes peripecias vitales de los distintos miembros del clan, conformando un discurso que habla de la vida desde la presencia inevitable, abrumadora, de la muerte, y estableciendo, por tanto, un marco de contraste y convivencia con lo aparentemente opuesto.

Además de ser uno de los productos de HBO mejor valorados por la crítica mundial, *Six feet under* interesa en este trabajo por la participación en la trama de David Fisher, segundo hijo de la familia, un hombre homosexual de treinta años que oculta con celo su condición. A pesar de ello, mantiene una relación desde hace tiempo con Keith Charles (Mathew St. Patrick), un agente de la policía de Los Ángeles, que también resulta fundamental en el diálogo sobre la homosexualidad que la serie plantea con el

público. Serán estos dos personajes los que guíen, prioritariamente, el análisis del discurso homosexual de la serie.

## 6.2. ANÁLISIS SEMIÓTICO DE *SIX FEET UNDER*

### 6.2.1. La homosexualidad en David Fisher y Keith Charles

Como se acaba de apuntar, el clan familiar protagonista de *Six feet under* se compone de los hermanos Nate Fisher, David Fisher y Claire Fisher, y de la madre de todos ellos, Ruth Fisher<sup>161</sup>. Cada personaje inicia la serie con un conflicto de base vinculado a ese contexto familiar: Nate huyó hace tiempo de él para buscar un recorrido vital propio; David, en cambio, continúa dentro, recogiendo el testigo de la tradición que se impone sobre sus verdaderos deseos; Ruth ha participado durante muchos años de su sostenimiento sin que esta actividad le resultara completamente satisfactoria (algo que la llevó a buscar un amante); y Claire es una adolescente que se rebela contra las imposiciones y vinculaciones que dicho contexto pueda suponer para la definición de su agitada individualidad. Pero al mismo tiempo, esas problemáticas procedentes de la intimidad familiar se amplifican y resuenan, como un eco, hasta proyectarse en el entorno público circundante, de modo que los personajes de *Six feet under* comienzan la serie, igualmente, con un conflicto paralelo vinculado al contexto social: Nate huye de todo entorno posible, ya que es inestable y errante y no encuentra su lugar; David acarrea también el peso de la tradición social (normativa) –aunque es el que más la infringe–; Ruth se ha autoimpuesto una serie de barreras que limitan su felicidad más allá de su familia; y Claire amplía su rebeldía a los requerimientos de la vida social.

---

<sup>161</sup> Nótese que todos poseen nombres bíblicos. La presencia de la religión cristiana es constante en la serie, y su influencia es importante sobre algunos de sus personajes. En este caso, la adopción de apelativos tan marcadamente religiosos para nombrar a los personajes refuerza este influjo y sitúa al clan Fisher en un contexto de tradición religiosa de tintes más bien conservadores. De este modo, parece que los personajes de la familia Fisher vienen ya marcados, desde su nacimiento, por la imposición de lo clásico/normativo y el sometimiento a valores familiares continuistas, algo que, sin duda, condiciona las tramas posteriores de la serie, puesto que cada uno de los miembros de la familia lucha contra sus imposiciones asumidas y contextuales para poder alcanzar un sentido en su vida que, en última instancia, los conduzca a la felicidad. Por otro lado, los nombres bíblicos parecen querer dotar de una cierta trascendencia al carácter y circunstancias de los personajes, al estar extraídos de una de las obras más atemporales de la cultura occidental.

De este modo, David Fisher es un personaje gay que se presenta al público como víctima de sus propias decisiones, al haberse sometido él mismo al confinamiento que los límites de la norma imponen sobre el individuo: sigue los pasos profesionales de su padre, sin plantearse realmente si ese camino es el que le interesa, porque debe mantenerse el orden familiar establecido; y adopta (superficialmente, pero con suficiente efectividad como para aparentar sinceridad) las estructuras normativas de lo social porque debe mantenerse, igualmente, el orden social imperante, aunque esas estructuras le resultan especialmente conflictivas por poseer un deseo orientado hacia el desplazamiento normativo. David es el símbolo de la hipocresía social, pero también el exponente de sus consecuencias.

Debe matizarse, sin embargo, que como buen hipócrita, David mantiene un distanciamiento entre superficie y fondo, entre sus apariencias y sus actuaciones: no vive la homosexualidad de forma pública, pero sí, en buena medida, de forma individual, parcialmente oculta entre su imagen familiar y profesional pero medianamente visible a través de su relación con otros artífices de la homosexualidad, entre los que se encuentra su novio, Keith, y algunas de sus amistades<sup>162</sup>. Lo que David rechaza, pues, es la posibilidad del enfrentamiento con aquellas estructuras tradicionales de lo familiar y lo social que le identificarían como un individuo marginal y desplazado. David, sabedor de que su identidad se nutre de las influencias externas de lo contextual, tiene miedo de que esta quede perjudicada por las categorizaciones sociales.

David representa, por tanto, la figura del homosexual victimizado por lo heteronormativo, que se mantiene oculto, temeroso de que se le identifique como tal por considerar que esta etiqueta resultará contraproducente para su existencia. Se trata de un punto de partida narrativo que entronca con una cierta tradición de tramas homosexuales en las que la mera existencia del fenómeno y su posible confesión, o las consecuencias que esta acarrea, constituyen recursos suficientes para edificar en torno suyo una historia, y con ejemplos tan variados culturalmente como la ya mencionada película

---

<sup>162</sup> Sin embargo, también debe señalarse que, durante la serie, se alude en algunos momentos a un pasado heterosexual de David, que incluyó el cortejo y el compromiso con algunas mujeres. Desde la lógica dramática del personaje, el espectador entiende que esas actividades se realizaban con objeto de ocultar el verdadero deseo que lo poseía, y en ningún momento de la historia vuelven a repetirse.

*That certain summer* (Lamont Johnson, 1972) o el film *Segunda Piel* (Gerardo Vera, 1999), novelas como *La ciudad y el pilar de sal* (Gore Vidal, 1948) o *El lustre de la perla* (Sarah Waters, 1998), o diversos capítulos en series como *Ellen* (1994-1998), *Buffy the Vampire Slayer* (1997-2003) o la española *Farmacia de guardia* (1991-1995). Es esta una situación dramática, en suma, que sopesa las circunstancias de la manifestación pública de la homosexualidad y sus consecuencias, y establece dicha manifestación (la popular “salida del armario”) como un ritual de cambio entre dos estadios de vida: la fase embrionaria, previa a la verdadera existencia real, en la que el individuo gay se mantiene, como un feto, escondido y latente (quizá para siempre), y la fase de crecimiento, donde el individuo, expulsado a la vida pública (por iniciativa propia o forzada), debe aprender a vivir y desarrollarse como persona. Desde esta perspectiva, la manifestación de la homosexualidad ocuparía el lugar simbólico de un auténtico nacimiento, una unión semántica que no resulta descabellada, pues como dice Chambers (2005: 174), “las personas que se encuentran en el armario deben renacer figurativamente como gais a través del acto de salida del mismo<sup>163</sup>”, y si David teme dar tal paso es porque este proceso le adscribirá definitivamente al amenazante campo semiótico de la homosexualidad, ya que “ese nacimiento singular producirá, consecuentemente, una identidad sexual gay para los individuos renacidos que persistirá durante toda sus vidas<sup>164</sup>”, un proceso que no es necesario en la heterosexualidad<sup>165</sup>.

Frente a esta postura se muestra la contraria, adoptada por el otro personaje homosexual principal de la serie, el policía Keith Charles. En gran medida, y como se explicará posteriormente, Keith ofrece atribuciones contrapuestas a las de David, personaje del que depende a nivel dramático, puesto que su inclusión en la serie viene motivada por ser, precisamente, el novio de David. Sin embargo, su protagonismo, aun condicionado, no puede considerarse menor, y su recurrencia es habitual en la pantalla -en parte,

---

<sup>163</sup> Traducción propia. En el original: “*people who find themselves in the closet must be figuratively reborn as gay through the act of coming out*”.

<sup>164</sup> Traducción propia. En el original: “*this singular birth will thereby produce a gay sexual identity for them, which will then persist throughout their lives*”.

<sup>165</sup> El autor también hace notar el desequilibrio heteronormativo en este aspecto, ya que, como bien señala, los individuos heterosexuales nunca necesitan declarar públicamente su sexualidad, puesto que esta viene asumida y sobreentendida con su nacimiento, y no genera consecuencias sociales de ningún tipo (Chambers, 2005).



lógicamente, porque la presencia de David resulta también muy común, al aparecer en todos los capítulos de la serie-.

Esta dependencia también se aplica al conflicto inicial del discurso homosexual de la serie: la propia presencia del hecho como detonante dramático. Keith es un individuo firme que ha asumido con determinación, e incluso con orgullo, su homosexualidad, así que la problemática de esta circunstancia depende de David, y de las implicaciones que pueda tener sobre él. Keith debe mantenerse en la sombra de su sinceridad sexual en la medida en que David lo requiere, aunque a nivel individual no esté de acuerdo con esta postura. De hecho, él representa el perfil opuesto: la del individuo homosexual enfrentado a lo heteronormativo, que ha hecho suyo el llamado “orgullo” homosexual y lo ha reorientado hacia sus objetivos. Así, su participación en la homosexualidad es, en sentido inverso a la de David, libre en su dimensión pública, pero oculta en su dimensión privada: no teme la identificación de la sociedad normativa, porque confía en su propio control sobre las atribuciones identitarias que lo definen.

En cualquier caso, la postura de David cambiará durante el desarrollo de la historia, en parte porque se verá forzado a abandonar su escondite identitario frente al núcleo familiar. Esta circunstancia viene motivada por el personaje de Angela<sup>166</sup> (Ileana Douglas), una muy locuaz embalsamadora contratada temporalmente por Fisher & Sons y que, en una de sus peroratas (episodio 1x10, *The new person*), acabará por desvelar a Ruth Fisher la homosexualidad de su hijo. A partir de ahí, el discurso homosexual tomará un rumbo diferente en la serie, y de forma progresiva, dejará de tener importancia por su propia idiosincrasia, pasando a convertirse en el discurso que habla sobre las circunstancias narrativas de un personaje homosexual. Pero esta condición no se relega a un segundo plano, sino que buena parte de la historia de David sigue centrada en su dimensión como hombre gay; ahora bien, lo que ocupará este discurso sobre la homosexualidad no es el conflicto de la identidad y la revelación, sino, de

---

<sup>166</sup> De nuevo, parece que el nombre de este personaje no es casual. “Angela” posee innegables ecos cristianos y recuerda al ángel anunciador, que transmite la verdad que está por llegar. De este modo, Ruth, muy vinculada a la Iglesia, recibirá la palabra de Dios (aquella que revela la verdad sobre su hijo) de la mano de su emisor. Con respecto a este nombre, por cierto, se respetará en el trabajo la grafía original anglosajona, sin tilde inicial.

forma mayoritaria, la relación amorosa entre David y Keith, como cualquier otra trama amorosa más.

Por eso, si bien el planteamiento del análisis semiótico se puede realizar a nivel individual, en el caso de *Six feet under* resulta especialmente interesante añadir, o incluso priorizar, una lectura analítica compartida entre los dos personajes homosexuales principales de la serie. David y Keith se complementan mutuamente en su alcance semiótico desde el propio planteamiento de la narración, puesto que quedan definidos en la trama, como se acaba de indicar, por tener un vínculo de pareja, y en esta misma trama dan lugar, en conjunto, al desarrollo de la homosexualidad como signo complejo. Esta circunstancia adquiere tal peso en la historia que, en el ámbito de la representación, resulta tanto o más importante para las atribuciones de la serie sobre la homosexualidad que la propia construcción individual de cada uno. En cuanto a esta, adquiere una nueva significancia en la medida en que influye en dicha relación. En suma, parece fundamental destacar la relevancia de este hecho: la homosexualidad de *Six feet under* no solo toma forma efectiva a nivel individual, sino que además su aportación a la percepción identitaria del fenómeno se configura con mayor fuerza a partir del esbozo de una correspondencia afectiva.

La necesidad de destacar esta circunstancia se apoya en el hecho de que la relación entre David y Keith ya se ha iniciado con anterioridad a la presentación dramática de los personajes, por lo que condiciona su configuración desde el principio y además, se mantiene durante toda la serie completa -aun con altibajos-, así que su presencia es constante y reiterativa. Por otro lado, no hay duda en que dicha relación facilita al espectador la identificación de los personajes como homosexuales, ya que como se acaba de afirmar, son recurrentes los momentos en que su aparición en pantalla se centra en el desarrollo del romance. Este aspecto remite de nuevo a la dimensión performativa de la homosexualidad en lo que quizá pueda entenderse como su manifestación perceptiva más simple y directa: la exposición de una afectividad entre individuos del mismo sexo. El discurso homosexual queda subrayado, pues, de forma insistente, como un recordatorio habitual para el espectador.

El compromiso afectivo de David y Keith resulta interesante a nivel semiótico porque, a pesar de tratarse de una pareja homosexual masculina, presenta una serie de rasgos que

paradójicamente sitúan su interpretación en el ámbito normativo de las relaciones heteronormativas: así, entre ambos personajes, al considerarse en conjunto, se han distribuido atribuciones, características y comportamientos que permiten identificar perfiles de género correspondientes al binomio estandarizado masculino/femenino. Esas atribuciones apoyan, en muchos casos, las diferentes manifestaciones de sus personalidades. De hecho, si sus caracterizaciones iniciales ofrecen una atribución inmediata e inevitablemente superficial en lo físico y lo psicológico, el desarrollo de la narrativa del romance permite ir completando las categorías identitarias pero desviando a los personajes, a la vez, hacia posicionamientos más radicales de masculinidad y feminidad. Huerta (2005), que ha estudiado la serie, indica que en general, para todo el reparto principal, se evita una literalidad excesiva en las secuencias de presentación, y los personajes requieren de tiempo para poder desenvolverse con libertad en el universo de ficción y desarrollar sus personalidades con toda la complejidad que encierran.

El esquema dual tradicional que estructura la relación de los personajes queda definido bajo el ámbito de la atribución social estereotipada, como se defiende en la teoría *queer* para el desarrollo del género. Las facultades masculinas y femeninas con las que se perfilan se corresponden con los modelos de pensamiento que, históricamente, se han relacionado con los géneros derivados de las categorías sexuales “hombre” y “mujer” de una forma reiterada y asumida. Más allá de la complejidad de lo cotidiano, estos modelos perviven todavía hoy en las sociedades capitalistas, ya que facilitan el mantenimiento de un orden económico de producción y consumo cuyo núcleo primario es la familia; de hecho, se han basado en el esquema reproductivo del ser humano, de raíz heteronormativa, una construcción social particularmente longeva. Bajo esta estructura dual, sintetizada de forma muy efectiva por Echevarría & Pinedo, (1997), la tradición ha impuesto un modelo de mujer que debe asumir las responsabilidades propias del cuidado del hogar y la prole, mientras que los varones pueden moverse con libertad en un amplio marco de acciones orientadas a la consecución de un resultado activo. Los nexos desarrollados entre las pertenencias al género y las actividades ejecutadas en consecuencia han derivado también en la suposición de la existencia de un esquema de rasgos de personalidad, que se distribuirían mediante esta misma lógica, entre los individuos masculinos y femeninos. Así, si la mujer se concibe dentro del marco espacial limitado del hogar, su carácter se desarrolla, en consecuencia, en términos de inmovilismo/pasividad y en el ámbito de lo interno, lo que conecta con el

campo de lo emocional y el predominio de lo íntimo. Frente a esta postura, el hombre se despoja de toda sujeción; se le permite la posibilidad de explorar el mundo porque se espera de él la obtención de un beneficio –solo él puede acceder al logro victorioso-, aspecto que le otorgará un carácter desarrollado en términos de movilidad/actividad y en el ámbito de lo externo: fuera de los límites del hogar, confrontándose a lo ignoto, al peligro, se acentúa en el individuo masculino la necesidad de dominar lo físico<sup>167</sup>.

Si en palabras de Berger & Luckmann (1968: 78) los roles constituyen una “colección de acciones tipificadas”, de la lectura semiótica de las particularidades de David y Keith en su dimensión de pareja se desprende que ambos personajes adoptan unos roles de género específicos; en este esquema, Keith simboliza una actitud masculina y activa, frente al carácter femenino y pasivo de David. Siempre desde la visión tipificada en la construcción social de ambos polos, este aspecto comienza a ser perceptible desde la propia presencia física de cada uno de ellos. Keith se muestra al público con una notable rotundidad física: su cuerpo es musculado y transmite fortaleza, plenitud. David, en cambio, posee una construcción física más débil. En realidad, esta debilidad se manifiesta de un modo más expreso por comparación con su compañero; no es que David no se mantenga en forma, sino que su cuerpo queda oculto por la formalidad de su vestuario. Ataviado casi siempre con un traje oscuro –algo que nunca queda claro si se produce por elección propia o por exigencias laborales-, las formas anatómicas de David se pierden; su musculatura es llana, yerma, se diluye en un espacio neutro. Por otro lado, resulta significativo que Keith se dibuje como un personaje calvo pero que posee barba y bigote, atributos corporales que, más allá de trasgresiones voluntarias,

---

<sup>167</sup> La dualidad estandarizada de género tiene su traslación al campo homosexual mediante la confrontación de los conceptos de *butch/femme*, donde *butch* designaría una apariencia masculinizada del individuo y *femme*, una apariencia femenina. Si bien este binomio se ha aplicado tradicionalmente a las parejas lesbianas, también tiene connotaciones dentro de la homosexualidad masculina, en especial, el concepto de *butch*. Sin embargo, estas categorizaciones deben ser puestas en cuestión por la propia fluidez del género y una aplicación prioritariamente superficial, pero inconsistente y variable a nivel de identidad interna, ya que esas identificaciones visuales no parecen corresponder, forzosamente, con la adopción de estrategias de sentimiento/comportamiento específicas (Beemyn & Eliason, 1996). En cualquier caso, la aplicación de estas taxonomías debe conducir a la reflexión sobre la existencia o inexistencia de posibles características intrínsecas a la homosexualidad y cuestionar, en general, su validez como método clasificatorio global.

solo se asocian con lo masculino. David, por el contrario, tiene pelo, pero aparece siempre pulcramente afeitado<sup>168</sup>.

Del mismo modo, los valores contrapuestos del género se transmiten también en la construcción psicológica de los personajes. Keith hace gala de un carácter firme, resolutivo; se complace en la autoafirmación: está seguro de sí mismo y no teme demostrarlo. Un aspecto interesante con relación a su perfil homosexual es que es capaz de autodefinirse abiertamente como gay: no oculta su condición y eso le permite moverse por el mundo con libertad, explorar el espacio de lo externo. En este sentido, sabe hacer suyo ese espacio y conquistarlo, ya que aprovecha ciertas estructuras sociales que se le ofrecen como individuo gay: así, por ejemplo, acude con regularidad a una iglesia homófila, y pertenece a un grupo de amigos policías que se identifican como homosexuales y que desarrollan su amistad, precisamente, por esta condición. Pero también es capaz de afrontar los obstáculos y enfrentarse, dentro de ese mismo mundo de lo externo/social, con las estructuras que le son esquivas o incluso contrarias; de hecho, en la serie se alude al distanciamiento que mantiene con su familia por el rechazo a su homosexualidad, cristalizado en una tensa relación con su padre.

Por otro lado, y en una línea semántica que vincularía el vigor activo de lo masculino con un temperamento enérgico, Keith también es irascible y se enfada con facilidad. Esgrime una cierta actitud de rabia contra el mundo que le ayuda a estar alerta y a protegerse de cualquier posible ofensiva, pero que también es cauce de sus frustraciones internas. El propio enfrentamiento con su familia es, en buena medida, exponente y causa primera de esta actitud, un origen en el que se mezcla la oposición a su deseo sexual con el choque de personalidades, y ofrece una reflexión interesante sobre la predisposición de Keith a reforzar su coraza, precisamente, por la impresión que tiene de que esa misma sexualidad le forzaría en muchas ocasiones a enfrentarse al mundo (que él asume ya como heteronormativo) y a recibir ataques verbales o físicos debido a su condición homosexual; de hecho, podría entenderse la irascibilidad de Keith como

---

<sup>168</sup> La diferencia física entre los personajes también entra en el terreno de lo racial, puesto que Keith es de raza negra. Sin embargo, la serie no ahonda en las problemáticas de raza, y estas no interfieren de forma determinante en el desarrollo de su discurso sobre la homosexualidad. Por otro lado, es interesante que Keith pertenezca a una raza altamente sometida durante la historia y aun así resulte ser el personaje más libre de los dos.

uno de los posibles resultados –inevitables, tal vez- de la opresión heteronormativa y su acoso a la diferencia, un resultado que, por otro lado, requiere de autoconsciencia y fortaleza.

El personaje de David, por contrapartida, se presenta ante el público como un perfil opuesto –pero complementario- en el que se acumulan la paciencia y la resignación. Posee un carácter dócil, reservado, e intenta mostrarse amable con los demás en todo momento; es decir, rehúye el problema. Sin embargo, rechaza esa comprensión para sí mismo, y oculta con celo su condición sexual porque tiene miedo de mostrarse como es. No sólo eso: participa con sumisión de algunas estructuras que le niegan la posibilidad de desarrollar su personalidad de un modo sincero, como la iglesia a la que acude semanalmente con su madre, cuyo perfil conservador rebate cualquier visibilidad homosexual<sup>169</sup>; esta situación, de hecho, evidencia sus personalidades contrarias y genera un conflicto para la pareja, ya que Keith achaca a David su cobardía por no querer mostrar públicamente su relación, por miedo a las represalias que esta confesión podría tener en su círculo eclesiástico (episodio 1x05, *An open book*)-. Por otro lado, David nunca ha dado a su familia la oportunidad de comprender su identidad sexual; siempre ha mantenido el silencio respecto a este tema. Será la influencia de Keith la que le permita dar el paso, pero lo hará, de forma expresa, solo ante su hermano mayor, Nate. El mayor escollo que se le presenta a David es la confesión ante la madre, Ruth, puesto que sincerarse frente a ella supone enfrentarse directamente con el poder que las tradiciones normativas mantienen en su entorno inmediato, y más concretamente, en el primer círculo de socialización que rodea al individuo: la familia<sup>170</sup> (se recordará que es el personaje de la embalsamadora Angela quien acaba descubriendo a Ruth la homosexualidad de su hijo, una información que Ruth recibe con sorpresa y que produce en su persona un fuerte revulsivo emocional). David, en definitiva, muestra actitudes de inmovilidad y dolencia<sup>171</sup>.

---

<sup>169</sup> Este hecho resulta especialmente conflictivo para él, puesto que en la primera temporada de la serie, su nombre se baraja para ocupar el puesto de diácono en el templo.

<sup>170</sup> Si bien el concepto familiar tradicional mantiene vínculos con el patriarcado, la muerte del padre al principio de la serie evita a David la situación de tener que confesarle su homosexualidad. Esa misma muerte relega en el personaje de la madre la conducción y mantenimiento del núcleo familiar en adelante.

<sup>171</sup> Debe señalarse aquí que la sinceridad emocional es una lacra permanente en cada uno de los miembros de la familia Fisher. Precisamente, es este uno de los grandes temas de la serie, y se verá

La diferencia de personalidades se hace más evidente a través de la ocupación laboral de cada uno. Keith es policía, un claro ejemplo de trabajo “de acción”: representa al superhéroe realista que ofrece protección al inocente, a la figura que defiende, con su fuerza física y el compromiso de poner en juego su propio riesgo, el orden, aunque sea desde una perspectiva idealizada. Su labor le permite moverse con seguridad en el terreno de lo activo/externo, la calle, el ámbito en el que el individuo masculino debe ofrecer su salvaguardia de una forma naturalizada. Por contrapartida, el trabajo de David ofrece este auxilio en el ámbito de lo pasivo/interno, espacio de control establecido para lo femenino. Su trabajo consiste, primariamente, en proporcionar consuelo a los familiares de los fallecidos –es decir, surge como un trabajo “de emoción”-. David acompaña en su aflicción a los parientes del finado y les procura una despedida digna, como custodio de un marco en el que los sentimientos se muestran a flor de piel. Su labor se desarrolla, además, dentro de su propia casa, mientras que Keith está inevitablemente sujeto al espacio que se extiende fuera del hogar. Las fuerzas de control que debe desarrollar cada uno se oponen, en el caso del policía, a la resistencia física de los criminales, y en el caso del empleado de funeraria, a la inmovilidad física de los cadáveres. En última instancia, otra de las labores que requiere el trabajo de David es la de embalsamar y preparar los cuerpos para su funeral, lo que incluye ocultar sus heridas, retener su descomposición o peinarlos, maquillarlos y vestirlos adecuadamente, por lo que entra directamente en la ocupación de una tarea generalizada como propiamente femenina: la cosmética. Además, el trabajo cosmético se destina a esconder las apariencias y la verdad (en este caso, la verdad de la muerte y de la putrefacción física), por lo que parece idóneo para un personaje que también esconde su verdad y evita que asome al exterior.

---

desarrollado a lo largo de las cinco temporadas como parte del arco de transformación de los personajes. La incapacidad del ser humano para comunicarse y manifestar lo que le atormenta, la asunción de modos de vida que en realidad no se desean pero se mantienen por miedo a reivindicar la libertad o la cobardía para tomar las riendas del destino propio, todo ello queda patente desde el propio título de la serie, en el que *Six feet under* (*A dos metros bajo tierra*) puede referirse también a la profundidad a la que quedan enterrados los sentimientos cuando el individuo no es capaz de ser honesto consigo mismo.

La pertenencia semántica a los espacios interno y externo implica que cada miembro de la pareja controla y domina sus ámbitos correspondientes, donde ejerce una labor protectora en función de sus capacidades. Este hecho se pone de manifiesto en sucesos puntuales. Por ejemplo, en un momento de la serie, David es víctima de un secuestro (episodio 4x05, *That's my dog*): un misterioso autoestopista armado con un revólver retiene al hijo menor de los Fisher durante unas horas en su furgoneta, en el transcurso de las cuales es ultrajado, amenazado y torturado, hasta que el secuestrador decide abandonarlo en la calle, cubierto de gasolina y a punto de ser quemado vivo. Se trata de una experiencia que resultará sumamente traumática para él y que le ocasionará recurrentes episodios de pánico. En este proceso de recuperación, Keith debe erigirse como el pilar en el que David ha de apoyar su dolor: su figura se convierte en una especie de cúpula protectora bajo la cual David puede sentirse a salvo del mundo salvaje que les rodea. Tan imperante y necesaria es la presencia de Keith que este debe abandonar su trabajo temporalmente para poder permanecer junto a su novio, al menos hasta que David recupere la confianza necesaria para poder volver a enfrentarse a los peligros de lo cotidiano-externo. En otro capítulo anterior (episodio 1x11, *The trip*), David acude a Las Vegas para asistir a un congreso de funerarias; aprovechando el libertinaje de la ciudad de Nevada, y puesto que ese momento coincide con una ruptura temporal en su relación, David decide contratar los servicios de un chico de compañía, pero en el momento de la consumación del sexo, que se lleva a cabo en un aparcamiento callejero, ambos son sorprendidos por la policía. Al ser detenido, y a pesar de que no mantienen su compromiso, David decide telefonar a Keith para solicitar ayuda, puesto que constituye su último recurso para poder tramitar la libertad y encontrar el auxilio que necesita en un momento tan destructivo para su dignidad. En resumen, la legalidad, el crimen y la destrucción –física y moral- del individuo se entrecruzan para configurar una dimensión semiótica en la que Keith se torna en protector de David ante lo problemático externo.

De forma paralela, David mantiene su autoridad en el ámbito opuesto, sobre los conflictos cuya raigambre se hunde en el espacio del hogar. Durante la segunda temporada, Karla (Nicki Micheaux), hermana de Keith, debe ingresar en prisión durante un tiempo, lo que le hace perder la custodia de su hija Taylor (Aysia Polk). Keith y David se plantean adoptar a la pequeña, pero antes tienen que consensuar esta opción con sus abuelos. En esa situación, el enfrentamiento de Keith con su padre es inevitable



(episodio 2x11, *The liar and the whore*): su progenitor nunca ha terminado de aceptar la orientación de su deseo, por lo que rechaza la idea de que una pareja de homosexuales pueda criar a su nieta. A punto de llegar a las manos, Keith debe apoyarse en David para poder acometer la situación y encontrar un punto de equilibrio entre los intereses de cada bando. La resolución no resulta del todo satisfactoria pero manifiesta que, en ese proceso, David se impone como protector de Keith ante lo problemático interno.

Las respectivas implicaciones de Keith y David con la institución familiar se definen también en términos muy diferentes y atribuibles al binomio del género. Como se señaló anteriormente, Keith decidió romper hace tiempo con los lazos familiares que le constreñían en su desarrollo como individuo libre y por eso mantiene una actitud independiente, una fortaleza ajena al peso de lo sentimental que bien puede entenderse en términos de una masculinidad sólida y segura de sí misma, que se abre al mundo. Sin embargo, David todavía permanece en el hogar paterno, bajo el resguardo de la tradición, algo que le brinda una notable comodidad vital (le proporciona alojamiento, un trabajo, una rutina normalizada) pero al mismo tiempo coarta su libre elección. La sumisión al hogar convierte a David en una figura estereotípicamente femenina que permanece dentro de casa. En este reparto de atribuciones, sin embargo, se produce un interesante proceso paralelo conforme la trama avanza en el que Keith se ve implicado progresivamente en la órbita familiar, mientras que David va liberándose de la influencia de su familia para poder constituirse como un individuo propio más allá de las imposiciones heredadas<sup>172</sup>.

Sin embargo, la polaridad del género en la relación de Keith y David no solo se traslada al marco familiar del que proceden, sino también, en buena medida, al que ellos mismos van edificando durante la trama. Debe señalarse aquí que la evolución de su relación va dando lugar a una serie de etapas que fortalecen su correspondencia afectiva propia y contribuyen a la creación de un núcleo familiar autónomo y prototípico, un camino que culminará con la adopción de Anthony (C.J. Sanders) y Durrell (Kendre Berry), dos niños de ocho y once años respectivamente y hermanos entre sí. Es, sobre todo, esta

---

<sup>172</sup> En este sentido, el recorrido vital de David se integra en esa narrativa particular para la familia Fisher en la que cada miembro ha de ir desvinculándose de una serie de prejuicios y problemas de incomunicación hasta alcanzar una catarsis que les permita, a partir de entonces, ofrecer relaciones sinceras y establecer lazos afectivos constructivos.

aparición de hijos en el esquema familiar de Keith y David lo que conducirá al reparto semántico de nuevos atributos que se aproximan a los roles establecidos de padre y madre, un aspecto que queda en evidencia ante el comportamiento de los dos jóvenes. Anthony resulta ser un chico de carácter afable, pero Durrell muestra serios problemas de adaptación, por lo que llega un momento en que Keith se plantea la posibilidad de devolverlos al centro de acogida. David, sin embargo, se opone rotundamente a la idea y defiende la permanencia de su hijo en el hogar. Hay que recordar que la construcción psicológica de Keith lo convierte en un individuo más irascible y menos paciente que David, pero lo llamativo de este proceso, más allá de las personalidades de los personajes, es que David manifiesta la inconfundible actitud de protección de la prole que se atribuye al vínculo materno. Incluso ante un comportamiento extremo del hijo, David, como madre, no puede evitar sacrificarse y demostrar un amor devoto y absoluto. No importan las dificultades: la madre siempre se mantendrá como un apoyo incondicional para su prole, independientemente de las vicisitudes de esta. La dimensión femenina del cuidado de los hijos, en este caso, se desarrolla en un contexto cultural que concede una intensidad privilegiada a los vínculos desarrollados a partir de la concepción y el parto.

Aun así, no puede establecerse para Keith una identificación con el rol del padre únicamente por contraposición a la identificación de David con el de la madre. En este sentido, las atribuciones sociales del perfil paterno se configuran en Keith a partir de su tipificación progresiva como voz de autoridad en el hogar familiar. En sus relaciones con los dos hijos, las posiciones de Keith y David se determinan a raíz de una mayor o menor permisividad ante las transgresiones de una norma que, al mismo tiempo, viene impuesta sobre todo por la voluntad de Keith (y de ahí el choque continuo con las desviaciones normativas de Durrell, que David trata siempre de relativizar con su intermediación). En el ámbito de lo familiar, la existencia de un código de comportamiento se legitima por la conveniencia de lo normativo para los hijos, que van siendo preparados, en su educación, para la vida en sociedad: de este modo, los padres delimitan y conducen el comportamiento de sus hijos para facilitar su integración posterior en códigos superiores. Pero en última instancia, la máxima autoridad en el desarrollo y aplicación de la normativa familiar queda reconocida para la figura del padre, de acuerdo a una estructura patriarcal que se asume como natural. En el contexto sociocultural de muchas civilizaciones, la perpetuación del patriarcado ha resultado ser

una constante; sin embargo, a raíz de los análisis efectuados por parte de los estudios culturales o de la teoría *queer*, en las últimas décadas, esta hegemonía se ha puesto en tela de juicio y ha sido revisada como estructura de poder (Butler, 2007). La institucionalización rectora del padre se convierte, pues, en el marco donde Keith desarrolla su influencia como progenitor.

La inclusión de los personajes en situaciones contextuales que demarcan una construcción de género no se limita a núcleos de socialización familiares, sino que también se reafirma con su pertenencia a un subgrupo social de amistades. Con anterioridad se ha comentado que Keith es miembro de un colectivo de agentes de la ley que reivindican sin pudor su condición homosexual. Resulta interesante comprobar cómo todos ellos se presentan en términos de una firme masculinidad e inciden en la persistencia de los atributos que se identifican en Keith: fortaleza física, rudeza y autoafirmación. Por el contrario, las amistades de David provienen mayoritariamente de su inscripción en un coro gay, y los personajes con los que traba amistad evidencian un carácter totalmente contrapuesto: son amanerados, indiscretos y fácilmente identificables como homosexuales bajo los parámetros del paradigma de la inversión (Mira, 2008). También definen esta situación los espacios de encuentro de cada grupo: mientras que los miembros del coro desarrollan sus lazos de unión en el local de ensayo y en algunos bares de cócteles (episodio 3x07, *Timing and space*), los amigos de Keith encumbran su amistad con la organización de una jornada de *paintball*, donde pueden dar rienda suelta a su agresividad (episodio 3x08, *Tears, bones and desires*). Cada uno de ellos se siente cómodo en su propio contexto, pero tiende a rechazar el ajeno.

Si la vinculación de David a un modelo de construcción narrativa connotadamente femenino se subraya con su adscripción a este contexto, el reconocimiento de una actitud masculina en el personaje de Keith queda también en evidencia con su capacidad para pasar desapercibido, en términos perceptivos, entre la sociedad heteronormativa. A lo largo de la serie, Keith atrae la mirada de ciertas mujeres, algunas de las cuales manifiestan incluso su atracción por él (como la hija pequeña de los Fisher, Claire, por ejemplo). La mirada femenina proyectada sobre el cuerpo de Keith ocasiona, incluso, que David sienta celos de las mujeres, y en cierta manera, este sentimiento no es infundado: Keith tuvo un pasado en el que la proyección de su deseo era radicalmente diferente y durante el cual llegó incluso a consumir relaciones con féminas. De hecho,

el temor a la conquista de las mujeres se reactiva a raíz de que Keith confiese a David que se ha acostado con Celeste (Michelle Trachtenberg), una estrella del pop para quien trabajaba de guardaespaldas (episodio 4x08, *Coming and going*).

Hay un último aspecto destacable en la construcción de Keith y David como binomio de género y que resume de manera generalizada todo lo expuesto hasta ahora, aunque no posee, paradójicamente, la generalidad de una construcción psicológica o la permanencia narrativa de otros contextos señalados en este análisis conjunto. Se trata de la vivencia, en ambos personajes, de un incidente, dos momentos puntuales de la trama que, a pesar de constituir hechos diegéticos específicos, aportan connotaciones concretas a este retrato dual. Estos episodios se presentan como la experiencia de dos situaciones traumáticas a nivel personal que los personajes atraviesan en un momento dado. En el caso de David, ya se ha apuntado con anterioridad: su breve pero intenso secuestro por parte de un delincuente, un suceso que le acarreará consecuencias psicológicas potentes que se prolongarán durante bastante tiempo<sup>173</sup>. En cuanto a Keith, la experiencia del trauma llega cuando, en una situación de emergencia laboral, el agente acaba matando a un individuo con su revólver reglamentario (2x05, *The invisible woman*). Como parte del protocolo de actuación, la policía de Los Ángeles abre una investigación para determinar si el disparo fue justificado o no; mientras, Keith entra en una situación de profunda inestabilidad emocional como consecuencia de haber acabado con la vida de un hombre.

Establecidas ambas situaciones como auténticos puntos de inflexión vital, en cada una de ellas se invierten, sin embargo, los términos del protagonismo de los personajes. En el caso del accidente laboral, Keith adopta el papel de ejecutor, de (involuntario) asesino, motivado, quizá, por un exceso en su actitud defensiva. David, por el contrario, ocupa el rol de víctima inocente, de mártir, en consecuencia a una actitud demasiado confiada. En ningún caso la serie ofrece un juicio moral; solo se exponen las consecuencias de estos hechos, que van más allá de la persona y acaban afectando a sus realidades circundantes. A pesar de ello, los episodios traumáticos de Keith y David se

---

<sup>173</sup> En este sentido, resulta encomiable que la serie pretenda transmitir los efectos del dolor de una manera realista, prioritaria sobre la economía narrativa, manteniendo activo un proceso de turbación psicológica acorde con la dimensión del suceso que la causa.

reproducen de acuerdo a una capitulación lógica de psicologías, aptitudes y comportamientos, reincidiendo en los perfiles definidos para cada uno. En este caso, más que entroncar directamente con una identificación de género, lo que hacen estos sucesos narrativos es resumir una construcción contrapuesta pero que, en definitiva, acaba imponiéndose siempre en términos de actividad/pasividad, acción/emoción y agresividad/docilidad.

Por otro lado, la relación de David y Keith se configura en torno a una serie de etapas sucesivas que determinan una evolución mutua en su afectividad, y cuyo desarrollo se establece desde un menor hasta un mayor grado de compromiso, fortificando progresivamente los lazos de unión entre sus miembros. El estado inicial del romance, que podría considerarse como el momento de aparición de un vínculo sentimental y el establecimiento de un compromiso de noviazgo, aparece velado en la serie, puesto que los personajes son presentados al público una vez que ya están inmersos en su relación. De tal modo, lo que el telespectador conoce primeramente de ellos son las diferencias iniciales del acomodo entre dos personalidades enlazadas, las desavenencias propias de la convivencia y la interferencia de conflictos (justificados por la diégesis), que influyen de manera más o menos decisiva en la estabilidad y permanencia de esta unión romántica. Pero tras un tiempo, las dificultades dan paso a la consolidación del compromiso, en el momento en que se constituye una sólida voluntad manifiesta, por parte de los dos integrantes de la pareja, de permanecer juntos; así, este periodo acaba por incluir la integración efectiva de cada miembro en la realidad íntima del otro, lo que incluye también la entrada en sus núcleos familiares correspondientes. Tal y como se representa en la serie, la introducción de la pareja en el marco de la familia constituye una legitimación social de la relación, no institucionalizada por organismos oficiales, pero sí por grupos socializadores, puesto que su devenir pasa a implicar a más personas. Esas implicaciones aumentan con el deseo de David y Keith de formar un núcleo familiar propio, que desemboca en la adopción de sus dos hijos. Y, si bien el orden de estas fases constituyentes no está estrictamente fijado, la serie ofrece un último vistazo<sup>174</sup> del romance de los personajes con su consagración institucional efectiva, esta

---

<sup>174</sup> La boda entre David y Keith aparece en los últimos minutos del capítulo final, dentro de una secuencia de cierre en la que se resumen, a grandes rasgos, las trayectorias vitales de los protagonistas hasta el día de su muerte, a modo de flash-forward conjunto. El matrimonio homosexual empezó a legalizarse en

vez sí, mediante el matrimonio, una herramienta que, aunque ya no tiene trascendencia en la diégesis de *Six feet under*, sirve de constatación oficializada para una dimensión tan íntima como es la de los afectos compartidos.

La realidad demuestra que no existe un único modo de relación amorosa, pero desde el punto de vista de la semiosis, el compromiso entre los dos homosexuales protagonistas de *Six feet under* parece seguir unas pautas comunes en la lógica temporal evolutiva del romance, de menos a más, observadas en multitud de relaciones. Ahora bien, dada la imposición de la heteronormatividad en el tejido social, cualquier establecimiento de afectividad normalizada solo puede venir de la mano de la exclusividad para el romance heterosexual. Si Palencia (2008) recordaba la falta de un universo amoroso tipificado para el individuo homosexual a lo largo de la historia, Bradley (2010) habla incluso de cómo la homosexualidad quedaría descartada, en los valores sociales, de una temporalidad romántica que pudiera evolucionar hacia etapas consensuadas de compromiso, entre las cuales se encontrarían fijadas como hitos el matrimonio o la posibilidad de descendencia<sup>175</sup>. Más bien, afirma el autor, el individuo homosexual (y especialmente, el masculino) quedaría atrapado en una cultura gay dominante donde existe una circularidad apoyada en el culto al cuerpo de la juventud –la belleza externa de lo visible, que posicionaría a la homosexualidad como un modo de afecto incapaz de ahondar en la superficie- y el rechazo al cuerpo maduro y los síntomas de la vejez –el deterioro reprobable de la belleza-, que derivaría, inevitablemente, en un futuro homosexual de consecuencias trágicas, incapaz de engarzar el impulso carnal de la juventud con la evolución hacia un amor adulto. Dicho de otro modo, el modelo de homosexualidad presente en el entorno social heteronormativo establecería una brecha entre la juventud (los cuerpos objeto de deseo, y del amor que tal deseo sea capaz de suscitar) y la edad madura (el cuerpo no deseado y, consecuentemente, incapaz de ser amado) que anula, por tanto, la posibilidad de una normalización en la transición intergeneracional del individuo entre esas dos etapas vitales, por lo que un romance

---

algunos estados de Estados Unidos a partir del 2003, y aunque la serie se emitió entre 2001 y 2005, esta escena se proyecta sobre el futuro, por lo que resulta plausible.

<sup>175</sup> La adopción de hijos por parte de homosexuales es un asunto contemplado recientemente en las leyes de ciertos países. Algunas naciones, como Rusia, prohíben completamente el tema; otras, como Chile, permiten que las personas homosexuales adopten hijos, pero de forma individual; y en otras, como España, se acepta la adopción conjunta para parejas homoparentales.

duradero y prolongado quedaría roto ante el abismo del cambio generacional: así, directamente, la evolución de un romance homosexual mediante etapas de progreso normalizadas resultaría imposible.

Bradley (2010: 143) refuerza su idea cuando indica que el amor romántico normalizado y sus fases de asimilación y matrimonio vienen marcados por una “lógica lineal de tiempo heterosexual progresivo<sup>176</sup>” donde se refuerza una “configuración trágica dominante en la que los homosexuales representan un anti-futuro<sup>177</sup>”. En este modelo no tendría cabida el amor homosexual duradero –algo que ya había detectado Mira (2008) como una de las constantes de representación audiovisual-, puesto que el arquetipo romántico socializado constituiría un modelo cultural exclusivo de lo heterosexual que “sistemáticamente castiga al hombre gay a través de una temporalidad heteronormativa<sup>178</sup>”.

Resulta indicativo, por tanto, que en *Six feet under* los personajes homosexuales hayan sido capaces de mantener un compromiso que, aparentemente, ha transcurrido de manera muy similar al cauce de las relaciones afectivas normativizadas. Aun así, en la serie se presentan ciertas digresiones sobre este modelo, puesto que la consolidación definitiva de la pareja atraviesa ciertas fases de inestabilidad e incluso, de experimentación. En ese sentido, durante un tiempo David y Keith se sienten libres de admitir en la relación rupturas controladas de la fidelidad, por lo que la pareja se abre a la posibilidad de mantener relaciones sexuales con otros individuos, de forma separada (4x08, *Coming and going*) o conjunta (3x08, *Tears, bones and desire*). Sin embargo, esa situación se abandona cuando ambos consideran que su compromiso ha alcanzado un nivel en el que esos episodios sexuales terminan dañando el sentimiento mutuo; por eso, en última instancia, se retorna a un modelo clasicista de relación. Los personajes evidencian su interés por alcanzar un panorama normativo de comportamiento e incluso luchan por llegar a este estado: en la búsqueda de una relación estable y duradera deben enfrentarse a sus propios choques cotidianos, y cuando la situación adquiere especial

---

<sup>176</sup> Traducción propia. En el original: “*linear logic of straight progressive time*”.

<sup>177</sup> Traducción propia. En el original: “*governing tragic configuration where queers are anti-future*”.

<sup>178</sup> Traducción propia. En el original: “*systematically punishes the gay male through a heteronormative temporality*”.

gravedad, acuden a una terapia de pareja que puede aconsejarles cómo sobrellevar los problemas conyugales.

Por otro lado, la integración de los individuos en marcos familiares ajenos se realiza, en el caso de David, desde la negativa inicial a reconocer su propia condición sexual, lo que dificulta mucho más el reconocimiento de una pareja del mismo sexo, pero su evolución personal actúa favoreciendo un aperturismo que permite dar el paso y contribuir a una relación más honesta con su familia. Por su parte, Keith resulta más proactivo en la integración de David en su seno familiar, aunque este, de primeras, muestra un panorama mucho más complejo en el que el rechazo a la homosexualidad ya se ha volcado con él.

Si bien no puede establecerse como una novedad la existencia de relaciones homosexuales prolongadas en el marco social –la afectividad homosexual lleva siglos practicándose, aunque sea bajo el ámbito de la marginalidad–, sí que resulta destacable su aparición en una ficción televisiva en términos tan rotundos de visibilidad y protagonismo. Además, la vinculación afectiva de David y Keith sostiene y recoge determinados avances recientes en la defensa de los derechos sociales de los homosexuales, y en especial, la opción al matrimonio como cúspide de una oficialidad reconocida y respetada; en ese sentido, Platero (2007) ya indica cómo a partir del año 2002 las aspiraciones de la comunidad homosexual en materia legal habría virado con especial fuerza desde el establecimiento de las parejas de hecho hasta la consecución del matrimonio entre individuos del mismo sexo. Así, más que el surgimiento de nuevos modelos de relación homosexual, las luchas activas por el matrimonio homosexual supondrían un nuevo peldaño en la visibilidad de las aspiraciones por la igualdad de derechos de gays y lesbianas, un interés manifiesto por la legitimación ante los contextos jurídicos que, quizá, podría resultar en el traslado de lo normativo desde la exclusividad heterosexual al ámbito homosexual (y la creación de ficciones correspondientes). Por otro lado, estos intentos habrían surgido desde dentro de la propia comunidad homosexual, por lo que esa cultura gay dominante en el ámbito heteronormativo que Bradley (2010) señalaba como primer límite autoimpuesto a la hora de desarrollar relaciones amorosas normalizadas podría evolucionar y liberarse de parte de sus presiones, convirtiéndose, igualmente, en un primer foco de reclamación legal. Aun así,



la polémica en torno a estas uniones sigue siendo constante, incluso en aquellas naciones cuya legalidad las contempla.

La equiparación del romance entre David y Keith con un modelo romántico normativizado se apoya también en el vínculo de la pareja con diversas realidades que han ayudado a perpetuar ese mismo esquema heteronormativo y que, si bien no tienen por qué ser exclusivos de él, han resultado claves en el desarrollo de las relaciones heterosexuales longevas. Algunas de esas realidades ya se han comentado; por ejemplo, el núcleo socializante de la familia, que en ciertos contextos, como las religiones cristianas, ha actuado habitualmente como recipiente de atributos conservadores. Así, tanto en la integración en el marco familiar de la pareja como en la creación de uno propio, las aspiraciones de Keith y David simbolizan el deseo naturalizado del ser humano de expandir sus vínculos de sangre y asociarse a una comunidad superior, pero sobre todo, la participación de dos individuos no normativos en contextos normativizados.

Además, la constitución de una familia necesita un espacio de desarrollo propio: el hogar. En los comienzos de la serie, David vive dentro del hogar paterno, lo que dificulta no solo la protección de su intimidad, sino también la propia supervivencia de su relación de pareja, por cuanto ese espacio aparece vetado para su novio. La situación cambia completamente cuando David se traslada a la casa de Keith, que a partir de entonces adquiere la simbología propia del hogar y se convertirá en el entorno de protección y desarrollo tanto de su relación como de los frutos que de ella se derivan, desde el establecimiento de rutinas de convivencia hasta la inclusión de los hijos.

Otro ejemplo es la conexión con la institución eclesiástica, de la que ambos personajes participan. Como se comentó con anterioridad, David acude semanalmente y en compañía de su madre a la iglesia protestante de San Bartolomé, un templo muy conservador. Keith también asiste a la iglesia regularmente, pero en consonancia con su personalidad, se trata de un templo que centra su discurso en la defensa de la causa homosexual (frente a la mascarada espiritual de David, Keith ejemplifica aquí otra irreverencia simbólica que manifiesta, de nuevo, su mayor libertad). El discurso religioso protestante, que tiene una importante proyección social, interviene como

regulador de las dimensiones afectivas del individuo, pero a un nivel personal profundo, parece conectar con los intereses espirituales de los dos personajes.

La interacción de David y Keith con estas estructuras normativas introduce en la narración una tensión de fuerzas entre las ideas de los discursos institucionalizados que las sostienen y los discursos marginales, no objetivados, de la homosexualidad individualizada. La serie no desestabiliza las bases de ninguno de los bandos, ni toma partido expreso por ninguno de ellos, por lo que en la definición de David y Keith como personajes se produce una cierta paradoja: se entremezclan los discursos que actúan a favor de la norma con sus propias posturas individuales, que son tradicionalmente rechazadas por esas mismas voces normativas. La familia de Keith, por ejemplo, reniega de su condición sexual, y la de David, centrada en la visión tradicionalista de Ruth Fisher, necesita experimentar un proceso de revulsión y aprendizaje para aceptarla. En cuanto a la iglesia, la visión protestante rechaza de lleno la práctica de lo homosexual.

Pero la participación en estas realidades de apoyo normativo tiene dos efectos. El primero es el refuerzo de la caracterización de los personajes, potenciando algunas de sus atribuciones dramáticas. Ya se habló anteriormente de las actitudes de cada uno de ellos ante la institución familiar, algo que apoyaba, además, su perfil simbólico de dualidad de género. Con respecto a la iglesia, Chambers (2005) señala que, para David, la presencia de lo religioso en la serie se convierte en una guarida perfecta en la que ocultar sus temores personales, de modo que puede dejarse conducir por una cierta sumisión a la heteronormatividad dominante y contribuir a su propio estigma. En cuanto a Keith, su asunción positiva de la homosexualidad y su capacidad de control sobre el ámbito externo lo llevan a encontrar un lugar de culto en el que su postura individual puede ser aceptada y comprendida, e incluso defendida, puesto que se postula conscientemente como una opción no normativa en un contexto rígidamente acotado a la norma.

Este detalle, de hecho, conduce a una segunda consecuencia del uso de instituciones normativas en el discurso de la ficción gay. Si bien la confrontación entre ambas posturas, como se dijo, no llega a dominar la diégesis, la serie sí que muestra, al menos, cómo es posible llegar a un entendimiento, o más bien, a una convivencia neutra, en la

que los dos bandos encuentran un modo de convivir, si no de forma integrada, al menos pacíficamente, ocupándose cada uno de la lógica de sus intereses. La propia iglesia homófila de Keith es un ejemplo de cómo, aunque sea de manera atomizada, se pueden proponer soluciones confluyentes, mientras que en el templo de San Bartolomé, uno de los párrocos con los que Ruth y David Fisher entablan más amistad resulta ser homosexual, y aunque ha ocultado con celo su condición, acaba casando a Keith y David en la secuencia final de la serie. Así pues, aunque la serie no resuelve un debate abierto, muestra al menos cómo a niveles individuales pueden encontrarse puntos de encuentro entre dos posturas enfrentadas, y si bien no propone de forma expresa una vía de negociación, sí que trata de visualizar, sin grandes inflexiones en la norma, la posibilidad de una comprensión rutinaria, cómoda: sin el eco social, de manera individualizada, David y Keith consiguen sus propósitos de pareja y obtener no solo una familia propia sino también un reconocimiento legal a su amor.

## 6.2.2. Cuadro semiótico de análisis

| NOMBRE DEL PERSONAJE:<br>DAVID FISHER      | SIGNO COMPLEJO  | COMPONENTES SEMIÓTICOS DE LA HOMOSEXUALIDAD  |
|--|---|--|
| <b>SIGNIFICANTE</b><br>(NIVEL LINGÜÍSTICO) | <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Rechazo a la expresión de sentimientos (P)</li> <li>2. Físico discreto (F)</li> <li>3. Carácter paciente y resignado (P)</li> <li>4. Maquillador (C)</li> <li>5. Agente funerario (C)</li> <li>6. Vinculado al ámbito familiar (C)</li> <li>7. Practicante religioso (P)</li> <li>8. Progenitor (P) (C)</li> <li>9. Grupo social homosexual (F) (C)</li> <li>10. Experiencia de secuestro (C)</li> <li>11. Relación afectiva (C)</li> <li>12. Hogar familiar propio (C)</li> <li>13. Descendencia (C)</li> </ol>              | <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Ocultación de los sentimientos verdaderos</li> <li>2. Corporeidad débil</li> <li>3. Homosexualidad sin autodeterminación</li> <li>4. Profesión generalmente no asociada a hombres</li> <li>5. Emocionalidad versus masculinidad</li> <li>6. Ámbito de sometimiento a lo normativo</li> <li>7. Contexto que suele evitar la homosexualidad</li> <li>8. Protección y cobijo a los hijos</li> <li>9. Amaneramiento como marca identitaria</li> <li>10. Víctima</li> <li>11. Relación homosexual amorosa</li> <li>12. Espacio de intimidad tradicionalmente heterosexual</li> <li>13. Núcleo familiar tradicionalmente heterosexual</li> </ol> |
| <b>SIGNIFICADO</b><br>(NIVEL MÍTICO)       | <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Encubridor de su condición</li> <li>2. Corporeidad estándar</li> <li>3. Cobardía y evasión de los conflictos</li> <li>4. Encubridor de la verdad/realidad</li> <li>5. Trabajo de contención de los sentimientos</li> <li>6. Individuo no independiente</li> <li>7. Espiritualidad</li> <li>8. Compromiso con lo social: legado</li> <li>9. Diferenciación social: ghetto</li> <li>10. Trauma y miedo social</li> <li>11. Compromiso conyugal</li> <li>12. Refugio y protección</li> <li>13. Célula social estándar</li> </ol> | <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Homosexual oculto ante el rechazo social heteronormativo</li> <li>2. Corporeidad femenina</li> <li>3. Homosexual como víctima involuntaria que asume el rechazo</li> <li>4. Rol de tareas femeninas</li> <li>5. Rol de tareas femeninas</li> <li>6. Preso de las restricciones patriarcales</li> <li>7. Comportamiento heteronormativo asumido</li> <li>8. Maternidad</li> <li>9. Grupo social feminizado</li> <li>10. Debilidad e indefensión de lo femenino</li> <li>11. Homosexualidad afectiva prolongada y de éxito</li> <li>12. Reivindicación de la posibilidad</li> <li>13. Reivindicación de la posibilidad</li> </ol>            |

| NOMBRE DEL PERSONAJE:<br><b>KEITH CHARLES</b> | SIGNO COMPLEJO   | COMPONENTES SEMIÓTICOS DE LA HOMOSEXUALIDAD  |
|---|--|--|
| <b>SIGNIFICANTE (NIVEL LINGÜÍSTICO)</b>       | <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Homosexualidad descubierta (P)</li> <li>2. Físico rotundo (F)</li> <li>3. Carácter firme y resolutivo (P)</li> <li>4. Irascibilidad (P)</li> <li>5. Agente policial (C)</li> <li>6. Liberado del ámbito familiar (C)</li> <li>7. Practicante religioso (P)</li> <li>8. Progenitor (P) (C)</li> <li>9. Grupo social homosexual (F) (C)</li> <li>10. Relación sexual heterosexual (P) (C)</li> <li>11. Experiencia de asesinato (C)</li> <li>12. Relación afectiva (C)</li> <li>13. Hogar familiar propio (C)</li> <li>14. Descendencia (C)</li> </ol>   | <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Identidad homosexual pública</li> <li>2. Corporeidad fuerte</li> <li>3. Homosexualidad asumida y desproblematizada</li> <li>4. Lucha contra la homofobia</li> <li>5. Actividad acorde a la masculinidad</li> <li>6. Ruptura con el sometimiento normativo</li> <li>7. Contexto adaptado a las necesidades homosexuales</li> <li>8. Imposición de autoridad ante los hijos</li> <li>9. Negación del amaneramiento como marca identitaria</li> <li>10. Sexualidad normativa en individuo no normativo</li> <li>11. Verdugo</li> <li>12. Relación homosexual amorosa</li> <li>13. Espacio de intimidad tradicionalmente heterosexual</li> <li>14. Núcleo familiar tradicionalmente heterosexual</li> </ol>        |
| <b>SIGNIFICADO (NIVEL MÍTICO)</b>             | <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Identidad asumida y desproblematizada</li> <li>2. Fortaleza y seguridad</li> <li>3. Valentía y resolución de conflictos</li> <li>4. Peligrosidad y agresividad</li> <li>5. Ejecutor de la ley normativa</li> <li>6. Individuo independiente</li> <li>7. Espiritualidad</li> <li>8. Compromiso con lo social: legado</li> <li>9. Diferenciación social: ghetto</li> <li>10. Deseo sexual como característica voluble e indefinida</li> <li>11. Trauma y receptor del miedo social</li> <li>12. Compromiso conyugal</li> <li>13. Refugio y protección</li> <li>14. Célula social estándar</li> </ol> | <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Orgullo y reivindicación</li> <li>2. Corporeidad masculina</li> <li>3. Homosexual activo contra el rechazo social</li> <li>4. Resultado de la oposición heteronormativa</li> <li>5. Rol de tareas masculinas</li> <li>6. Establecimiento de normativa propia</li> <li>7. Comportamiento no heteronormativo alternativo</li> <li>8. Paternidad</li> <li>9. Grupo social masculinizado</li> <li>10. Reiteración del hombre y masculinidad como vínculo inevitable con la heterosexualidad</li> <li>11. Agresividad y fortaleza de lo masculino</li> <li>12. Homosexualidad afectiva prolongada y de éxito</li> <li>13. Reivindicación de la posibilidad</li> <li>14. Reinvidicación de la posibilidad</li> </ol> |

### **6.3. ANÁLISIS CRÍTICO DEL DISCURSO DE SIX FEET UNDER**

#### **6.3.1. Eje discursivo 1: ausencia / presencia**

Para comenzar el análisis crítico del discurso de *Six feet under*, debe considerarse de nuevo la importante cuestión de la visibilidad, cuya lógica mediática impone la idea de que sin imágenes no hay existencia. Sin embargo, la manifestación de David y Keith en *Six feet under* evita este problema, puesto que procede de un reparto coral en el que todas las apariciones están perfectamente equilibradas. Dentro de la pluralidad de personajes, ambos se mantienen entre los protagonistas principales y, además, se mueven en sus contextos diegéticos como verdaderos agentes narrativos, reivindicando la autoría de sus propias decisiones y fortaleciendo su papel como constructores de la trama. Por tanto, su presencia es constante, abundante y proactiva.

Además, la presencia en pantalla de los dos personajes gays queda completamente liberada de la necesidad de aparición de los personajes heterosexuales. No se requiere un equilibrio en las representaciones, más allá del ajuste narrativo entre las diferentes líneas de acción. En cierta manera, esto también viene propiciado por el hecho de que la temática gay, aunque parta como excusa definitoria de la problemática interna del personaje de David, se supedita en la serie a otros temas principales más genéricos, como el compromiso romántico, la pertenencia familiar o la relación con la muerte, por lo que pierde su fuerza como soporte narrativo y permite a los personajes gays integrarse en tramas que pueden resultar interesantes independientemente de la orientación del deseo que se posea. Es decir, la serie inicia su retrato de la homosexualidad retomando la naturaleza estereotipadamente conflictiva de lo gay que aducían otras ficciones ya contempladas en el recorrido histórico televisivo, pero reorienta su perspectiva: lo homosexual no supone un problema *per se*, sino solo para el individuo concreto que lo encarna aquí, y en cualquier caso, esa problemática no viene producida por la génesis de su orientación romántica, sino por el modo en que esa orientación se interpreta y considera en su contexto. Cuando el personaje supera ese bache interno y asume su identidad –o decide, voluntariamente, incorporar a su identidad su cualidad homosexual-, la serie abandona la idea de la esencia intrínsecamente conflictiva de la homosexualidad y se centra en un individuo más liberado que debe lidiar con los problemas de la cotidianidad (heterosexual/genérica), pero desde su ámbito propio.

### 6.3.2. Eje discursivo 2: continuidad y estereotipación / posibilidad y ruptura

En esta misma visibilidad debe destacarse que el perfil de los personajes de David y Keith no se adapta con acomodo a ninguno de los paradigmas establecidos por Mira (2008): resultaría difícil encajarlos completamente en un esquema de comportamiento moralista o patológico, incluso a pesar de su conflicto de origen, que luego muta hacia otras necesidades; y en cuanto a su trazo, ni siquiera las diferentes atribuciones de David vinculadas al género femenino, dentro de la pareja que forma con Keith, logran enfatizar una visibilidad basada en el amaneramiento. Así, los puntos de interés semiótico que se han señalado en los personajes de *Six feet under* actúan como marcadores de un discurso que habla de la homosexualidad desde la voluntad de ruptura con las continuidades que se señalaron en el rastreo histórico de su presencia televisiva, puesto que se inicia desde una posición más bien clasicista (la homosexualidad como conflicto inherente) pero evoluciona hacia planteamientos que liberan el peso de la tradición y confrontan al espectador con otras realidades.

Si el conflicto inicial de David Fisher aparece motivado por el desequilibrio entre su sinceridad y su externalidad, parece lógico pensar que este personaje surge en la trama justificado por su condición homosexual y que, a priori, solo interesa por esa condición, que será raíz y origen de los acontecimientos narrativos. En efecto, el planteamiento inicial es este: David introduce en el discurso de la serie la homosexualidad como un fenómeno problemático. Esta consideración no aleja especialmente a la serie de algunas de las tradiciones en la representación televisiva del hecho homosexual ya comentadas, y vuelve a establecer un dilema vinculable a la idea de la homosexualidad como patología: la identificación de lo homosexual como fuente de infelicidad y traba de orden social. Si bien aquí no hablamos de un desorden mental en términos clínicos, la problemática de David con la asunción de su deseo desestabiliza su equilibrio interior, y puede reportarle conflictos con sus semejantes. Es por ello que, del mismo modo que ha sido continuista con el negocio familiar, adquiriendo una responsabilidad con su círculo privado, David también ha sido continuista con la tradición de la heteronormatividad, adquiriendo una responsabilidad con su círculo público. Ahora bien, aunque sobre esa primera continuidad no se reflexiona tanto (David acaba asumiendo su trabajo en la funeraria con orgullo), la serie sí que trata de cuestionar especialmente la segunda,

precisamente por esa capacidad que posee para convertirse en cauce de infelicidad, y así lo hará a lo largo del desarrollo narrativo, hasta un punto en que los verdaderos conflictos dramáticos de David no se basen en el origen de su deseo, sino en las circunstancias contextuales de un individuo que lucha por su placidez existencial.

De forma directamente vinculada a este personaje, Keith también evoluciona hacia estas metas narrativas, si bien su planteamiento como personaje, a pesar de venir justificado por su condición gay, partía de una aceptación que anulaba dicha condición como conflicto. Pero en la medida en que depende de David como guía en la ficción, seguirá un camino paralelo y, al final, a lo largo de las diferentes temporadas, se asistirá a una integración de los dos personajes en otras líneas de acción que confluyen y divergen entre sus propias realidades y los grandes temas de la serie: el uso del discurso de la muerte para hablar de la vida, la construcción de la esfera emotiva y la búsqueda de la felicidad. Como conclusión a esta idea, puede afirmarse que el discurso de la serie se muestra consciente de los viejos problemas de la representación normativizada, pero precisamente, quiere partir de ellos para tratar de superarlos y construir una narrativa homosexual que vaya más allá de las imposiciones sociales.

Pero al igual que ocurría en el plano semiótico, la principal aportación de *Six feet under* a un discurso audiovisual que hable sobre la homosexualidad no viene de la consideración de los personajes como individualidades dramáticas, sino de su carácter como personas implicadas en un compromiso afectivo. Son, sobre todo, los personajes en su interacción romántica lo que constituye el gran marcador de este discurso, por lo que las atribuciones establecidas en este contexto determinan en gran medida su recepción. Al analizar esas posibilidades discursivas, se puede observar que la serie establece un concepto de relación homosexual que consigue equipararse de manera efectiva a las relaciones normativas heterosexuales, e integrarse como una posibilidad dentro del contexto heteronormativo social. Las circunstancias narrativas de David y Keith buscan la apertura de nuevas vías de comprensión del fenómeno homosexual con el público, y potencian un debate constructivo sobre las posibilidades que pueden darse bajo esa categoría identitaria. Esta imagen se edifica en torno a dos frentes principales: la adopción de estructuras semánticas heteronormativas y la superación de estándares narrativos.



En primer lugar, ya se estableció anteriormente que la construcción semiótica del romance homosexual en *Six feet under* utilizaba tres recursos clave para desarrollar una semántica heteronormativa pero con un significante ajeno a esta: el establecimiento de roles binarios de género para cada miembro de la pareja, la sucesión de una serie de etapas normalizadas en su evolución sentimental y el apoyo en realidades sociales específicas que contribuyen al sostenimiento de un esquema tradicional de relación. Son aspectos que se presentan como indicadores de una exposición institucionalizada de lo afectivo heterosexual pero que, sin embargo, se proyectan sobre el amor entre dos hombres.

Este proceso no deja de ofrecerse como la adopción de un modelo clasicista y tradicional cuyos valores pueden ser interpretados como conservadores. Podría entenderse, entonces, que *Six feet under* defiende una posibilidad de integración en el ámbito normativo supeditada a las estructuras sociales dominantes, lo que derivaría, incluso, en un proceso de sumisión a un modelo afectivo ajeno que imposibilita el desarrollo de un esquema propio. Dentro de esta perspectiva, además, la sugerencia de una dualidad hombre-mujer supondría una constricción para un modelo de relación en el que los dos individuos implicados comparten el mismo sexo. Por tanto, la lectura resultante establecería un proceso forzado de adopción de atributos externos (heterosexuales), no una aceptación efectiva de la realidad homosexual como tal.

Sin embargo, este trabajo no interpreta ese desarrollo bajo los parámetros de la imposición. Más bien, y puesto que la estructura heteronormativa ha denegado a los individuos homosexuales estas posibilidades de desarrollo durante largo tiempo, la representación de la afectividad homosexual de *Six feet under* supondría un primer eslabón en la defensa de una aceptación desprejuiciada de tal fenómeno social. Si bien ese camino se traza mediante el esbozo simbólico del código binario de género, su inaplicabilidad a una dualidad sexual paralela puede entenderse, no ya como un proceso de sumisión, sino como una transgresión de valores. Más importante aún es el hecho de que la interacción con lo normativo permite a los personajes gais conseguir sus metas afectivas, con ciertas tensiones derivadas de la narración, pero no desde la creación de una alarma social -la trama relega a un segundo plano el conflicto entre sociedad y homosexualidad, y son los propios problemas internos entre David y Keith los que determinan y condicionan el desarrollo de su relación-, por lo que, al final, la asunción

de esquemas heteronormativos por parte de actores homosexuales sirve a la serie para la construcción de un modelo efectivo de integración que contribuya a la percepción de la igualdad moral del individuo gay. Al terminar la serie, David y Keith han formado una familia en torno a un hogar común y se han casado, y nadie ha tratado de impedirlo: su romance se ha “naturalizado” a través de los procesos culturales de normalización, como si fuera un modelo heterosexual. En conclusión, *Six feet under* ha limitado el interés por la inconsistencia entre las ideologías contrapuestas del centro y los márgenes (utilizando, en suma, una de las herramientas que originan estos posicionamientos sociales laterales: el silencio) y ha concluido con la posibilidad de una postura de interés común, avanzadilla, quizá, de futuros esquemas amorosos más desafiantes, pero que no restan validez ni utilidad a la misma. Al final, la lectura discursiva que se defiende aquí es que, a través de este discurso, la heteronormatividad queda desestabilizada por el hecho de que sus propios agentes institucionales pueden servir a los intereses de aquellos individuos a los que, hasta ahora, había mantenido en los márgenes, como los homosexuales.

Por otro lado, la asunción de estructuras normativas crea, precisamente, un efecto inverso de apertura identitaria: si la heteronormatividad conducía a una interpretación lateral y desplazada de la homosexualidad, la apropiación de lo heteronormativo para los logros homosexuales permite incluir a esta categoría dentro de los límites de la normalidad social. Así, frente a la defensa normativa de lo homosexual como un terreno de atributos alternativos, se admite su lectura como categoría abierta a rasgos identitarios clasicistas, que puedan estar igualmente disponibles para la elección del individuo posmoderno. Por tanto, *Six feet under* permite al homosexual bucear en las posibilidades normativas de la espiritualidad -y dar cauce a su credo-, de la institucionalización pública de su afecto o de las estructuras familiares que lo rodean –e incluso crear unas propias<sup>179</sup>–.

---

<sup>179</sup> Una de las grandes apuestas semióticas de la serie es la apertura del concepto clásico de “familia” y el desarrollo de sus posibilidades. En este apartado, de hecho, la relación de David y Keith actúa paralelamente a la del resto de personajes de la serie, que ejemplifican diferentes posturas ante las estructuras habituales de lo familiar. Por ejemplo, Nate Fisher, hermano de David, y su novia Brenda comparten la custodia de una hija anterior de él; y Ruth Fisher, ante su viudedad, se superpone al mantenimiento moral de un orden familiar que no se establece conforme a su felicidad sincera. En general, es este un trabajo común para toda la familia Fisher: ante la falta del padre, del cabecilla –de lo

En esta unión connotativa entre centro y margen, que podría convertirse, a través del cauce del establecimiento de la institucionalización social, en una invisibilidad denotativa, parece que la serie pretenda hacer olvidar al público el hecho de que los dos actantes de este núcleo dramático sean homosexuales, puesto que lo que el espectador está observando no es el desarrollo de un romance gay, sino de un romance cuyas dimensiones hacen que sea reconocible en su entorno social, e incluso, que pueda proyectarlo sobre sí mismo, independientemente de la orientación de su deseo. Este intento por abstraer la condición homosexual del recipiente sígnico que supone la relación gay para dejar al descubierto únicamente una estructura de romance (reconocible por heteronormativa) alcanza su cénit en la mencionada infidelidad de Keith con la cantante Celeste. Resulta curioso cómo esta situación, que conduce a una discusión moderada entre los miembros de la pareja, no introduce un verdadero debate sobre la estabilidad o inestabilidad en la rotundidad del deseo homosexual de Keith, ni tampoco sus consecuencias en las percepciones identitarias que David tiene de él. La narración, de hecho, no cuestiona si la identidad sexual de Keith ha mutado, o si siempre ha incluido a las mujeres –ciertamente, el personaje no se declara en ningún momento como bisexual-; simplemente deja al personaje actuar, erosionando la solidez de una identidad monolítica. Así pues, todo este suceso ofrece un matiz interesante desde la perspectiva de apertura identitaria que marcaría la teoría *queer*, ya que, como se ha apuntado, la reacción de David ante la confesión de la infidelidad no se apoya en el miedo a la posibilidad de que su novio pueda, supuestamente, abandonar la homosexualidad y, con ello, rechazar su afecto, sino a la turbación, más genérica, por haber sido engañado, independientemente del sexo de la otra persona. El hecho de que David logre abstraer la condición del sexo de la problemática de la traición conyugal ofrece, desde la perspectiva del discurso, una superación de las categorizaciones cerradas y su influencia en las interacciones cotidianas, y apoya la normativización de lo homosexual marginal, precisamente, por restarle protagonismo y borrar su corporeidad.

---

normativo patriarcal-, sus miembros se ven en la necesidad de renovar en términos propios el núcleo familiar, y sanear sus lazos afectivos. Frente a lo establecido, deben actuar con libertad para poder autorrealizarse.

Si el uso de estructuras heteronormativas se constituye como un primer camino discursivo hacia la lectura normalizada de lo homosexual, existe una segunda vía complementaria que se basa en la desestimación del uso de clichés y modelos estereotípicos, ya no a nivel individual, sino como potencialidad romántica que implica a dos personas. Así, los personajes de David y Keith rompen las dos barreras principales que constreñían el modelo de la tolerancia, y que, frente a la ausencia de estereotipos más marcados, es el modelo al que, quizá, más podrían acercarse los personajes: la ausencia en la visibilidad del sexo homosexual y la imposibilidad de un desarrollo afectivo estable (Mira, 2008).

Por un lado, la serie no esconde la presencia de homoerotismo: son frecuentes las muestras de cariño físico en la pareja y, si la narrativa lo requiere, surgen escenas de interacción sexual gay del mismo modo que surge el coito heterosexual. En este apartado, además, resulta destacable cómo la cámara, en algunas ocasiones, proporciona al espectador una identificación plena con la mirada homosexual, por lo que no solo se limita a mostrar una afectividad explícita marginal sino que invita al espectador a tratar de adoptar –y quizá, entender- la postura que la origina. Esto se evidencia cuando se exhibe el cuerpo masculino (por cuanto existe una clara predominancia de lo gay en la narrativa) como objeto de deseo y la cámara se desplaza a una angulación subjetiva que representa los ojos del observador homosexual. Al respecto, existe una escena paradigmática en la que David asiste a un oficio religioso en su iglesia habitual, en el transcurso del cual un coro comienza a cantar: la mirada de este personaje se centra entonces en uno de los jóvenes componentes de la formación, y mediante el recurso del plano-contraplano focalizado en sus rostros se transmite una clara sensación de turbación en el deseo de David, que lo abstrae completamente del mensaje religioso (episodio 1x05, *An open book*).

Por otro lado, la relación de David y Keith culmina la serie con éxito, por lo que se establece la posibilidad del triunfo del sentimiento homosexual. De hecho, David es el único de los Fisher que comienza y termina junto a su pareja habitual, a pesar de los obstáculos que surgen en la relación. No solo eso; los dos gais de *Six feet under* se muestran como un sólido ejemplo de la lucha y el esfuerzo que supone el mantenimiento de este vínculo, ya que como se ha apuntado anteriormente, llegan incluso a acudir a terapia para pulir sus diferencias de convivencia, además de buscar

soluciones alternativas a sus problemas y ofrecerse apoyo mutuo en los momentos verdaderamente duros.

### **6.3.3. Eje discursivo 3: singularidad-normalización**

Las superaciones de lo estereotípico apoyan la recurrencia del protagonismo de lo homosexual y la abundancia de su visibilidad, pero contribuyen también a su normalización contextual, puesto que la reiteración de los marcadores homosexuales en el discurso audiovisual producen un efecto semejante al que Berger y Luckmann (1968) describían en su proceso de construcción social de realidad: es mediante la iteración de determinados comportamientos (su abundante visibilidad, en suma) como estos acaban cristalizando en forma de pauta social y desliziéndose en el sentido de lo natural. Así, *Six feet under* visualiza un romance homosexual –que es, al fin y al cabo, la performatividad más significativa posible de lo homosexual- en unos términos mensurables hasta para el espectador más normativizado, y lo eleva a un plano protagonista para que su presencia resulte tan constante que acabe siendo asumida y normalizada. De un modo paradójico, la rotundidad del significante homosexual audiovisual contribuye pues a la eliminación de su singularidad como hecho desplazado, y a su invisibilidad significativa posterior, un objetivo que, en última instancia, conllevaría una integración efectiva a todos los niveles: algo que no se percibe, por común y cotidiano, es algo que ya está asumido.

Por otro lado, el desplazamiento semántico que David y Keith generan con su relación puede contemplarse como una apropiación de las estructuras normativas heterosexuales por parte de la pareja homosexual que le sirve para la consecución de sus objetivos románticos pero además, más importante aún, establece un paralelismo solidario con el umbral de aceptación normativa. Así, los homosexuales de *Six feet under* no solo pueden llevar a cabo su proyecto afectivo común, sino que la serie les permite apoyarse para ello en los recursos que, habitualmente, el contexto normativo les ha denegado, y además, sin incidir en un debate social. La serie establece, por tanto, un discurso que integra a los individuos desplazados en una centralidad dominante y a través de la cual equiparan sus logros a los individuos no marginales, estableciendo la posibilidad de que su modelo romántico sea también aceptado en las estructuras sociales establecidas.

## 7. *THE WIRE* Y LAS FRONTERAS DE LO NORMATIVO

### 7.1. SINOPSIS

La tercera ficción examinada en este recorrido discursivo de HBO es la aclamada *The Wire* (David Simon, 2002-2008), serie que refleja con detalle el trabajo de la policía de la ciudad de Baltimore (Maryland) en su lucha contra el crimen organizado, especialmente el tráfico de drogas y estupefacientes. David Simon, su creador, decidió escribirla a raíz de su experiencia como periodista del diario *The Baltimore Sun* y su extensa labor de colaboración con el departamento policial de la ciudad. Como resultado, la historia refleja de forma realista las rutinas laborales diarias de los agentes, centradas, sobre todo, en el desarrollo de ciertas investigaciones particulares de mayor peso y organizadas en torno al seguimiento y vigilancia de los criminales a través de escuchas telefónicas judiciales, una temática de la cual la serie toma su título. Del mismo modo, y de acuerdo a una perspectiva analítica global cuya voluntad podría describirse casi como documental, *The Wire* también habla sobre la vida criminal de la ciudad con el mismo grado de detalle, desarrollando igualmente sus procesos de trabajo ilegal, las diferentes ramificaciones de sus negocios y sus conexiones con otras instituciones de poder dentro de la ciudad, como la clase política o el sector empresarial.

Gracias a su familiaridad con la ciudad y su conocimiento objetivo del tema, Simon consiguió reflejar en este producto todo un vasto universo de personajes contruidos en torno a esa institución policial de manera profunda y compleja: detectives, fiscales, abogados, jueces, capos, traficantes, asesinos, senadores o comerciantes se entrecruzan para tejer una ficción extremadamente coral que pretende aportar una mirada holística a una ciudad que, en el fondo, puede actuar simbólicamente como reflejo de cualquier otra. La instauración de códigos legales, la vertebración de instituciones destinadas a su salvaguarda y las consecuencias de las relaciones de los individuos con dichas instituciones acaban convirtiéndose en las grandes directrices temáticas de la serie, que ofrece, como resultado, un estudio exploratorio de la naturaleza humana que apuesta por la indeterminación moral y la ruptura del maniqueísmo.

La abundante cantidad de personajes en *The Wire* no impide que muchos de ellos mantengan un protagonismo constante y prolongado durante las cinco temporadas de la

serie, familiarizando al espectador con su personalidad y sus circunstancias. De entre todos, dos personajes identificados como homosexuales ocuparán el análisis semiótico y discursivo de este producto: la agente Shakima “Kima” Greggs (Sonja Sohn), perteneciente al bando legal de los policías, y el criminal Omar Devone Little (Michael Kenneth Williams), cuya adscripción grupal resulta, como se verá, mucho más compleja.

## **7.2. ANÁLISIS SEMIÓTICO DE *THE WIRE***

### **7.2.1. La homosexualidad en Kima Greggs**

Al igual que ocurría en *Oz*, primer objeto de análisis de este trabajo y centrado, en su caso, en el ámbito carcelario, una trama policial, inevitablemente ligada a los campos semióticos de lo legal e ilegal, pondrá de manifiesto desde el principio una serie de lugares comunes que evidencien el límite entre dichos parámetros, y de forma extensible, entre lo supuestamente bueno y malo, positivo y negativo; en suma, entre lo normativo y lo no normativo. A priori, por tanto, se presupondrán en el discurso de *The Wire* dos bandos enfrentados, policías contra criminales, cada uno de los cuales actuará de garante de sus respectivos atributos sémicos vinculados a estos extremos significantes. Sin embargo, la ruptura del maniqueísmo como mecanismo dramático es uno de los puntales del planteamiento de *The Wire*, cuya mirada quirúrgica, fruto de la experiencia de David Simon como investigador periodístico de la policía de Baltimore, encauza esa voluntad documental ya mencionada que elimina, en consonancia forzosa con una visión realista del entorno, las construcciones simplistas sobre lo moralmente aceptable e inaceptable. Así, y aunque el anclaje cultural del espectador permita reconocer actividades delictivas y procedimientos de vigilancia y control, su visión se verá continuamente desafiada por el acercamiento íntimo a la vida criminal, los cuestionamientos morales del comportamiento policial o, simplemente, la posible empatía con personajes ilegales que encabezarán las circunstancias del discurso ficcional durante el mismo tiempo prolongado que sus equivalentes legales.

En consecuencia, el personaje de Shakima “Kima” Greggs (Kima, en adelante<sup>180</sup>) vendrá determinado también por esta dispersión de valores, en tanto que pertenece a un ámbito legal/policial desde el cual, tal y como se acaba de apuntar, se pivotará hacia terrenos más fronterizos desde un punto de vista moral. Su propia construcción como personaje lésbico, exponente de una sexualidad demarcada y desplazada, supone ya un planteamiento que cuestiona la normatividad de su grupo. Y al encuadrarla en un grupo, debe señalarse aquí que Kima no puede vincularse, según la perspectiva adoptada por la ficción, a otro ámbito que no sea el policial; ni por su naturaleza de mujer, ni por su origen afroamericano, ni siquiera por la orientación de su deseo, Kima se desvía de lo que realmente simboliza como personaje, que no incide con tanta fuerza ni en lo femenino, ni en lo racial ni en lo homosexual, sino en la encarnación del prototipo ideal de agente de la ley.

Kima enseguida se muestra al espectador como una policía de facto, y de hecho su propia introducción en la trama se sumerge de lleno en este ámbito, al aparecer en pleno desarrollo de su labor policial, vigilando a unos traficantes de droga junto a sus dos compañeros de equipo, Carver (Seth Gilliam) y Herc (Domenick Lombardozzi), en una Baltimore acosada por el consumo de sustancias ilegales (episodio 1x01, *The target*). Aquí no solo se expone su trabajo, sino que se hace de una forma que sugiere una prominente efectividad, ya que en esa misma escena, a la hora de registrar el coche de los vigilados, descubre una segunda arma oculta que sus agentes habían pasado por alto. Más adelante se la identifica como *lead detective*<sup>181</sup> por parte del teniente Cedric Daniels (Lance Reddick), máxima autoridad del departamento de Narcóticos, quien confía notablemente en ella, por lo que se sugiere además una cierta superioridad de cargo con respecto a sus compañeros. Por lo tanto, Kima Greggs no es solo una policía más, sino

---

<sup>180</sup> Debe señalarse que en este texto se utilizarán indistintamente tanto nombres como apellidos a la hora de identificar a los distintos personajes. La razón de no utilizar un criterio de uniformidad viene impulsada por el interés de trasladar el modo en que los personajes, en la propia serie analizada, se refieren entre sí de forma prioritaria. Así, los diferentes apelativos que aparecen en el texto reflejan cómo, por ejemplo, Kima viene referida a menudo por el apócope de su nombre de pila, mientras que otros personajes son identificados principalmente a través de su apellido o de un mote. Por otro lado, es cierto que la serie, exhibiendo una complejidad poco común, también cambia a menudo el uso deíctico de estos términos, y en ocasiones, por ejemplo, Kima viene igualmente referida como “Greggs” o la “agente Greggs”, en función de quién la nombre.

<sup>181</sup> La traducción de este concepto podría ser “detective jefe”.



una muy efectiva, diligente y tenaz, que ha construido una reputación laboral con años de esfuerzo y entrega.

Durante toda la serie, este personaje irá afianzando y consolidando su imagen de compromiso con el trabajo, fortificado por dos situaciones clave. En primer lugar, su pertenencia constante al primer plano de la ficción, mostrándose siempre como una de las ejecutoras principales de la investigación y seguimiento de los distintos casos que pueblan la trama de *The Wire*. Kima será en todo momento un personaje muy visible en la acción policial, y encabezará tácticas y procedimientos fundamentales a la hora de vigilar, perseguir y detener con éxito a los criminales antagonistas de la historia. Este hecho viene propiciado por su emparejamiento laboral con el personaje de James McNulty (Dominic West), uno de los pilares narrativos más notorios en *The Wire* y, quizá, el principal protagonista de entre los numerosos personajes que construyen su planteamiento coral; así, al formar equipo con McNulty, Kima heredará también la fuerza narrativa de este protagonismo, si bien debe considerarse que su relevancia dramática, por supuesto, viene fundamentada en el interés de sus creadores por convertirla en una de las cabezas visibles de la serie, y no como apoyo vacío para el enaltecimiento de McNulty como agente narrativo fundamental. De hecho, la propia Kima actuará también como acceso de entrada a la historia para otros personajes igualmente importantes, como el informador Reginald “Bubbles” Cousins (Andre Royo), un drogadicto y delincuente ocasional que actúa de informador secreto para la agente.

La segunda situación que apoya su vinculación efectiva al trabajo policial es la aparición puntual de determinados momentos de inflexión en que Kima se plantea la rectitud de su trabajo, como sucede cuando duda de la validez de un testimonio que debe presentar en un futuro juicio, a pesar de resultar tremendamente útil para concluir con éxito su investigación (episodio 1x08, *Lessons*), o cuando, al final de la serie, acaba delatando a su propio compañero McNulty por unas prácticas policiales cuestionables que él mismo le había confesado, confiando en su complicidad (episodio 5x08, *Clarifications*). De este modo, Kima se muestra como una profesional que reflexiona sobre la ética implícita de su trabajo y, frente a otros personajes que puedan denotar una mayor relajación normativa, demuestra también una solidez que en algunos momentos se revela inquebrantable.

Por otro lado, y de acuerdo con esa búsqueda de la ruptura del maniqueísmo anteriormente señalada, Kima también expone los abusos de poder que, como agente normativo de la ley, está capacitada –que no legitimada- para llevar a cabo desde su superioridad social. Así, en ocasiones muestra un carácter impulsivo y violento - perceptible también en otros personajes policía- que la llevan a abusar físicamente de algunos criminales ya detenidos (y que, al ir esposados, están claramente incapacitados para defenderse). Este carácter puede, incluso, quedar amparado por sus superiores en la línea de mando, como sucede en la escena del interrogatorio al conflictivo traficante Bird (Fredro Starr), en la que tanto el teniente Daniels como ella propinan una sonora paliza al interrogado, si bien la cámara oculta este hecho con un prolongado plano de la puerta cerrada de la sala (episodio 1x07, *One arrest*)<sup>182</sup>. Por eso, la ética policial de Kima también queda cuestionada –de nuevo, no exclusivamente en ella-, pero, en última instancia, esta incertidumbre moral no hace sino redundar en la imagen de un individuo que está perfectamente integrado en unas estructuras oficiales de poder con unas mecánicas internas y externas (que, desafortunadamente, pueden llegar a lo abusivo con frecuencia) por las cuales se mueve con total desenvoltura.

Queda claro, pues, que el personaje de Kima encarna una vinculación vocacional con lo policiaco que se manifiesta y mantiene a lo largo de las cinco temporadas de *The Wire*. Pero Kima es, también, uno de los estandartes discursivos de la serie sobre la homosexualidad, así que en este caso, ¿en qué medida afecta su deseo al personaje? ¿De qué modo su orientación lesbiana influye en sus atribuciones dramáticas? Anteriormente ya se señaló que el lesbianismo de Kima podía actuar como interferencia en la normatividad de un subgrupo laboral destinado al mantenimiento del orden y, consecuentemente, el cumplimiento de una norma per se, aunque se genere de manera implícita, como sucede en lo social. Pero si la construcción de Kima como agente narrativo se centra prioritariamente en su carácter policial, ¿la serie deja de lado este vínculo discursivo con lo homosexual?

---

<sup>182</sup> Como exponente del ámbito policial, Kima encauza aquí uno de los temas recurrentes de la serie, el de las irregularidades morales y laborales de los agentes de la ley, que vienen marcadas en *The Wire* por tres conflictos básicos: las aspiraciones de poder, la violencia abusiva y el alcoholismo.

Lo cierto es que el lesbianismo de Kima queda evidenciado también desde la propia presentación del personaje, por lo que su deseo aparece vinculado indisolublemente a la asunción de los parámetros básicos de Kima como vehículo narrativo. Ya al comienzo del primer capítulo, Kima hace una mención a “su chica” en una conversación trivial con sus compañeros de trabajo (episodio 1x01, *The target*), y poco después tiene lugar una escena que visibiliza su orientación sexual de forma muy clara, cuando la detective regresa a casa después de una dura jornada de trabajo; allí, el espectador descubre que Kima no solo es lesbiana sino que, además, posee una pareja estable, Cheryl (Melanie Nicholls-King), con quien comparte su vida diaria. Esta presentación es sencilla: la apariencia de un hogar acomodado y tranquilo, conversaciones de bienvenida cargadas de complicidad, un beso rutinario pero afectuoso como saludo. No hay grandilocuencia ni enaltecimiento en la exposición de esta intimidad homosexual, solo un proceso cotidiano de convivencia.

Esta escena introductoria resulta interesante porque, hasta ese momento, el capítulo ya ha presentado a una gran cantidad de personajes a través de distintas situaciones dramáticas que actúan como esbozos iniciales de su personalidad y preconizan su desarrollo posterior. Sin embargo, y a excepción del personaje de McNulty, de quien se ha sugerido que está divorciado y tiene hijos, ninguno de ellos ha expuesto todavía ante las cámaras un ápice de su intimidad. Si bien esta exposición constituye una expectativa probable en una ficción seriada y enseguida se presupone el desarrollo dramático futuro del lado más personal de los integrantes de la trama, no deja de resultar llamativo que sea Kima la primera policía que queda retratada en esa intimidad mencionada. La historia se abrirá posteriormente a la exploración y análisis de las relaciones personales entre otros policías y sus vidas privadas, pero es Kima quien inicia este ahondamiento en lo personal, un ejercicio de exploración discursiva cuya prioridad, desde lo semiótico, debe ser señalada, ya que ante la posible elección de un marco de intimidad heterosexual, reconocible en el supuesto espectador medio, se ha optado por uno que se desmarca de este ámbito –pero que, como se verá, resultará igualmente válido en cuanto a sus objetivos dramáticos-.

La exposición inmediata de la agente Kima como mujer lesbiana puede ser entendida, por tanto, como símbolo de una cierta declaración de intenciones de la trama, dando prioridad a la intimidad no normativa frente a la heterosexualidad común en el orden

discursivo. Esta apuesta por una visibilidad serena, ambiciosa en su planteamiento pero comedida en su ejecución, queda reforzada por el hecho de que la sexualidad de Kima viene ya conocida y asumida por el entorno inmediato que la rodea, y consecuentemente, por la mayoría de personajes que van a protagonizar el discurso seriado de *The Wire* junto a ella, por lo que no supone ni un motivo de conflicto en la trama ni una justificación para la presencia de Kima en la historia. Así, por ejemplo, cuando Carver y Herc le preguntan sobre el origen cronológico de su deseo (episodio 1x02, *The detail*), demuestran este conocimiento exhibiendo una naturalidad cotidiana – que no evita, no obstante, la curiosidad sobre el tema-; McNulty reacciona al descubrimiento de su lesbianismo con un chiste despreocupado -sobre el hecho de que ambos tengan así algo en común: su gusto por las mujeres- (episodio 1x03, *The buys*); e incluso su superior, el teniente Daniels, bromea con ella cuando comenta lo mucho que preocupa a sus respectivas mujeres la peligrosidad de sus actividades policiales, llegando a acordar, como chanza, que si en algún momento deben transmitirles una mala noticia, cada uno comunicará a la mujer del contrario estas vicisitudes (episodio 2x03, *Hot shots*)<sup>183</sup>. La integración y la falta de una problemática expresa en la definición de la sexualidad de Kima permite incluso que personajes normativos por su orientación del deseo puedan incluso participar de espacios específicos de lo homosexual, como el bar de lesbianas en el que el agente Bunk (Wendell Pierce), heterosexual, esposo y mujeriego, comparte una grata conversación y una cerveza con ella tras la jornada de trabajo (episodio 3x06, *Homecoming*).

A pesar de la naturalidad con que se introduce la homosexualidad de Kima en la trama, la serie presenta un elemento discursivo que, hasta ahora, no se ha detectado en los productos analizados de HBO: la arena. Aunque la exposición de fórmulas narrativas

---

<sup>183</sup> A propósito de esta escena, la conversación deriva en un curioso –y hasta cierto punto, cómico- montaje en paralelo entre el hogar de Kima y el hogar de Daniels que muestra el momento de una tensa cena en la que, en cada uno de los escenarios, se muestra a un agente de la ley callado y temeroso (Kima/Daniels) y a su respectiva pareja sentimental, silenciosa y presa de un evidente enfado (Cheryl/Marla, mujer de Daniels). Ambas escenas culminan en el mismo punto: las parejas de los agentes acaban levantándose de la mesa, incapaces de contener su enojo, y marchan de la sala. Más allá de lo anecdótico, esta secuencia resulta efectiva porque equipara –incluso visualmente- el peso de una intimidad normativa heterosexual con el de una que no lo es, y equilibra su valor como origen de conflictos personales, justificándose en ambas su validez dramática, y por extensión, social.

de enaltecimiento y defensa no ha sido necesaria en las dos series anteriores, siendo las circunstancias dramáticas las encargadas de sostener una actitud crítica específica, aquí, quizá por conveniencia, quizá por voluntad ideológica autoral, el personaje elabora en un momento dado una proclama dialógica que condensa una lucha expresa por la defensa del hecho homosexual, justificando la permisividad de su presencia en lo ficticio y, consecuentemente, también en lo real. Ahora bien, más que un manifiesto expreso, esta explicitud discursiva se revela a través de un parlamento que juega con lo simbólico y, de forma inteligente, encubre sus verdaderos propósitos bajo la forma del debate sobre la presencia de la mujer en el ámbito policial –tema que se recuperará enseguida, por cuanto implica también algunas valoraciones en este análisis semiótico del personaje-. Así, en un momento temprano de la primera temporada (capítulo 1x03, *The buys*), Kima conversa con McNulty sobre la necesidad de haber manifestado claramente la orientación de su deseo desde su comienzo en la profesión para evitar el interés afectivo o sexual de sus compañeros de trabajo masculinos, expresando taxativamente que esa actitud es la única que podía garantizarle una convivencia cómoda no solo con los demás, sino también consigo misma. Pero este interludio acaba derivando enseguida en una charla sobre las dificultades del trabajo policial para las mujeres, a propósito de lo cual Kima explica, desde su condición femenina, cómo el miedo inicial al enfrentamiento con el mundo criminal dejó paso progresivamente a una conciencia real del peligro, y al final, al descubrimiento de que estas mismas dificultades podían superarse. Todo ello, como se afirma, evoca un evidente paralelismo con las dificultades sociales que acarrea una sexualidad marginal, y ante las cuales, parece querer decir Kima, la única solución posible es asumir su presencia y luchar contra ella o sucumbir ante el miedo vital<sup>184</sup>. De este modo, la criminalidad antagónica de su profesión y la homofobia de su contexto cultural transcurren por los mismos cauces significantes del rechazo, y en cualquiera de los dos casos, Kima propone una defensa proactiva que fortifique al individuo y lo empodere en su consciencia.

En ese sentido, *The Wire* tampoco es ajena a la presencia del rechazo a lo homosexual, y sí que exhibe momentos en que el lesbianismo de Kima provoca confusión, queda

---

<sup>184</sup> Este paralelismo viene reforzado por algunos detalles concretos del diálogo, como la alusión de Kima al miedo inicial a no salir del coche policial y abandonar su refugio, y la idea simbólica de no “salir del armario”, un refugio metafórico contra el rechazo social de la homofobia que muchos homosexuales mantienen en sus vidas.

cuestionado o incluso resulta objeto de denostación, pero este rechazo procede, sobre todo, de los criminales a quienes la detective se enfrenta, procedentes de un entorno degradado en el que la variabilidad sexual no es admitida, por cuanto dicho entorno queda en manos del hombre heterosexual dominante; así sucede, por ejemplo, con el ya mencionado traficante Bird, (episodio 1x07, *One arrest*), si bien sus insultos sobre la condición sexual de la agente pueden venir propiciados, en todo caso, por su detención, o en última instancia, por considerarla una mujer de poder en el entorno de una institución de dominio que, de forma paralela al ámbito criminal, hasta ahora ha sido habitada y controlada mayoritariamente por hombres, lo que incidiría en la suposición de una supuesta masculinidad en su persona.

Este detalle introduce otro interesante debate sobre la creación de Kima y su uso en la trama que debe ser atendido antes de profundizar en el discurso homosexual del personaje, y que, no obstante, guarda estrecho vínculo con él: ¿supone este personaje femenino, por su atribución ligada a lo policial, la encarnación simbólica de un hombre? Si bien Kima no es la única mujer que trabaja en los departamentos policiales de Baltimore, sí que es la única que lo hace de una forma tan directamente ligada a la acción policial –o al menos, la única que se muestra en esta labor-, y por tanto, a lo agresivo, lo violento y lo peligroso del enfrentamiento criminal. De este modo, retomando el debate de Echevarría & Pinedo (1997) sobre la fijación simbólica de lo femenino con el espacio interno de la inacción y lo masculino como equivalente expositivo de lo externo-activo, Kima parecería ejemplificar aquí un lesbianismo entendido en términos de masculinización, y por tanto, de inversión de género, al abrirle las puertas al terreno vetado de la hombría. Este aspecto no solo reincidiría de nuevo en el mantenimiento de perfiles de representación estereotípicos (Mira, 2008), sino que sustentaría inevitablemente la concepción errónea de la homosexualidad como un desplazamiento de géneros naturalizados (la mujer en el hombre gay; el hombre en la mujer lesbiana).

Sin embargo, esta perspectiva queda cuestionada por dos argumentos derivados de la propia exposición de la trama. En primer lugar, lo masculino-policial no siempre se exhibe aquí como sinónimo de estos valores de acción, y de hecho, la serie presenta varios personajes de hombres policía que no encarnan, ni mucho menos, una atribución semejante; algunos, incluso, demuestran una incapacidad de facto para llevar a cabo un

trabajo de calle de forma eficiente, pero resultan tremendamente útiles de puertas para adentro: es lo que ocurre, por ejemplo, con el caso del detective Roland Pryzbylewski (Jim True-Frost), extremadamente torpe con las armas pero muy habilidoso con la investigación documental, la vigilancia telefónica y el desciframiento de códigos en clave. Por lo tanto, la equivalencia simbólica de la dualidad sexual no se presenta de modo automático, y el apego al trabajo de calle, siendo muy fuerte en algunos individuos (la propia Kima o el personaje de McNulty, por ejemplo), es negado o rechazado en tantos otros. En segundo lugar, la posible masculinización de Kima no encuentra su exponente en otras dimensiones del personaje. La más evidente podría ser la construcción visual, y en este sentido, si bien la agente Greggs no representa el epítome de la femineidad (algo que podría lastrar la comodidad y efectividad de un trabajo muy físico que propicia el ocultamiento y la vigilancia desapercibida), se mantiene en un terreno neutro en el que no pueden reconocerse rasgos de amaneramiento. Tampoco a nivel psicológico o en sus relaciones contextuales parece haber indicios que empujen el entendimiento del personaje de Kima al terreno de la masculinidad, más allá de la innegable frecuencia de individuos de sexo masculino en su entorno laboral. Por tanto, la vinculación en *The Wire* de lo masculino con lo policial quedaría en el terreno exclusivo de la problemática de lo policial, pero no de lo lésbico, lo que redundaría en la idea de que Kima no representa aquí a una mujer-hombre, sino a una mujer-policía, cuyos valores de agresividad, destreza y osadía no vendrían aportados por lo estereotípico masculino, sino por lo estereotípico policial.

En cualquier caso, la relación lésbica de Kima muestra una utilidad dramática clara en la trama, más allá de su presencia como rastro de un discurso temático (o, precisamente, para apoyar subrepticamente dicho discurso): la intimidad de la detective sirve para exponer el conflicto entre los ámbitos simbólicos de lo externo y lo interno, es decir, los ámbitos referidos a un trabajo policial de acción y riesgo y la protección tranquila de un hogar familiar, o reformulado de otro modo, las desavenencias entre los agentes de la ley que encuentran la esencia de su verdadera identidad en una labor de riesgo por la que sienten auténtica pasión y las preocupaciones derivadas de los individuos que los aman y temen por su seguridad.

Puesto que el perfil de Kima simboliza el molde narrativo del perfecto agente policial y el propio personaje concibe su identificación plena como tal, no parece inadecuado

concederle el liderazgo discursivo para encabezar este debate. De tal modo, en la serie, la relación entre Kima y Cheryl se ha escrito de forma que viene vertebrada por este conflicto: Cheryl siempre ha mostrado una clara aversión a la actividad laboral de su novia, preocupada por cualquier ataque físico que pudiera derivar en su perjuicio, pero esta incomodidad ha chocado frontalmente con el apego vocacional que Kima siente por su trabajo. Esta oposición de voluntades se depura de forma evidente cuando al final de la primera temporada Kima es herida de gravedad en una incursión policial, hecho que la mantiene hospitalizada y al borde de la muerte durante un tiempo (episodio 10, *The cost*), y de resultas de lo cual, por deseo expreso de su pareja, acaba pidiendo el traslado a un nuevo departamento para centrar su trabajo en una tranquila labor de gestión documental, un papel sedentario y rutinario que, en realidad, la consume internamente. El retorno de Kima a las labores más activas del trabajo de calle recuperarán su ánimo y la harán sentirse útil de nuevo, pero recrudecerán también la relación con Cheryl, con la cual, además, espera un hijo por embarazo asistido<sup>185</sup>.

En este caso, Kima es utilizada de nuevo como opción reguladora de la normatividad de una intimidad demarcada, puesto que el debate simbólico que su relación con Cheryl representa podría establecerse a través de cualquier otro tipo de intimidad heterosexual, pero se elige una relación lésbica como punto de reflexión sobre un tópico que, no obstante, se establece en términos mensurables para cualquier espectador: el conflicto del individuo entre una profesión de riesgo y el sufrimiento de los allegados que lo rodean se basa en patrones genéricos de afectividad, protección y duelo, y así queda plasmado en la serie mediante las diferentes desavenencias de las dos mujeres. De tal modo, esta reflexión, una más de entre las muchas que la serie aborda sobre el ámbito policial, se despoja de cualquier componente específico sobre el hecho homosexual y pasa a establecerse mediante rutinas normalizadas de afecto conyugal.

En cuanto al nacimiento de un hijo en común, la serie no solo aborda el tema de la maternidad homosexual -y lo hace, en consonancia con su línea representacional, en cautos pero firmes términos de naturalidad, redundando en la idea de la visibilidad

---

<sup>185</sup> La presencia de un hijo en común no solo intensificará el conflicto sobre la inconveniencia del trabajo policial para la vida familiar, sino que servirá además para introducir la temática (y puede decirse también, la problemática) de la maternidad, y en concreto, de la maternidad homosexual.



expresa como posibilidad factible (si aparece en el plano de lo ficticio, es que puede darse en el plano de lo real)-, sino que además, lo utiliza para introducir nuevos elementos de conflicto. Así, el embarazo asistido de Cheryl y el posterior alumbramiento del bebé provocarán en Kima un comportamiento despechado, un sentimiento de desplazamiento que la llevará a sentir celos y añorar emocionalmente a su novia, incluso cohabitando ambas bajo el mismo techo. Se trata de una reflexión compleja sobre las relaciones maternofiliales que, de nuevo, no queda marcada por ningún elemento narrativo específico sobre la homosexualidad; más allá del hecho de poseer dos madres, el hijo de Kima y Cheryl representa un debate hasta cierto punto común, o al menos, entendible, en el que la presencia de la progenie puede provocar sentimientos de rechazo en uno de los progenitores como resultado de un exceso afectivo hacia el hijo (que puede percibirse incluso en términos de exclusividad), detectable en el otro progenitor. Este ejercicio de exploración psicológica vuelve a traerse de la mano de una maternidad no normativa, pero en términos de efectividad dramática, cumple las expectativas de la historia.

La maternidad de Kima y Cheryl, no obstante, vuelve a poner sobre la mesa la posibilidad del establecimiento de perfiles simbólicos y duales de género para la construcción de la figura homosexual. En este caso, cabría la opción de considerar, para un modelo factual de maternidad homosexual, un esquema simbólico de maternidad heterosexual, relegando para Kima el papel del padre y, para Cheryl, el de la madre. Es este último personaje, de hecho, el que acarrea con el embarazo, y quien exhibe una afectividad materna sin ambages que, como se indicó antes, llega incluso a desorientar a Kima. No resulta descabellado insistir en el planteamiento de esta dualidad simbólica -cuya presencia ya se detectó, por ejemplo, en el caso de *Six feet under* (Alan Ball, 2001-2005), si bien en aquel caso su uso consciente implicaba otros condicionantes y perseguía otros objetivos-: en el entendimiento cotidiano de lo masculino y lo femenino, lo social se puebla de patrones de interacción que basan su especificidad en la distinción de género, y llega a diferenciar prácticas, labores y atribuciones que se identifican claramente en función de esta pertenencia dual, construyendo, en definitiva, el “aparentemente ‘natural’ mundo de dos géneros que es básico en las culturas

occidentales”<sup>186</sup> (Thorne, 2001: 6). El caso de la maternidad, donde por cauces naturales sí es necesaria una diferenciación de sexo (malinterpretada, tal vez, como una diferenciación de género), supone una de las prácticas más demarcadas por esta mirada social, por lo que aquí podría caber, del mismo modo, una lectura significativa en tales términos para la relación de Kima y Cheryl.

Sin embargo, y tal y como ocurrió con el caso de la masculinidad implícita en el ámbito policial, esta idea queda en entredicho a través del propio discurso de la trama. Para empezar, resultaría demasiado simplista atribuir la figura materna al personaje de Cheryl por el mero hecho de ser ella la portadora del embarazo, puesto que, ante una similitud fisiológica, esta condición queda relegada a la elección potencial entre las dos progenitoras. Ahora bien, si Kima no solo no actúa como madre física sino que, además, muestra indicios de rechazo hacia la maternidad, ¿se está negando una idea de femineidad en el personaje basada en lo materno como esencia misma de esa condición? Este caso resultaría problemático, ya que establecería de forma antagónica los elementos del par hombre/mujer de un modo en que la masculinidad quedaría relegada de lo paterno, y sin embargo, esta relación no reflejaría una correspondencia con lo real, ni siquiera con lo establecido en la trama, donde encontramos personajes masculinos que sí son padres y poseen este instinto, como el propio McNulty. La oposición, en este caso, se realiza entre el par policía/mujer, en una correspondencia abstracta que no se basa en la dualidad de género, sino, nuevamente, en atribuciones estereotipadas con respecto a la figura del policía como símbolo de lo activo externo, y que además, posee ecos en la mala gestión de la paternidad que algunos policías de la serie manifiestan (nuevamente, McNulty es un ejemplo), ya que si bien en ellos no hay una paternidad negada, sí que hay un carácter policial que entorpece o dificulta su rol de padres, por la arriesgada naturaleza de su profesión, la falta de tiempo libre o la inadecuada percepción del peligro.

La maternidad recluye forzosamente al progenitor en el ámbito de lo interno, y ya se ha indicado que Kima, por su propia construcción psicológica, se identifica de forma plena en la libertad de lo exterior, y es ahí donde construye parte de su felicidad personal. Por

---

<sup>186</sup> Traducción propia. En el original: “*the apparently ‘natural’ world of two genders that is basic to Western cultures*”. Entrecomillado en el original.

todo ello, la presencia de Kima en el conflicto con lo materno no actuaría desde la perspectiva simbólica del padre, aunque esta situación, en última instancia, no afectaría tanto a una concepción de la homosexualidad como inversión errónea de género, ya que si bien Kima ocuparía el papel de la lesbiana/hombre/padre, su posición relegaría la perspectiva de la mujer/madre, igualmente, a otra lesbiana: Cheryl. La agente Kima interviene en la problemática de la maternidad desde su perspectiva policial, y por tanto, deniega en este campo cualquier relación con lo homosexual o lo masculino; es, simplemente, el reflejo de una situación conflictiva basada en su personalidad y sus circunstancias<sup>187</sup>.

En resumen, el personaje de Kima Greggs, además de aparecer en *The Wire* como portador de un cauto pero constante discurso homosexual -cuyas repercusiones se analizarán en el apartado dedicado al análisis crítico del discurso-, actúa como un agente narrativo de primer orden, impulsado siempre al primer plano de la trama, generador de subtextos temáticos con respecto al gran universo simbólico de la serie, la institución policial, y estructurado de forma compleja no únicamente en torno a su sexualidad y su deseo, sino a una verdadera hondura psicológica. Este aspecto la integra de lleno en un reparto cuya mayor baza es, precisamente, el desarrollo profundo de temperamentos y relaciones, en un contexto, el Baltimore más degradado, que no solo resulta poco proclive para lo homosexual, sino también para lo femenino y, sobre todo, para lo policial, epicentro simbólico de su figura.

### **7.2.2. La homosexualidad en Omar Little**

Desde el otro lado de la legalidad, donde Kima Greggs abandera una homosexualidad amable e integrada, *The Wire* presenta al público un personaje, a priori, mucho más dificultoso, por cuanto parte de una naturaleza criminal que lo ha llevado a convertirse en un temido asesino, pero también, como se verá, en un admirado justiciero: Omar Devone Little.

---

<sup>187</sup> En cualquier caso, este debate queda cerrado en el momento en que Kima vuelve a asumir su responsabilidad sobre su familia y acaba aceptando el establecimiento de su nueva situación personal.

La pertenencia de Omar al ámbito criminal introduce de nuevo una problemática que ya se encontró también en la serie *Oz* (Tom Fontana, 1997-2003), y que fue mencionada igualmente en el apartado referente a la agente Kim: la vinculación inevitable con el campo semántico de lo maligno. Esta relación predetermina el entendimiento del personaje en términos de una negatividad moral asumida, y por tanto, condiciona su construcción como elemento de ficción y drama. Y si en la historia carcelaria de HBO la maldad era un componente semiótico inherente a todo el universo de ficción, por cuanto se centraba en un ámbito marcado por esa misma malignidad, aquí no se puede afirmar que esa debilidad moral prediscursiva quede matizada desde el propio planteamiento: es imposible escapar a la realidad (ficcional) de Omar Little como personaje criminal, y como tal, ha de asumirse la reprobación de muchos de los actos que lo han llevado a esa situación.

Si se señala de nuevo esta vinculación semiótica es porque, como ocurriera en el pasado televisivo de lo homosexual, el trazado maligno de Omar podría adscribirlo a las atribuciones establecidas por el cliché representacional del paradigma moralista (Mira, 2008), que presentaba a los homosexuales como individuos perniciosos que solían actuar como villanos de la historia. Desde esta perspectiva, el criminal Omar bien podría entenderse bajo los parámetros de una homosexualidad congénitamente malvada. Sin embargo, debe establecerse desde el principio la debilidad de esta relación, por varios motivos que van evidenciándose conforme la trama de *The Wire* avanza.

Para empezar, y teniendo en cuenta su planteamiento exploratorio de las zonas neblinosas de lo moral, que impiden que pueda hablarse de “villanos” en el sentido absoluto que impone esta función dramática, la serie establecerá desde el comienzo la existencia de dos antagonistas claros para los policías protagonistas: el traficante Avon Barksdale (Wood Harris) y, sobre todo, su mano derecha Russel “Stringer” Bell (Idris Elba), auténtico cerebro de la ejecución y mantenimiento de todas las actividades ilegales que llevan a cabo. Estos dos personajes, y otros que vendrán luego, constituyen la verdadera fuerza de choque que se opone a la voluntad de los protagonistas en el conflicto principal de la serie –la lucha legal contra la droga-, separando a Omar de esa función. De hecho, y aunque luego se ahondará en este tema, estos dos personajes quedarán enfrentados en la historia con el propio Omar, y en su cruzada personal contra ellos, Omar llegará a colaborar con la policía para facilitar su detención.

Por otro lado, el paradigma moralista señalado por Mira (2008) suponía un ejercicio de reducción simplista que, en consonancia con una visibilidad escasa, limitaba el desarrollo de los personajes homosexuales a sus atribuciones malignas básicas, pero uno de los efectos de la minuciosa escritura de *The Wire* es, precisamente, establecer perfiles profundos de personajes que puedan soslayar cualquier tipo de molde narrativo y acerquen a estos individuos de ficción al verdadero temperamento humano, por lo que esta simplicidad no llega a encontrarse ni en Omar ni en cualquier otro de los personajes principales. Por eso, el espectador irá descubriendo de forma progresiva que ni Omar es un criminal más, ni su voluntad es rotundamente maligna –e incluso, que puede llegar al extremo contrario y mostrarse compasiva-, ofreciendo un perfil más completo de lo que un vistazo rápido puede sugerir en lo significativo.

Si estos dos argumentos se apoyan en el personaje independientemente de la orientación de su deseo, en última instancia, además, habrá que considerar que la serie tampoco plantea de forma inicial una homosexualidad unívocamente maligna, puesto que desde el otro ámbito semiótico, el de la legalidad/bondad, también se ha recurrido a lo homosexual para construir el personaje de Kima. Así pues, la homosexualidad no aparece desequilibrada hacia un bando u otro, sino que aparece, sin más, en todas las esferas significantes posibles. Desde este equilibrio semiótico, pues, y no desde la inestabilidad del estereotipo, el personaje de Omar irá construyendo una serie de atribuciones que contribuirán al discurso homosexual de la serie y continuarán erosionando la tradición representacional gay observada en el marco teórico de este trabajo.

A pesar de escapar a la influencia del paradigma moralista, ya se ha planteado que resulta innegable la criminalidad de Omar, puesto que enseguida se presenta al público como un personaje peligroso, curtido en la calle y especializado en robar el dinero y la mercancía de los traficantes de droga de forma violenta (episodio 1x03, *The buys*). Es astuto, inteligente y planificador, y todos esos atributos le han mantenido con vida durante sus años de existencia marginal. Sin embargo, su vínculo con lo criminal resulta especial ya desde esa primera exhibición al público. La peculiaridad de Omar como representante del crimen se basa en una personalidad fuerte e individualista, y si bien siempre trabaja con sus parejas sentimentales, no pertenece a ninguna de las bandas

organizadas que la serie contempla. Es más, sus crímenes se perpetran contra estas mismas bandas, lo cual explica que acabe convirtiéndose en un frente más de antagonismo para la actividad ilegal de Barksdale. Pero si por algo resulta destacable la criminalidad de Omar, en relación directa con este último detalle, es porque se adscribe a un particular código ético establecido por el propio personaje y determinado por una regla tácita que nunca ha quebrantado: sus crímenes solo se cometen contra otros criminales, y específicamente, bandas organizadas de narcotráfico de las cuales puede obtener cuantiosos beneficios monetarios y, sobre todo, multitud de dosis de estupefacientes. Por último, lo más sorprendente es lo que hace con todos estos recursos: los administra para poder ayudar a los ciudadanos de las barriadas más pobres, e incluso, para los que manifiestan una cierta dependencia, ayudarlos a consumir una droga que no pueden pagar.

La distintiva criminalidad de Omar lo convierte, a través de un ejercicio de intertextualidad inmediato, en una revisión contemporánea de la figura de Robin Hood, el popular héroe del folclore medieval inglés, puesto que, de forma semejante a este personaje, Omar roba a los criminales adinerados para poder ayudar a los más empobrecidos, habitantes de un entorno que lo han visto crecer y por el cual siente una sincera compasión. Por eso, la pertenencia de Omar a una criminalidad sin ambages queda inmediatamente cuestionada y relativizada a través de su código, que implica una búsqueda de la moralidad dentro de un ámbito que la niega por sistema, y que se basa, aun con reservas, en una cierta bondad. Él mismo se jacta de respetar fielmente estas normas, como cuando participa como testigo ocular en el juicio contra uno de los secuaces de Barksdale y su propia legalidad queda cuestionada por el abogado defensor, afirmando que él nunca ha hecho nada perjudicial contra un ciudadano (episodio 2x06, *All prologue*)<sup>188</sup>. Sin embargo, su crueldad y determinación también se han visto demostradas en sus ataques contra los escondites donde los traficantes almacenan la droga.

---

<sup>188</sup> Detalles menores sustentan la excepcionalidad de este código ético en contraste con el universo delictivo que rodea a Omar, como el hecho de que, por ejemplo, sea uno de los pocos personajes que nunca utiliza blasfemias e insultos en sus parlamentos, e incluso se considere legitimado para aleccionar cariñosamente a sus parejas si estas llegan a hacerlo (episodio 1x05, *The pager*).

La ambivalencia de la moralidad de Omar no supone sino el reflejo de su ambivalencia como figura sígnica con respecto al gran tema central de lo normativo. Enfrentado por la naturaleza de sus acciones contra policías y criminales indistintamente, Omar no puede adscribirse ni a la norma (es delictivo) ni a la anti-norma (es delictivo contra lo delictivo): su  tica no encuentra acomodo en ninguna de las esferas de lo social; es, a la vez, bondadoso y maligno, lo cual implica no ser ninguna de esas dos cosas en absoluto; y su construcción como personaje se mantiene en equilibrio sobre una difusa frontera entre lo aceptable y lo que no lo es. En definitiva, Omar es inherentemente “anormativo”, constructor de su propia legalidad y, por este carácter de demiurgo, excluido de cualquier posible regulación de lo social.

Desde este planteamiento, resulta inevitable abordar el tema principal de este apartado con una pregunta de fácil respuesta:  por qué Omar es homosexual? Porque, de este modo, su sexualidad también se convierte en algo que no puede asumirse ni por la norma ni por su anti-norma: la homosexualidad se constituye como el desplazamiento del deseo impuesto culturalmente en sociedad, pero también es rechazada desde la contracultura de lo criminal. Tanto en la superficie de lo policial como en lo subterráneo de lo delictivo existe un dominio heteronormativo del hombre, y si bien en el caso de la agente Kima el lesbianismo era aceptado por su círculo inmediato, el contexto de Omar no admite concesiones con respecto a lo gay. De hecho, en la serie, son numerosos los momentos en que Barksdale y sus socios se refieren a Omar de forma despectiva con respecto a su deseo homosexual, convirtiéndolo en una fuente de bromas y en el cauce principal para minar su dignidad.

El deseo de Omar se construye, por tanto, desde la conciencia de la heteronormatividad, y contribuye a su esbozo como personaje marginal desde múltiples frentes. Se trata de un ejercicio de escritura que refuerza las atribuciones que identifican al personaje en su singularidad, subraya su capacidad de enfrentamiento contra todo orden establecido e impulsa el conflicto inherente en su naturaleza<sup>189</sup>. Pero además, la homosexualidad de

---

<sup>189</sup> Debe sealarse aquí un último aspecto sobre el que se sustenta la otredad del personaje de Omar Little: su origen afroamericano. Si bien *The Wire* muestra una Baltimore de origen racial diverso, con una elevada tasa de población negra –en el departamento policial que sirve de contexto a la ficción trabajan muchos agentes negros, como el teniente Daniels, el detective Bucks o la propia detective Kima-, la abrumadora mayoría de los delincuentes contra los que se combate son exclusivamente afroamericanos.

Omar, más allá de convertirse en un rasgo complementario a su otredad, servirá para desarrollar dos aspectos clave en el personaje: su afectividad, como individuo inserto en una relación amorosa, y su motivación, origen de toda línea de acción para cualquier personaje de ficción.

La homosexualidad de Omar viene guiada por una afectividad sincera, y así se presenta ante el público enseguida: su introducción en la serie viene marcada por su relación con Brandon (Michael Kevin Darnall), un joven de la calle que le acompaña en sus crímenes y con quien Omar exhibe una actitud sorprendentemente cariñosa y dulce (episodio 1x04, *Old cases*). La profesión expresa de afecto y el compromiso emocional desbasta la dureza del personaje en su aprehensión primaria, demostrando que lo sentimental también es posible en la criminalidad, y especialmente, en el muy huidizo Omar, puesto que, de hecho, mantendrá otras dos relaciones durante el resto de la serie, de forma que el espectador nunca llega a conocerlo sin estar involucrado en un compromiso afectivo con otro hombre. Omar representa así el lado más humano de lo delictivo, más incluso que cualquier otro criminal heterosexual, entre los que abundan frecuentes muestras de desprecio y abuso hacia las mujeres: siempre trata con respeto y equidad a sus parejas, y su afecto es uno de los más cálidos de los que la serie presenta.

Además, las relaciones afectivas de Omar no solo reconducen a lo criminal de vuelta a la esfera significativa de lo humano/bondadoso, sino que sirven de recordatorio discursivo sobre las posibilidades reales del amor homosexual. El personaje manifiesta con su actitud la dimensión emocional sincera del hecho homosexual, más aún teniendo en cuenta que su construcción se acerca a un ámbito significativo poco proclive al sentimiento, y que sus apariciones en pareja no vienen guiadas meramente por un contacto físico desinteresado –contacto que se sugiere, no obstante-, sino por un verdadero intercambio afectivo. La sinceridad del amor homosexual en Omar quedará apoyada, de hecho, por un suceso que generará el verdadero objetivo del personaje en la historia, la venganza, y por el cual se demostrará que la homosexualidad no solo sirve

---

De forma puntual, y si bien no supone uno de los debates centrales de la serie, en *The Wire* se alude a los prejuicios de algunos personajes sobre los individuos de raza negra y su vinculación inmediata con lo criminal, y aunque la problemática racial no interfiere en Omar como marcador discursivo, su pertenencia a una raza que ha sido históricamente denostada no deja de convertirse, como se afirmó al principio, en un apoyo sobre el que sustentar, simbólicamente, el radical carácter exclusivo de este personaje.



aquí para exhibir la posibilidad factible de lo emotivo gay sino, además, para conducir al personaje hacia sus motivaciones dramáticas: el cruel asesinato de Brandon por orden de Barksdale y Stringer, en respuesta al robo de un alijo con el que ambos traficaban y con el que Omar inicia su andadura en la serie.

En represalias por la falta cometida por su novio y como un modo directo de ataque hacia su templanza, Brandon es capturado, torturado y asesinado, y su cuerpo, a modo de funesta advertencia, se abandona en una zona muy visible de las barriadas pobres donde Omar se esconde, para que este pueda encontrarlo con facilidad y, a la vez, todos sus habitantes comprueben la superioridad del crimen organizado frente al limitado poder de su particular Robin Hood individualista (episodio 1x06, *The wire*). Este suceso tendrá un fuerte impacto en el ánimo de Omar, quien a partir de ahora encauzará sus acciones –y no solo las criminales, puesto que también comenzará a colaborar con McNulty y otros agentes- hacia la erosión del poder y posible destrucción del imperio de Barksdale. Este deseo de venganza se convierte, pues, en el motor dramático del personaje, cuyas aspiraciones, desde ese momento, transcurrirán parejas a las de la policía, integrándose dentro de la gran trama central de la serie; pero además, la venganza por amor demostrará la profundidad del vínculo emocional que une a dos criminales homosexuales, entre los cuales, a pesar de su fuerte desviación de la norma, se ha establecido un sentimiento reconocible en lo afectivo universal.

Más allá de la demostración de lo afectivo y de la justificación dramática del personaje, la homosexualidad de Omar posee también una función que complementa su potencialidad como personaje de ficción: puesto que, al igual que su procedencia humilde y su estilo de vida delictivo, supone un motivo de rechazo frente a buena parte de sus contextos de interacción social, la orientación de su deseo se convertirá para Omar en otro elemento de reivindicación y fortalecimiento de su singularidad. De hecho, si la homosexualidad de Omar resulta evidente desde el primer momento es porque el propio personaje nunca la oculta. Incluso en un mundo homófobo como el suyo, él no tiene miedo de actuar contracorriente y visibilizar sus sentimientos como cualquier otro individuo para el que sí esté permitido visibilizarlos. No manifiesta una defensa crítica, pero el relato no lo necesita: su naturalidad y determinación a la hora de expresar sus afectos es semejante a las que abandera cuando comete sus crímenes y se muestra ante los demás; ambas nacen desde la sinceridad absoluta con su

autoconsciencia y el respeto por lo que cree que lo identifica, un modo de ser marginal y complejo pero que, en la asunción de esta complejidad, deviene orgullo y, por tanto, empoderamiento.

Aunque no procede exclusivamente de ese ámbito, la sexualidad de Omar ha contribuido a generar una defensa enaltecida de su personalidad –acostumbrada, por otro lado, a sobrevivir entre continuados ataques-, de modo que este fortalecimiento de su individualidad se convierte ya no solo en un puntal para su dignidad como persona, sino en un arma de subsistencia. Omar acaba simbolizando, desde la particular esfera de lo criminal, una figura cercana a la del nuevo individuo gay surgido a raíz de la lucha política por la defensa de los derechos homosexuales; un individuo que, de su exclusión, ha obtenido su fuerza, y de la asunción de su marginalidad, ha encontrado los argumentos para revocarla y exigir su conversión hacia la aceptabilidad social.

Pero aunque Omar ha conseguido fortalecerse gracias a su completa anormatividad, convirtiéndose en un criminal temido y admirado, el acercamiento a esta situación por la vía de esa misma criminalidad impide cualquier posibilidad de redención, y por supuesto, de integración normativa. Si bien no parece que este aspecto le preocupe, el desarrollo de la personalidad de Omar desde la esfera de lo asocial implica, inevitablemente, que nunca podrá situarse al mismo nivel que el resto de individuos, insertos en sus tejidos sociales legales o ilegales, y ocupará un lugar permanentemente desplazado en el mundo. Ahora bien, este desplazamiento, como se observa en la serie y como se acaba de señalar, lo ha situado en una posición de poder anormativo. En efecto, en muchos momentos se observa que la figura de Omar se ha convertido en una suerte de leyenda de los bajos fondos para muchos ciudadanos que los habitan, y su agresividad, capacidad de supervivencia y modo de vida son objeto de admiración y respeto; resulta paradigmático, por ejemplo, que se le conozca entre la gente como “Omar El Terror”, como afirma el informante Bubbles (episodio 1x04, *Old cases*), o más aún que los niños de la calle reproduzcan en sus juegos los tiroteos de Omar tras el ataque a uno de los escondrijos de Barksdale –y pugnen entre ellos por ver quién encarna dentro del juego al propio pistolero- (episodio 3x03, *Dead soldiers*).

Insultado por sus enemigos a raíz de su sexualidad, pero admirado por el pueblo gracias a su destreza, la imposible pertenencia de Omar a lo social –lo humano-, su forzoso

desplazamiento a una posición externa que, sin embargo, lo imbuje de poder, y la ausencia de temor y miedo que propicia su total determinación vital contribuyen a encumbrarlo como una especie de ser divino, inalcanzable (siempre oculto, difícil de encontrar), temido y respetado, que protege a su pueblo y este, en consideración, reproduce sus hazañas mediante el intercambio dialógico de historias que, al final, actúan como auténticos mitos. De hecho, puede decirse que Omar se ha convertido en un personaje mitológico, generado en el marco en un ideario simbólico particular, el de la subcultura del Baltimore más degradado. Según su acepción general, un mito sería “un relato tradicional que refiere la actuación memorable y ejemplar de unos personajes extraordinarios en un tiempo prestigioso y lejano” (García Gual, 1997: 12), y si bien las andaduras de Omar escapan a la distancia cronológica, sí que se plantean como historias dignas de permanecer en el recuerdo y llevadas a cabo por individuos fuera de lo habitual. Por otro lado, el mito tiene un marcado carácter grupal, fruto de la interacción de comunidades específicas de individuos, ya que son “historias de la tribu” y, como tal, suponen siempre acciones “de excepcional interés para la comunidad, porque explican aspectos importantes de la vida social” (García Gual, 1997: 12), una idea que refleja la trascendencia de Omar entre los ciudadanos de los barrios pobres. Por último, los protagonistas de los mitos constituirían siempre personajes “más que humanos” que actuarían “en un marco de posibilidades superior al de la realidad natural” (García Gual, 1997: 13), tal y como se demuestra en las hazañas de Omar, impulsadas por motivaciones muy humanas que, sin embargo, dejan atrás las debilidades del espíritu e impulsan sus fortalezas<sup>190</sup>.

---

<sup>190</sup> Como si la serie quisiera explicitar esta relación simbólica con lo mitológico, en un momento dado tiene lugar una curiosa escena donde se alude a este universo narrativo (episodio 2x06, *All prologue*). Mientras Omar espera a las puertas del juzgado para declarar contra el criminal Bird, el guarda que lo vigila se entretiene rellenando un crucigrama en el que se pregunta por el nombre del dios griego de la guerra. Ante el desconocimiento del guarda, Omar ofrece la respuesta –Ares- y, para aclarar el estupor de su vigilante, explica que, de joven, siempre se sintió atraído por los mitos. En esta sencilla escena se plantea no solo el paradójico hecho de que un individuo con un pasado tan degradado pueda dar muestras de una cultura inusitada, sino también que la afición de Omar por lo mitológico puede venir propiciada por su voluntad de querer convertirse, él mismo, en un elemento propio de su imaginario. Es más, la alusión específica al dios clásico de la guerra, y no a cualquier otro, entronca con la belicosidad de las acciones de Omar y su entorno conflictivo. Si Omar contempla en esta figura un riguroso ejemplo a seguir, es algo que la serie no desvela; sin embargo, desde su contexto delictivo, las acciones de Omar

Como habitante de un particular Olimpo, las gestas de Omar tienen lugar, incluso, entre individuos que comparten con él este carácter mitológico. Es lo que ocurre cuando Barksdale contrata a otro legendario asesino, el llamado “hermano Mouzone” (Michael Potts), para acabar con la amenaza de Omar. Este personaje, procedente de Nueva York, viene precedido también por una temible reputación de ejecutor implacable, constituyéndose igualmente como un personaje extraordinario cuyas hazañas han quedado en el imaginario común de la delincuencia. Mouzone, sin embargo, acabará aliándose con Omar por diferentes circunstancias, y juntos conseguirán terminar con la vida del gran antagonista que, hasta entonces, la serie había mostrado: Stringer. Esto permite a Omar resarcir su venganza de amor, y a Mouzone, añadir una nueva victoria que contribuya a su leyenda<sup>191</sup>.

Este posible carácter mitológico no evita, sin embargo, que Omar muera al final de la serie, pero en unas circunstancias que refuerzan su perfil legendario. En una inteligente decisión, David Simon evita la posibilidad de que sea un delincuente cualquiera quien

---

poseen ecos innegables con las de un implacable guerrero marcial que acaba siendo divinizado por el pueblo.

<sup>191</sup> A propósito de este personaje, es destacable que la singularidad de Omar y Mouzone se manifieste, incluso, desde el ámbito inmediato de lo visual. Ambos poseen determinados rasgos físicos que incrementan su peculiaridad y, puesto que se mantienen invariables durante todo su trayecto en la serie, se convierten en elementos icónicos reconocibles y alusivos, en paralelo con determinados símbolos constantes en las manifestaciones físicas de los personajes mitológicos. Omar, cuyo rostro aparece atravesado por una larga cicatriz, siempre acomete sus crímenes ataviado con un pañuelo sobre el pelo, chaleco antibalas y una larga gabardina bajo la cual esconde su arma característica: una escopeta de doble cañón; además, antes de cada ataque, suele aparecer en el escenario silbando la canción infantil *A-hunting we will go* (en cuyo título, la referencia al acto de “ir de caza” puede atribuirse también a los actos y motivaciones de Omar), de modo que su presencia queda anunciada incluso antes de poder verlo. Por su parte, Mouzone, muy alejado de la imagen de cualquiera de los otros criminales que pueblan *The Wire*, siempre se presenta elegantemente cubierto por un traje, pajarita y gafas, y muy habitualmente, con un periódico en la mano, pues se manifiesta como un ávido lector. También, como Omar, hace uso de un elevado registro en su lenguaje y un amaneramiento formal radicalmente paradójico con el contexto de degradación delictiva que lo rodea. Esta particular presentación formal, en definitiva, rompe el verismo documental que identifica a la serie en muchos momentos, por cuanto resulta mucho más ficticia en su esteticismo, y refuerza el distanciamiento de estos dos personajes con respecto al resto de individuos, contruidos formalmente desde la vulgaridad de lo cotidiano.

acabe con la vida de Omar, puesto que su dimensión mítica resulta inalcanzable para el resto de los criminales que le rodean; el ejecutor será, sin embargo, el ser más inocente y anodino que se puede encontrar en ese contexto: un niño de las barriadas pobres. La escena tiene lugar cuando Omar, tras haber robado a unos traficantes, entra en una tienda de comestibles y, mientras solicita unos artículos, un niño surge a su espalda, empuñando un revólver, y dispara sorpresivamente contra su cabeza (episodio 5x08, *Clarifications*). De este modo, Omar queda vencido, a la manera del mito cristiano de David y Goliat, por un ser indefenso y débil, opuesto en sus atribuciones, pero cuya inocencia y atrevimiento resultan fatales para su destino. Esta paradoja intensifica el carácter lírico y singular de su muerte, pero añade, además, un epílogo moralizante, propio de las narraciones clásicas, a raíz de un decisivo detalle: el niño que asesina a Omar es el mismo que, dos temporadas atrás, encarnaba al delincuente en sus juegos con el resto de sus compañeros (3x03, *Dead soldiers*). Así, es factible reconocer que Omar no muere asesinado por un simple niño, sino por su propia leyenda<sup>192</sup>.

La otredad de Omar, que en definitiva no permitía redención posible, desemboca en una muerte de resonancias trágicas y ponen fin a un personaje que de su extrañeza –social, normativa, sexual, amorosa-, ha obtenido su grandeza. Si bien esta singularidad no resulta ejemplarizante en absoluto y solo puede conducir a un destino aciago, también se constituye como una valiosa baza para lo dramático, convirtiendo a Omar en un individuo extremadamente carismático, tanto que incluso llevó al XLIV Presidente de los Estados Unidos, Barack Obama, a declarar, en 2012, que Omar era su personaje favorito de *The Wire* -y esta, su serie favorita de televisión- (Simmons, 2012).

---

<sup>192</sup> La leyenda de Omar permanecerá en el recuerdo discursivo de *The Wire* cuando, en el último capítulo (episodio 5x10, -30-), el joven criminal Michael Lee (Tristan Wilds), un adolescente con quien el pistolero tuvo algún encuentro en el pasado, aparezca atracando el local de un delincuente armado con la misma escopeta que aquel utilizaba y dispare a la rodilla de su víctima del mismo modo que Omar hizo en su primera aparición delictiva (episodio 1x03, *The buys*). Esta escena es una de las encargadas de cerrar la serie y de demostrar al espectador que, dentro del universo de ficción, el legado de Omar continuará transmitiéndose durante generaciones a través del poder de los mitos.

### 7.2.3. Cuadro semiótico de análisis (*The Wire*)

| NOMBRE DEL PERSONAJE:<br>KIMA GREGGS       | SIGNO COMPLEJO   | COMPONENTES SEMIÓTICOS DE LA HOMOSEXUALIDAD  |
|--|--|--|
| <b>SIGNIFICANTE</b><br>(NIVEL LINGÜÍSTICO) | <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Mujer (F)</li> <li>2. Policía (P) (C)</li> <li>3. Espíritu de acción (F) (P) (C)</li> <li>4. Agresividad (C)</li> <li>5. Coprotagonista (C)</li> <li>6. Individuo enamorado (P)</li> <li>7. Madre (P)</li> <li>8. Rechazo a la maternidad (P) (C)</li> </ol>                                     | <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Lesbianismo</li> <li>2. Profesión ajena a lo homosexual</li> <li>3. Posibilidad de mujer masculinizada</li> <li>4. Homosexualidad proactiva y defensora</li> <li>5. Permanencia de la homosexualidad</li> <li>6. Emocionalidad lésbica</li> <li>7. Rol social tradicionalmente heterosexual</li> <li>8. Posibilidad de mujer masculinizada</li> </ol>  |
| <b>SIGNIFICADO</b><br>(NIVEL MÍTICO)       | <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Sexo femenino y problemática de la femineidad</li> <li>2. Individuo normativo</li> <li>3. Heroína policial</li> <li>4. Ruptura del maniqueísmo legal</li> <li>5. Actante de peso</li> <li>6. Intimidad rutinaria</li> <li>7. Protectora</li> <li>8. Rechazo a la intimidad sedentaria</li> </ol> | <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Discurso de homosexualidad femenina</li> <li>2. Lo no normativo en un contexto de defensa proactiva de la normatividad</li> <li>3. Negación de la masculinización</li> <li>4. Defensa activa de la homosexualidad</li> <li>5. Visibilidad constante</li> <li>6. Posibilidad del amor homosexual</li> <li>7. Posibilidad de la maternidad homosexual</li> <li>8. Negación de la masculinización y desplazamiento a lo policial</li> </ol> |

| NOMBRE DEL PERSONAJE:<br>OMAR LITTLE    | SIGNO COMPLEJO   | COMPONENTES SEMIÓTICOS DE LA HOMOSEXUALIDAD   |
|---|--|---|
| <b>SIGNIFICANTE (NIVEL LINGÜÍSTICO)</b> | <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Hombre (F)</li> <li>2. Criminal (P) (C)</li> <li>3. Beligerancia (P)</li> <li>4. Justiciero (P) (C)</li> <li>5. Individuo enamorado (P)</li> <li>6. Rechazo a lo legal y lo ilegal (P) (C)</li> <li>7. Figura legendaria (C)</li> </ol>  | <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Gay</li> <li>2. Ámbito ajeno a lo homosexual</li> <li>3. Homosexualidad peligrosa</li> <li>4. Reivindicación de los individuos desplazados</li> <li>5. Emocionalidad gay</li> <li>6. Voluntariedad transgresora</li> <li>7. Homosexualidad de leyenda</li> </ol>  |
| <b>SIGNIFICADO (NIVEL MÍTICO)</b>       | <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Sexo masculino, desproblematizado</li> <li>2. Individuo no normativo</li> <li>3. Reiteración de la ruptura con la norma, amenaza</li> <li>4. (Anti) héroe de acción</li> <li>5. Ruptura del maniqueísmo criminal</li> <li>6. Desplazamiento de todo orden posible</li> <li>7. Figura mitológica</li> </ol> | <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Discurso de homosexualidad masculina</li> <li>2. Lo no normativo en un contexto no normativo: doble transgresión</li> <li>3. Defensa activa de la homosexualidad</li> <li>4. El individuo marginal defensor de los marginales</li> <li>5. Posibilidad del amor homosexual</li> <li>6. Lo marginal como discurso individual</li> <li>7. Lo homosexual como símbolo de excepcionalidad</li> </ol> |

### 7.3. ANÁLISIS CRÍTICO DEL DISCURSO DE *THE WIRE*

#### 7.3.1. Eje discursivo 1: ausencia/presencia

Mediante el planteamiento de su lista de personajes, *The Wire* asegura desde el comienzo la presencia del fenómeno de la homosexualidad en la pantalla televisiva. Lejos de quedar silenciado, o incluso relegado a un único personaje que pueda asegurar superficialmente la apariencia de una diversidad, Simon ofrece dos personajes muy recurrentes que, desde distintos ámbitos, aunque relacionados por objetivos dramáticos similares, operan encauzando un discurso ambivalente pero directo.

Es destacable cómo con solo estos dos personajes se establece un juego de presencias inclusivas que parece partir de lo estándar normativo para quebrar sus límites. Esta idea vendría aquí encauzada a través del paradigma de la normalidad observado por Mira (2008) en las ficciones de finales de siglo XX y comienzos del siguiente, puesto que el modelo de homosexualidad inocuo que producía esta tendencia representacional partía de un patrón similar: así, a raíz del arquetipo del individuo masculino, blanco y heterosexual, un modelo de ficción habitual –y habituado-, el homosexual normalizado compartía la masculinidad y la raza, y añadía al conjunto una cómoda clase media desde la cual la ausencia de una explicitud sexual directa convertía su presencia en un elemento dramático inadvertido, y por tanto, digerible y asumible. Sin embargo, ya solo con los personajes de Kima y Omar, David Simon desvía todas estas directrices hacia posiciones mucho más desplazadas, puesto que, en conjunto, ambos personajes demuestran que la homosexualidad también está presente en el individuo femenino (Kima), en el individuo negro (Kima, Omar) y en el individuo de clase social marginal (Omar). El punto de partida, por tanto, implica que la homosexualidad puede aparecer en la persona independientemente del sexo, del origen racial o, por supuesto, de la clasificación social que la identifique; es decir, básicamente, puede aparecer en todas partes.

Estos dos personajes mantienen una permanencia en pantalla muy prolongada –su pertenencia dual a los dos escenarios principales de conflicto, el legal y el ilegal, permite, además, que las circunstancias dramáticas sean proclives a su aparición-, se constituyen como modelos de acción recurrentes desde la primera hasta la última



temporada e incluso poseen momentos dramáticos de enorme relevancia para la trama central que vertebra la serie, como la hospitalización de Kima o el asesinato de Stringer, uno de los grandes antagonistas del relato, por parte de Omar. Por lo tanto, su relevancia dramática queda fuera de toda duda, puesto que se equipara a la del resto de personajes heterosexuales e incluso supera la de muchos ellos.

Por otro lado, debe señalarse aquí que Kima se convierte, con *The Wire*, en la primera mujer homosexual con relevancia dentro del discurso de ficción seriada de HBO, en un sentido protagonista y permanente. Hasta ahora, los productos observados muestran una evidente tendencia al uso de la perspectiva masculina en la introducción de los temas homosexuales, pero Kima propone como legítimamente protagonista la mirada de una mujer para hablar del fenómeno. Así, aunque pueda compartir determinadas problemáticas o consideraciones, el discurso originado por Kima en su condición de mujer homosexual se abre al público como una muestra más de un hecho social que no puede simplificarse, y mucho menos, unificarse bajo una misma directriz de género y sexo.

Finalmente, los perfiles homosexuales de *The Wire*, mantenidos durante las cinco temporadas, ofrecen acercamientos a temáticas que, si bien no son exclusivas de lo homosexual, adquieren una importancia renovada como aportes a un discurso que hable de este fenómeno: el desarrollo afectivo completo, la participación en la institución familiar, la presencia en contextos heteronormativos y apriorísticamente homófobos y, en definitiva, la visible existencia de un fenómeno que surge en cualquier ámbito de lo social.

### **7.3.2. Eje discursivo 2: continuidad y estereotipación/posibilidad y ruptura**

La construcción de la homosexualidad en la ficción de *The Wire* partía de un supuesto establecido por el análisis del marco teórico del trabajo: la vinculación de los personajes a posibles paradigmas moralistas, desde la perspectiva de un drama policial que explora en su discurso las polaridades éticas del bien y del mal. Este conflicto de base venía dado, especialmente, de la mano del personaje de Omar, puesto que su delincuencia innata podía acercarlo a estos esquemas representacionales. Sin embargo, la homosexualidad potencialmente benigna de Kima como equilibrio discursivo, la

presencia de otros antagonistas directos y la emotiva afectividad gay de Omar eludían esta construcción simplista.

Por otro lado, Kima introducía también otro supuesto derivado del mismo marco teórico: la vinculación de los personajes a paradigmas de inversión. Sobre las posibilidades del entendimiento semiótico del personaje de Kima en términos de confusión de comportamientos de género y cuerpos sexuados, ya se advirtió que en realidad, en las problemáticas del personaje, no hay conflictos basados en un género dual, y por tanto, continuadores de una plasmación errática de lo homosexual como inversión de este atributo, sino conflictos basados en las repercusiones y consecuencias de una institución, la policial, que vertebra el eje central de la trama y de la cual Kima es un personaje representativo en grado óptimo. Por su parte, la definición de Omar como perfil dramático no muestra ningún vínculo con el modelo del homosexual invertido, máxime si se tiene en cuenta que este cliché propiciaba el humor y, en *The Wire*, drama absoluto de resonancias trágicas, Omar se constituye como uno de los personajes más peligrosos y funestos del reparto, mientras que sus dimensiones físicas, psicológicas y contextuales son totalmente ajenas al amaneramiento.

El alejamiento voluntario de modelos reduccionistas manifiesta un discurso proclive al entendimiento de la homosexualidad desde una perspectiva más completa y profunda, y por tanto, más acorde a lo diverso y lo potencial. No es solo que en *The Wire* la escritura de los personajes pretenda derivar en estudios psicológicos complejos de voluntad analítica, sino que también se ha partido de una misma postura analítica con la propia realidad para poder dar forma a un producto que huye de lo simplificador en cualquier dimensión, con la ruptura del maniqueísmo a la cabeza.

Si ha de destacarse para Omar y Kima una construcción verdaderamente perceptible en su diferencia con respecto al resto de personajes, en ningún caso viene aportada por su sexualidad. Sin embargo, sí que en ambos personajes existe una singularidad semejante que entronca con su percepción como individuos (héroes) de acción. En el caso del delincuente, su análisis semiótico revelaba una belicosidad mítica que lo encumbraba a la categoría de leyenda, mientras que en el de la agente policial, su carácter enérgico y su destreza laboral, pero sobre todo, su naturaleza de mujer empoderada en un contexto masculino, redundaban en un retrato cercano, quizá no a la leyenda, pero sí a su

resolutiva capacidad de hacer frente a los conflictos. Al final, es este el perfil más destacable que puede señalarse en ambos.

Pero si hay una circunstancia que describe la construcción de los homosexuales de *The Wire* es que, en definitiva, su tendencia sexual queda confinada a convertirse en uno más de los muchos atributos que pueden construir el perfil de un personaje de ficción, sin ser dominante su presencia ni exigir la exclusividad dramática sobre el resto de valores. En Kima, esto sucede porque su relación lésbica supone una variante más de la dimensión interna del personaje, la que atiende a su intimidad, y viene integrada de lleno en el retrato conjunto de las intimidades de otros personajes de la serie, y en Omar, porque precisamente su sexualidad ajena a la norma no es sino otro de los pilares posibles que sostienen su postura excluyente. Además, en ambos casos, la homosexualidad no supone una problemática inherente, sino el cauce conductor de otras problemáticas igualmente humanas pero mucho más genéricas. En este sentido, la pérdida de fuerza rectora de la homosexualidad en la construcción del personaje de ficción tendrá también una clara relevancia sobre el eje discursivo de la normalización, tal y como se detalla en el siguiente epígrafe.

### **7.3.3. Eje discursivo 3: singularidad/normalización**

A pesar de constituirse como el tema conductor del análisis de este estudio, la gran verdad con respecto al discurso homosexual de *The Wire* es, precisamente, que la homosexualidad es secundaria. O mejor dicho, que la homosexualidad es secundaria en los personajes homosexuales: en realidad, tanto en el caso de la agente Greggs como del delincuente Omar su homosexualidad viene referida tan solo de forma ocasional, entendiéndose esta referencia a través de una performatividad escénica que visibiliza esta dimensión del personaje, y sucede así porque no se constituye, ni mucho menos, como el pilar central de su peso narrativo. El conflicto entre Cheryl y Kima es importante para la detective, pero lo es más aún su carrera policial, mientras que la venganza amorosa de Omar guía buena parte de su comportamiento dramático, pero no origina sus motivaciones prediscursivas -las luchas contra los grandes narcotraficantes y criminales organizados-, que se convierten, al final, en la gesta más importante del pistolero en la historia.

Sin embargo, este aspecto, lejos de originar una falta de visibilidad, se convierte en la mayor baza del carácter integrador y normalizador de su discurso. De este modo, cuando se recuerda esa sexualidad al espectador, el personaje ha quedado tan asumido por otros valores mucho más trascendentales sobre el peso del relato que la presencia de un deseo que podría considerarse errático no solo pierde relevancia en su entendimiento, sino que ha quedado integrado en la potencialidad de ese personaje como herramienta dramática. *The Wire* viene a demostrar que la homosexualidad, por sí misma, no es un motivo de conflicto, ni posee una naturaleza conflictiva, sino que se trata, como se afirmó antes, de un simple atributo más del personaje, y por tanto, no debería merecer una atención televisiva diferenciada, sino formar parte de una visión global de ese mismo personaje que, inevitablemente, naturalice su presencia en él.

Pero al mismo tiempo y de forma paralela, si se desea utilizar la homosexualidad de los personajes como arma dramática para incitar conflictos derivados -no conflictos generados en su propia esencialidad-, esta puede tener un interés demostrado que lo equipare a otras afectividades normativas como generadoras de conflictos similares, y esta equiparación contribuiría, de nuevo, a su integración ficcional en las costumbres televisivas, y por transmisión cultural, a su integración real en las costumbres sociales. Como rasgo constitutivo del actante, parece querer afirmarse, la homosexualidad tiene derecho a pasar desapercibida, pero también a utilizarse, si se requiere, para generar líneas de acción de interés. En ese sentido, por citar los ejemplos analizados, la serie aborda temáticas en las que lo íntimo (de cualquier naturaleza) puede generar problemáticas relevantes en el sentido del discurso, como la difícil convivencia de lo laboral y lo familiar, y el relato genera este debate, precisamente, a través de una intimidad no normativa, la de la subtrama amorosa de Kima, con la misma efectividad con la que podría darse en un matrimonio heterosexual habituado; por su parte, desde el ámbito de Omar, *The Wire* alude al tema de la venganza por amor, un tópico que habla directamente sobre la voluntad del espíritu humano, y lo hace desde la perspectiva de un amor homosexual, como podría haberlo hecho desde cualquier otro tipo de correspondencia afectiva con idéntico éxito dramático.

Si estas ideas resumen la visión conjunta del discurso homosexual global, a nivel individual, y con respecto al eje de la singularidad/normalización, *The Wire* sí ofrece diferencias entre los dos personajes que acarrean dicho discurso, fruto de sus

posicionamientos enfrentados. En este caso, puede considerarse que Kima resulta mucho más efectiva para la naturalización de lo homosexual desde su ámbito prioritario –y legal- de policía, una figura que David Simons dibuja con una fuerte peculiaridad que parece reflejar una profesión convertida en estilo de vida y que, por su naturaleza, dificulta la integración de sus practicantes en la estructura normalizada de las rutinas sociales, ya que presenta una lucha constante, obsesiva y arriesgada contra lo ilegalizado y lo marginal. Sin embargo, la homosexualidad, habitualmente apartada de dicha normalidad rutinaria, no supone aquí un escollo, sino una forma más de vivir en la estructura. En general, la institución policial, como elemento de organización social, actúa en *The Wire* como un paraguas macrosimbólico que acoge diversas reflexiones sobre la relación de los individuos con los códigos que dictaminan el bien y el mal, es decir, el desarrollo del comportamiento humano en su relación con leyes de dominio, control y sometimiento. Pero en este proceso, la homosexualidad pierde su papel regulador de la proximidad con lo normativo, puesto que no se muestra como interferencia; si acaso, en última instancia, sí puede entenderse como un factor contrario de estabilidad normativa, puesto que en el caso de Kima, es la presencia de una vida emocional ordenada y estable (en la que, por otro lado, surgirán conflictos dramáticos paralelos) la que sustentaría su asunción por parte del espectador como participante de una rutina íntima reconocible. De este modo, la serie no muestra a Kima como un personaje diferente por su lesbianismo, sino por su peliaguda profesión.

De forma opuesta, y con objeto de subrayar una singularidad excepcional, consciente de su diferencia, la homosexualidad que encarna el personaje de Omar reflejaría un estado de ser que elude toda posibilidad de vivir dentro de la estructura social. Si bien este carácter excluyente podría subrayar lo gay como un factor de desplazamiento marginal, su carácter secundario en el desarrollo dramático del personaje impide que el deseo gay tenga mayor peso en esta percepción que, por ejemplo, su estilo de vida ilegalizado o sus acciones delictivas –por el contrario, y nuevamente como sucedía con Kima, la afectividad gay permite al espectador reconocer en él una intimidad con la que sí puede llegar a identificarse, o al menos, reconocer como desarrollo amoroso factible que incluso puede llevarlo a entender sus motivaciones de venganza-. Si lo gay se utiliza en la construcción de Omar como apoyo de lo no normativo es porque, desde la consciencia de la creación de un subtexto, se entiende que lo homosexual ha sido habitualmente demarcado, pero como factor de rechazo social no alcanza por sí mismo

mayor efecto que el resto de atributos que describen al personaje. Por otro lado, el encumbramiento a lo mitológico de Omar convertiría la homosexualidad en factor de singularidad narrativa, pero no necesariamente por la vía del rechazo, sino de la excepcionalidad, e introduciría el hecho homosexual en la categoría del recuerdo mítico transgeneracional. Más aún: la homosexualidad recuperaría, desde las raíces politeístas del panteón clásico griego, su posición en la vida íntima de los dioses, dictaminadores de las reglas humanas y seres infinitos de poder.

*The Wire* indica que la homosexualidad puede constituirse, por tanto, en un camino para apoyar la integración de su portador en lo social/legal, o un camino para apoyar su exclusión, pero esta función, en definitiva, no la diferencia de cualquier otro elemento definidor de la persona: su ética, su moral, su fortaleza, su sexualidad. Amar a una ciudadana de ley o amar a otro criminal constituyen, al final, decisiones del individuo que definen su relación con lo legal, de la misma manera que la percepción diferenciada de ese vínculo describe la diversa relación del amor con el entramado social, pero ninguno de los valores positivos o negativos en relación con los códigos legales o sociales vienen impuestos en la esencialidad del propio acto amoroso. Por eso, desde la ambigua potencialidad que nutre el rechazo de los absolutismos morales, *The Wire* niega el determinismo de la naturaleza del comportamiento humano, puesto que no juzga su esencia, sino su orientación y puesta en práctica, y demuestra que el maniqueísmo, frecuente recurso dramático, no puede encontrarse en la vida real, y mucho menos en individuos reales.

## **8. BIG LOVE Y EL (GRAN) AMOR FAMILIAR**

### **8.1. SINOPSIS**

La cuarta serie de HBO sometida a análisis, *Big Love* (Mark V. Olsen & Will Scheffer, 2006-2011), narra el día a día del clan Henrickson, una acomodada familia del Utah contemporáneo compuesta por el empresario Bill Henrickson (Bill Paxton) y su mujer Barb (Jeanne Tripplehorn), a los que se suman una segunda esposa, Nicki (Chloë Sevigny) e incluso una tercera, Margie (Ginnifer Goodwin), y hasta siete hijos de diferentes edades. Los Henrickson son mormones polígamos en un Estado en el que lo primero resulta muy habitual, pero lo segundo no solo supone algo escandaloso, sino también ilegal. Eso tampoco parece echar atrás a los practicantes de la secta fundamentalista polígama Hermandad del Esfuerzo Unido, un grupo de severos mormones liderados por el autoproclamado “profeta” Roman Grant (Harry Dean Stanton) y cuya realidad también queda reflejada a menudo en la serie. De hecho, su extrema vida rural en la cercana comuna de Juniper Creek resulta muy familiar para Bill, puesto que nació y se educó allí; al ser expulsado en su adolescencia, sin embargo, decidió crear para sí un futuro ideológicamente común a sus sentimientos religiosos, aunque mucho más progresista en cuanto a estilo de vida, y consecuentemente, alejado para siempre de su turbio origen. En ese proceso, aun así, no pudo romper del todo los lazos con la Hermandad, ya que no solo Nicki, su segunda mujer, es hija de Roman Grant, sino que tanto sus padres como su hermano siguen viviendo allí bajo los estrictos preceptos comunales. Esta situación dará pie a distintas problemáticas, ya que el pérfido Roman siempre ha intentado extorsionar a Bill y obtener de su vida adinerada un lucrativo beneficio que pueda revertir en la comunidad que lo vio nacer.

En este contexto de ficción, donde la heterosexualidad del personaje principal no solo se desdobra, sino que se triplica, todavía queda hueco para la inclusión de una línea de acción que añade al relato el debate de la homosexualidad, a través del personaje de Alby Grant (Matt Ross). Como sugiere su apellido, Alby es el hijo mayor del profeta Roman, a quien ayuda tanto en su gestión de la Hermandad del Esfuerzo Unido como en los diferentes negocios (ocultos, la mayoría) que permiten su soporte económico. Además, y por cuestiones lógicas, es hermano de Nicki Henrickson y cuñado de Bill,

con quien desarrollará una relación basculante de proximidad y lejanía, acorde al antagonismo que su padre también mantiene con él.

La gestión -material y emocional- de un matrimonio múltiple, la ocultación de la poligamia ante la sociedad y las diferentes desavenencias con la secta de Juniper Creek ocupan el resto de un drama con puntuales visos de humor cuyos códigos remiten en ocasiones a los de la telenovela y que se reveló como el gran proyecto televisivo de los guionistas Mark V. Olsen y Will Scheffer, paralelo, además, a su gran proyecto vital conjunto, el del matrimonio, puesto que se trata de dos hombres casados entre sí en la vida real.

## **8.2. ANÁLISIS SEMIÓTICO DE *BIG LOVE***

### **8.2.1. La homosexualidad en Alby Grant**

El marco teórico de este trabajo ha insistido recurrentemente en el hecho de que la homosexualidad se presenta en el conjunto social como una diferencia demarcada y, en muchas ocasiones, rechazada. *Big Love*, curiosamente, se constituye como una serie plenamente interesada en abordar los discursos de la diferencia y el rechazo, a través de un relato que parte de la observación directa de un matrimonio que no puede tildarse sino de diferente, al estar conformado por un marido y tres esposas. Por tanto, con respecto a la atomización fundamental de la familia, núcleo primario de sociabilidad, la unión marital de Bill y sus mujeres supone un desafío al entendimiento del matrimonio heterosexual normativo y sus reglas de convivencia.

Una de las principales curiosidades de la serie, de hecho, es el desarrollo de normativas internas que regulan el comportamiento del clan y aseguran su bienestar y permanencia dentro de los límites de lo apacible, como el establecimiento de turnos entre las esposas para pernoctar con el marido y disfrutar de su intimidad o la coordinación de tareas domésticas habituales (hacer la compra, cuidar de los hijos, mantener limpio el hogar, etc.). Los pilares de esta afectividad reposan sobre el cauce de una muy reconocible heterosexualidad, pero el espectador debe aprender, durante los primeros capítulos, las



reglas de gobierno y gestión de un hogar único y triple a la vez<sup>193</sup>. En cualquier caso, la desviación del canon familiar propicia la aparición de numerosos conflictos entre algunos de los Henrickson y sus allegados, como el rechazo expreso de la madre y la hermana de Barb o los socios de negocio de Bill.

Sin embargo, la diferencia no solo se establece desde los supuestos sociales dispersos en la cultura, ya que al quedar establecida la poligamia como una práctica prohibida en Estados Unidos, la familia de Bill Henrickson desafía frontalmente los imperativos legales que sustentan la heteronormatividad. Por eso, si bien la ruptura social no conlleva necesariamente una respuesta punitiva (aunque la hay, como acaba de citarse), o al menos, no necesariamente legitimada en los códigos normativos expresos, la ruptura legal sí que mantiene sobre las cabezas del clan Henrickson la amenaza del castigo judicial como una permanente espada de Damocles. Esto obliga a Bill y sus esposas a mantener oculta su relación, revelarla con suma precaución solo a los más allegados y limitar la aparición pública del matrimonio a una única mujer (papel que normalmente recae en Barb, la “primera esposa” –la más longeva- y, por tanto, la autoridad implícita sobre la tríada de mujeres).

Debe tenerse en cuenta, pues, que la trama de *Big Love* parte ya de una decidida confrontación con la estandarización de lo afectivo, y sus protagonistas, activos defensores de esta oposición, sufren constantemente las consecuencias de su desvío. Por lo tanto, no resulta extraño que, sobre la base de una postura disidente, la serie explore igualmente la temática de la homosexualidad, puesto que se trata de una muestra más de choque social basado en la intimidad humana y el desvío de lo emotivo y lo sexual. Esto no implica, necesariamente, que todas las vicisitudes de la familia Henrickson puedan leerse, en clave semiótica, como un subtexto permanente sobre la homosexualidad y construido al calor de la polémica apertura del matrimonio normativo a las sexualidades gays y lésbicas. Por el contrario, y como se ha indicado, la amplitud afectiva y la

---

<sup>193</sup> La trinidad marital referencia directamente la naturaleza triple del Dios cristiano –Padre, Hijo y Espíritu Santo-, pero no solo aporta desviaciones semióticas hacia lo religioso (temática que, inevitablemente, regirá la serie durante todo su desarrollo), sino que se utiliza también para introducir conflictos dramáticos derivados del choque de personalidades entre tres caracteres de notables diferencias: la rectitud y templanza de Barb, la inestabilidad caprichosa de Nicki y la ingenuidad bienintencionada de Margie.

específica organización del matrimonio polígamo, aun constituyendo por sí mismas una naturaleza desafiante, se desarrollan en términos de una estricta heterosexualidad, e incluso de un tradicionalista patriarcado, tal y como indican Murrell & Stark (2013). Pero sí que puede establecerse un paralelismo semántico claro mediante el discurso del rechazo al desafío normativo, de modo que, sin entrar directamente en el terreno de lo homosexual, la afectividad múltiple de *Big Love* constituiría una forma de amor que también sufre el repudio social reconocible en la experiencia directa de muchos gays y lesbianas. Johnston & Longhurst (2010: 55) subrayan esa idea al reconocer que en la creación de la serie, Olsen y Scheffer, “desde el principio, tenían la intención de desafiar las construcciones familiares normativas”<sup>194</sup>, algo que no debe resultar sorprendente por cuanto ellos mismos constituyen un matrimonio homosexual y, por tanto, un desvío normativo per se. Murrell & Stark (2013: 120-121) consideran, incluso, que los Henrickson, “a pesar de su excesiva heterosexualidad, son una familia *queer* en el sentido más literal. En línea con la teoría *queer* contemporánea, los Henrickson (...) socavan la noción de la norma y sus alternativas y, con ello, desnaturalizan el propio núcleo familiar”<sup>195</sup>, algo que también señalan las autoras Johnston & Longhurst (2010) al describir como *queer* ciertas lecturas subversivas de la serie.

En definitiva, y aunque no puede afirmarse que la serie represente otra realidad que no sea la de la poligamia mormónica (un campo que, por sí mismo, ofrece estímulos dramáticos suficientes para edificar toda una historia sobre un sistema afectivo diferenciado), Olsen y Scheffer sí que establecen unos parámetros discursivos sobre el desafío normativo amoroso y su rechazo cultural que, inevitablemente, explorarán las consecuencias de la presión social y su intromisión en la intimidad emocional individual tal y como podría suceder con la afectividad homosexual. Pero además, y en función de esa perspectiva específica, el análisis del rechazo será también la postura dominante que se traslade a las circunstancias dramáticas sobre lo homosexual que afectan al personaje objeto de este análisis semiótico: Alby Grant.

---

<sup>194</sup> Traducción propia. En el original: “*from the outset, intended to challenge normative family constructions*”.

<sup>195</sup> Traducción propia. En el original: “*despite their excessive heterosexuality, are a queer family in the most literal sense. In line with contemporary queer theory, the Henricksons (...) undermine the notion of the norm and its alternatives and, in so doing, denaturalize the nuclear family itself*”.

La homosexualidad de Alby supone, por sí misma, un elemento dramático proclive a la dificultad social –al menos, en su tejido social inmediato-, puesto que Alby es el hijo mayor del profeta Roman Grant, dirigente de una importante secta religiosa, la Hermandad del Esfuerzo Unido, basada en la poligamia patriarcal y heterosexual y establecida en la comuna de Juniper Creek. Este grupúsculo muestra un comportamiento vetusto y tradicionalista, anclado en las tradiciones de siglos anteriores, estrictamente regido por la interpretación fundamentalista de la religión mormónica y, por tanto, muy poco proclive a una apertura del deseo sexual, si bien la presencia del deseo es importante en la comuna, aunque venga teóricamente encauzada por los intereses reproductivos: los miembros masculinos son desposados con un número amplio de mujeres de diferentes edades (algunas de ellas, menores de edad), bajo el arreglo conjunto del profeta, y generan multitud de descendientes. Por tanto, su posición como individuo ligado al poder comunal y estandarte de una ley específica que superpone el dominio y la reproducción del hombre heterosexual al interés individual plantea, de antemano, una situación prediscursiva de complicada factura para el desarrollo de los deseos gays.

Este punto de partida es importante para entender al personaje. Lo primero que debe tenerse en cuenta con respecto a Alby Grant es que se trata de un individuo sometido. En este caso, la sumisión se produce con respecto a la ley del padre, tanto a nivel primario y de forma específica –el caso de Roman Grant-, como, desde una perspectiva simbólica, a nivel secundario y de forma general –la ley del padre divino-. En el primer caso, el profeta de Juniper Creek representa la norma concreta de un mundo cerrado donde la homosexualidad no tiene cabida, y además, puesto que él mismo es ejecutor y garante de la norma, la aparición de la transgresión dentro de su círculo cercano supondría un ejercicio terrible de disidencia y contrapoder que Alby no está dispuesto a abanderar. En el segundo caso, la ideología religiosa que sustenta la norma específica del padre se basa en un rechazo de lo homosexual mucho más amplio, adscrito a la doctrina mormónica y de la cual el profeta supone un practicante extremo. Por tanto, el personaje de Roman Grant reúne bajo su figura la aplicación individualista de un rechazo socializador secundario, el de la cultura religiosa, que se transforma en rechazo primario al convertirse también, y de forma más influyente, en el de la familia. Con su sola existencia (y la de su deseo desviado), Alby desafía los preceptos normativos

establecidos tanto por su padre material y terrestre –Roman- como por su padre intelectual y celestial –Dios Padre-.

En general, la figura del padre se ha establecido a nivel semiótico como la representación de la ley a través de la perspectiva psicoanalítica del complejo de Edipo argumentada por Sigmund Freud, donde “la ley está asociada simbólicamente al nombre del padre, siendo la relación de cualquier sujeto con la ley un aspecto de su itinerario edípico: más concretamente, la aceptación de la ley del padre, ultimo estadio del complejo de Edipo, supone a la vez el acceso a lo simbólico y una de las etapas del paso a la edad adulta” (Aumont & Marie, 1990: 234). La oposición entre el deseo de Alby y el dictamen de su padre se convierte en la oposición entre la individualidad y lo establecido como norma, como lo normativo estandarizado, por lo que afecta de lleno a su naturaleza esencial y lo establece, ya desde su nacimiento, como individuo fuera de la ley. En última instancia, no habría que olvidar que, si bien aquí se hace alusión a una norma concreta religiosa, la homosexualidad se ha establecido ya como manifestación afectivo-sexual desviada y marginalizada de forma general en la cultura occidental, por encima de los múltiples discursos religiosos que esta pueda albergar en su interior. Así pues, las circunstancias dramáticas de Alby no son sino una manifestación extremadamente tangible de una oposición normativizada y asentada en el contexto genérico de lo social, donde además puede citarse de nuevo la influencia de lo edípico, puesto que no solo se asocia “con todos aquellos sentimientos que el niño pueda experimentar en relación a sus padres y con las interacciones que pueda tener con ellos”, y constituir, con ello, la base del entendimiento “de los rasgos de su personalidad”, sino que también puede llegar a influir en “un fenómeno más amplio como es el desarrollo de las instituciones sociales, la religión y la moral” (Simon & Blass, 1996: 192).

En relación con la sumisión al padre, Alby, practicante de la doctrina de la Hermandad del Esfuerzo Unido, casado con varias esposas y responsable de numerosos hijos, aparece, al principio, siempre en la órbita de su progenitor y, como corresponde a alguien que no supone el centro gravitacional de interés, un paso por detrás de él. Así se presenta ante el público ya en el capítulo piloto (episodio 1x01, *Pilot*), en una escena en que Bill sufre su primer encontronazo con Roman, quien le exige que pague a la comuna un porcentaje de los ingresos de sus negocios: Alby se mantiene en un segundo

plano, callado, como una amenazante sombra cuyas breves palabras, sin embargo, solo pueden reforzar el eco perverso del profeta. Por eso, como se afirmó antes, el esbozo inmediato que se obtiene de él es el de un individuo sometido, empujado y acallado por el poder real de su padre, poder que debe acatar sin condiciones aunque su ejercicio suponga un perjuicio directo hacia él. De hecho, es esta la desigual reciprocidad que su particular relación paternofamiliar genera: mientras que Alby reclama la atención constante de su padre, este no duda en negarlo y someterlo mediante la vía del ridículo, ya que, a pesar de sus esfuerzos por convertirse en un heredero digno, Roman trata con habitual desprecio las tentativas de su hijo por contribuir al proyecto de la comuna. Esta actitud se manifiesta enseguida cuando, en ciertos momentos de la primera temporada, Roman desdeña explícitamente la inteligencia de su hijo, sin importarle que este lo escuche, o lo retira de la labor de acosar judicialmente a Bill, a quien el profeta intenta extorsionar, porque considera que no está capacitado para hacerlo (episodio 1x05, *Affair*). En todas estas circunstancias, el rechazo expreso de la autoridad paterna erosiona la confianza de Alby y alimenta una amargura que se mantiene constante en su personalidad, motivada no solo por saberse repudiado por culpa de un deseo que mantiene oculto con celo, sino porque ni siquiera a través de la fachada que construye para conseguir la aprobación normativa logra integrarse en el poder de su inmediato contexto social.

De hecho, la personalidad de Alby resulta tan endeble al principio que no solo es ridiculizado y superado por su padre, quien al menos atesora la legitimidad de un poder comunal que le permite hacerlo, sino también por otros individuos desprovistos de ese mismo poder, como ocurre con su hermana, Nicki (episodio 1x05, *Affair*), quien incluso lo reta a abofetearla para demostrar su hombría –sabiendo que Alby será incapaz de ello-<sup>196</sup>, o el propio Bill (episodio 2x07, *Good guys and bad guys*), quien no duda en atacarle tras saber que el hijo del profeta había estado molestando a su hija mayor. Por eso, como antagonista, Alby resulta irrisorio ante los demás, puesto que no puede acaparar un poder que todavía permanece ocupado por el intimidante perfil del padre

---

<sup>196</sup> En la escena citada como ejemplo se manifiesta claramente la inestabilidad emocional de Alby y su débil carácter: tras haber sido ridiculizado por Nicki, el hijo del profeta desahoga su frustración y su rabia abofeteando de repente a uno de los guardaespaldas que lo acompañan, quien, obviamente, no puede responder a este ataque insensado, puesto que Alby es su superior. Se trata de un detalle que resulta ridículo por su naturaleza infantil, y evidencia lo profundamente hundido que Alby se siente por dentro.

rector, ante el cual Alby no parece ser capaz de defender su individualidad, ni aquella que permanece oculta –su homosexualidad-, ni aquella que reivindica su validez como testigo del poder comunal, construida, como afirmaría Goffman (1993), a partir de una cuidada presentación social.

De resultas de este sometimiento desequilibrado, Alby ha desarrollado una personalidad mezquina y errática, que atesora una enorme frustración. Esa herida en su carácter es la que conduce sus ansias de poder al sometimiento de aquellos individuos que son más débiles que él, los únicos a quienes puede enfrentarse –como algunas de sus esposas o de los ancianos de Juniper Creek-<sup>197</sup>, y siempre con el respaldo que le otorga el saberse hijo del profeta, garantía de su seguridad y, en términos más prácticos, posición que le permite acompañarse de varios guardaespaldas que lo protegen del peligro. A través de esta praxis nefasta, sin embargo, Alby experimentará un suceso que iniciará el revulsivo de una futura rebelión, un proceso paulatino de empoderamiento que, si bien vendrá propiciado por las circunstancias, parte de este mismo suceso como detonante: para defenderse de sus presiones, Alby es envenenado por la débil Wanda (Melora Walters), primera esposa del hermano de Bill, y abandonado en un hospital –donde, a punto de rozar la muerte, alcanzará luego una progresiva recuperación- (episodio 1x12, *The ceremony*). Si este hecho supone de por sí un duro golpe a su autoestima, la mayor humillación se producirá posteriormente cuando su propio padre le inste a retirar los cargos policiales que Alby ha presentado y olvidar el asunto, puesto que necesita el favor de Bill en ciertos asuntos políticos comunales y no obtendrá este beneficio de mantenerse activa la denuncia contra su cuñada (episodio 2x03, *Reunion*). La protesta de Alby, incrédulo ante la ausencia de actitudes vengativas en su progenitor, se salda con una bofetada de su madre, presente en la conversación: de nuevo, por tanto, la ridiculización del individuo, el retorno a las prácticas infantiles de sometimiento y control y la permanencia de Edipo.

A partir de este suceso, desarrollado mediante los términos religiosos de la muerte/resurrección y la revelación de la Verdad (la completa negación del padre), se produce en Alby un cambio de actitud que lo llevará a iniciar la rebelión contra el padre –contra la ley-, siempre dentro de la ocultación sibilina de sus intereses. Las

---

<sup>197</sup> La anterior nota al pie también puede servir de ejemplo a esta idea.

circunstancias se tornarán extremadamente proclives cuando Roman sea atacado y herido de bala por unos enemigos de la Hermandad (episodio 2x08, *Kingdon come*): en ese momento, y de manera oficial, Alby será elegido temporalmente para retomar el ejercicio del poder que su padre no puede llevar a cabo. Mientras dura la recuperación, además, el nuevo profeta acogerá a Roman bajo su cuidado, excusa que utilizará para mantenerlo sedado mediante la manipulación de su gotero. Sin abandonar las cualidades que lo definen como individuo herido y sometido, Alby solo puede rebelarse, por tanto, cuando el poder normativo se debilita y alcanza un grado de indefensión absoluta que lo sitúa por debajo de sí.

Si resulta trascendente esclarecer estos condicionantes del personaje, más allá de entender la construcción dramática del marcador discursivo de la homosexualidad en *Big Love*, es porque precisamente estas atribuciones condicionarán su relación con el propio hecho homosexual y, por tanto, su significación como signo complejo de este campo. Del mismo modo, además, el suceso de inflexión que marca su empoderamiento progresivo actuará también sobre la percepción y entendimiento de su deseo, provocando un cambio paralelo.

Así, el sometimiento inicial de Alby, redundante en una personalidad enferma y herida, se traslada también a la vivencia de su propia sexualidad, convirtiendo al personaje en el símbolo a través del cual HBO ejemplifica más claramente las consecuencias del repudio a la diferencia del deseo, pero no solo por influencia y presión del contexto social, sino, todavía más intensamente, como resultado de esa presión en la propia conciencia. Alby es consciente de que su deseo desviado supone una lacra para su integración efectiva en el tejido social que lo rodea, porque desafía la norma del padre – los preceptos del profeta sobre Juniper Creek-, el principio normativo que la sustenta – la heterosexualidad múltiple de la poligamia mormónica- y el contexto social que la acoge –la heteronormatividad de la cultura occidental-. De ahí que, por tanto, la consideración de su deseo prohibido resulte extremadamente problemática y desemboque no solo en un odio autoimpuesto, sino en una externalización plenamente patológica. Esta idea se manifiesta ya en la primera mención expresa que la serie dedica a la homosexualidad del personaje, y que no se produce hasta bien entrada la primera temporada, cuando, de manera más o menos fortuita, el hijo del profeta es cortejado por un joven que se dedica a la prostitución (episodio 1x07, *Eviction*): al quedar enfrentado

directamente a su deseo, y arrinconado por el joven en la discreta intimidad de una habitación de motel, Alby sorprende al espectador suspendiendo de improviso su racionalidad y golpeando su cabeza contra la pared, mientras emite extraños quejidos guturales. Esta explosión de locura no solo ahuyenta al joven, sino que demuestra que el repudio interno es tan poderoso en Alby que su consciencia ha sufrido una ruptura con la asunción de su deseo y ha generado una fractura psicológica enfermiza.

La negación psíquica de la consciencia –donde reside el conocimiento de la individualidad-, alimentada por la presión cultural, supone el extremo de una lucha interna que Alby experimenta en su persona y que se agita entre las ansias por conceder libertad a su deseo y el estricto autocontrol. Por eso, y si ya se había comentado al comienzo que *Big Love* centra su discurso en el análisis del rechazo sobre formas desviadas de afecto, debe considerarse que este análisis, como acaba de comprobarse, no se focaliza en la oposición entre el entorno normativo y el individuo marginado, sino en la propia asunción de la ideología normativa por parte del sujeto de exclusión, quien forzaría su inserción social de un modo que no puede considerarse sino contraproducente: negándose a sí mismo, es decir, mediante un paradójico rechazo desde la esfera de la propia individualidad que choca precisamente con los intereses de la misma. En ese sentido, la dificultosa permanencia de Alby en el terreno del autocontrol y su pugna por la represión de sus deseos retrataría de la forma más problemática posible –una perspectiva que, innegablemente, aporta la efectividad dramática que requiere la ficción- el camino de asunción hegemónico de Gramsci, autor que defiende la existencia de “formas de aceptación del poder y la dominación más o menos voluntarias o consensuales por parte de los sujetos subalternos”, en las que dicha aceptación “aparece crucialmente mediada por las formas culturales de interacción entre dominados y dominadores” (Aguirre, 2009: 124)<sup>198</sup>. Alby habría asumido, a través de su entorno cultural, la idea de la repulsión homosexual y habría acabado instaurándola como propia, puesto que solo de esta manera puede generarse una auténtica lucha interna de intereses: si la norma viene impuesta o se percibe como forzosamente autoritaria, se abre un margen de justificación a su oposición, pero si es la propia consciencia quien la abandera, su rechazo resulta ilógico o antinatural (e

---

<sup>198</sup> Esta misma cita puede ejemplificar, de nuevo, el papel rector que las ficciones heteronormativas tendrían en la dispersión y asunción del rechazo a lo homosexual dentro del tejido social.



inevitablemente conflictivo para la persona). De hecho, las teorías de Gramsci sugieren que “los valores y visión del mundo de las clases dominantes se convierte en una especie de sentido común” que acaba siendo compartido por los grupos dominados, y “en virtud del cual terminan aceptando –aunque no necesariamente justificando- el ejercicio del poder por parte de los grupos dominantes”, sin olvidar que “dicho sentido común es diseminado y adquirido a través de un proceso complejo en el que la educación, la religión y la cultura juegan un papel crucial” (Aguirre, 2009: 124).

Sin embargo, el proceso de rebelión progresiva de Alby contra la ley normativa del padre y la ocupación de su posición marcan también un cambio en este terreno, por cuanto la asunción de dicha ley empieza a desligarse también de la consciencia del personaje. En el transcurso del enfrentamiento, Alby todavía no ha ganado autoridad propia, puesto que el influjo directivo de su padre ha pasado a manos de una de sus esposas, Lura (Anne Dudek), quien ejerce un nocivo poder sobre sus decisiones y guía los pasos que Alby debe tomar para ocupar el lugar del profeta –incluso le ayuda a atentar contra él mediante una carta bomba, intento que queda frustrado por el azar (episodio 3x10, *Sacrament*)-. Alby no ha dejado de ser un individuo sometido a las voluntades externas, por lo que sigue afianzándose como un personaje débil. Aun así, la actitud favorable al enfrentamiento paterno indica ya un cierto progreso, una toma paulatina de conciencia de lucha, y ese avance se trasladará, como se afirma, a la asunción y entendimiento de su deseo.

Aunque Alby mantiene todavía una relación compleja con su homosexualidad, a partir de todos estos sucesos va logrando fortalecerse y abandonar el terreno de lo patológico extremo. De hecho, ahora se muestra proactivo en la búsqueda de su satisfacción, y acude –todavía en secreto, eso sí- a determinados lugares de interacción gay donde sabe que existen otros individuos como él con quienes puede culminar su deseo, como baños públicos (episodio 3x01, *Block Party*) o parques urbanos (episodio 4x01, *Free at last*). Es de este modo como surge en la ficción un elemento que determinará de manera muy importante no solo el desarrollo de Alby como homosexual, sino, en general, como persona: la aparición del verdadero amor.

Por circunstancias del azar, en uno de sus escauceos, Alby contacta con quien luego resulta ser el fideicomisario al cargo de los asuntos económicos de la Hermandad del

Esfuerzo Unido, Dale Tomasson (Benjamin Koldyke), por lo que el inevitable contacto laboral entre ambos acabará desembocando en el inicio de un romance. La relación con Dale, que, por supuesto, se desarrolla de forma oculta y secreta, viene revestida por dos dificultades iniciales. La primera de ellas es que este individuo, también esposo, padre de familia y creyente mormón (aunque no pertenece, sin embargo, a la rama fundamentalista que practica la poligamia) lucha activamente por librarse de sus deseos homosexuales: acude a una terapia grupal religiosa donde comparte la frustración de la inevitabilidad de sus impulsos e incluso en el pasado recibió agresivos tratamientos de electroshock para intentar librarse de ellos. Dale manifiesta esta reticencia a Alby al inicio (episodio 4x03, *Strange bedfellows*), pero su conexión emocional y física rompe continuamente las barreras del autocontrol cuando se encuentran juntos. El segundo escollo viene encarnado por las propias remanencias de la impositiva ley hegemónica paterna en la conciencia de Alby, quien, avanzado en su lucha interna por la individualidad, pero no liberado del todo, comienza a tener visiones del ya fallecido Roman durante sus momentos de intimidad con Dale. En estas visiones, en las que el profeta lo increpa y le insta a sentir vergüenza por los actos cometidos, no solo se manifiesta la oposición normativa de la Hermandad que Alby dirige ahora, sino el propio recuerdo del conflicto entre su voluntad y su rechazo a la voluntad, corporeizado de una forma visualmente efectista que evoca con claridad el fantasma de su pasado atormentado.

Los impedimentos ideológicos que se observaron de forma extrema en la patología psicológica de Alby se manifiestan aquí también, puesto que nunca se han abandonado del todo, pero esta vez, reforzados desde los dos ámbitos de una relación afectiva. Sin embargo, dentro de la problemática percepción del romance por parte de sus artífices, Alby manifiesta una voluntariedad que evidencia un mayor grado de asunción interno, puesto que es él quien insta a Dale a permanecer a su lado, a pesar de las dificultades sociales que la situación acarrea, y quien, en definitiva, impulsa la relación hacia adelante: por ejemplo, intenta contrarrestar el efecto del grupo de terapia de Dale para insistir en el afecto común que los une (episodio 4x02, *The greater good*), alquila un pequeño apartamento donde pueden reclirse de la mirada normativa y disfrutar de su intimidad (episodio 4x06, *Under one roof*) e incluso lo defiende de las habladurías cuando los rumores de su relación empiezan a hacerse sólidos (episodio 4x06, *Under one roof*). Pero el paso definitivo hacia la construcción de una identidad no conflictiva

que pueda integrar todas las facetas de su individualidad se produce cuando Alby comienza a configurar un panorama ideológico personal donde puedan tener cabida tanto sus ideas religiosas como su amor por Dale, y que empieza a atisbarse cuando Alby confiesa a su hermana Nicki todo lo bueno que Dale suscita en él y cómo este llega a tocar su corazón, algo que, inevitablemente, no puede suponer sino parte de un destino marcado por Dios, la respuesta a sus plegarias (episodio 4x06, *Under one roof*). El hecho de intentar cuadrar sus creencias espirituales, que parten de una ideología adversa contra su deseo, con la creación de un marco afectivo que pueda reconsiderar este en sus propios términos religiosos indica que Alby ha iniciado, bajo la forma todavía confusa y caótica del romance secreto y prohibido, un germinal proceso de cura psicológica en el que, al menos, parece haber una disposición proclive a la reflexión y al cambio. De hecho, esta iniciática conversión en un individuo más confiado, y en parte, más liberado de sus frustrantes contenciones, contribuye a que el personaje se postule definitivamente como el nuevo profeta de la comuna y adquiera una renovada valentía para ejercer su poder.

Al convertirse en una fuerza que supera al miedo en voluntad espiritual, el amor incentiva el empoderamiento de Alby como individuo proactivo y fortalecido, puesto que ahora tiene un objetivo por el que luchar. Pero además, el amor, incluso el amor prohibido, se convierte para el personaje en un proceso emocional abrupto que lo redime de sus anteriores conflictos y abre el camino a su humanización. Esta vía, sin embargo, se verá inesperadamente truncada con el suicidio de Dale, un trágico suceso motivado por mediación de Lura, quien, tras descubrir el gran secreto de su marido, decide destruir una relación que puede hacer peligrar su influencia sobre Alby, en tanto que conecta con los verdaderos sentimientos que lo definen, y contarle todo a la esposa de Dale (episodio 4x06, *Under one roof*). Lura, movida por el egoísmo, el despecho y sus propias aspiraciones de poder, ha precipitado una situación que se ha demostrado como excesiva ante la cobardía de Dale, cuyo conflicto personal ha caído del lado de la debilidad: incapaz de afrontar una realidad oculta y mostrar su verdadero ser ante su familia, ha preferido obviar la responsabilidad de sus actos ahorcándose.

El descubrimiento de la tragedia<sup>199</sup> y la subrepticia desaparición de su gran apoyo emocional acabarán por desestabilizar del todo a Alby, quien a partir de ahora quedará abocado, inevitablemente, a su destrucción. Desde ese momento y por sus erráticos comportamientos, el hijo del profeta pasará a convertirse en un antagonista absoluto, tanto a nivel dramático e individual, por su oposición personal contra Bill, como a nivel legal genérico dentro del universo de ficción de la serie, al ser investigado por las actividades delictivas de la Hermandad del Esfuerzo Unido y perseguido por el FBI. Así, Alby recupera el protagonismo y la visibilidad de un rol que hasta ahora, aun con matices, ocupaba prioritariamente el personaje de Roman, máxima némesis de los Hendrickson y villano de la serie, tal vez por un excesivo maniqueísmo en sus repudiables actos.

En los últimos compases de *Big Love*, por tanto, Alby se convierte en un personaje circular al enlazar su inmoralidad inicial y sus conflictos derivados de la presión externa con una inmoralidad recrudescida por las circunstancias y nuevos conflictos derivados, esta vez, de su propia individualidad enferma fortalecida. La esperanza que suponía el atisbo de un camino para sincerarse con sus pasiones y encontrar así un lugar social comprometido pero potencialmente liberador supone apenas un espejismo fugaz que reconduce el transcurso de Alby como personaje atormentado, nocivo y frustrado. Sus atribuciones como portador del rechazo social a lo marginal afectivo lastran toda capacidad de redención y acaban por dibujar a un personaje que casi puede considerarse maldito, y en el que, parecen querer decir sus creadores, el destino se configura como una mezcla entre las circunstancias fortuitas y la capacidad de la voluntad para manejarse a través de ellas.

---

<sup>199</sup> La escena del descubrimiento resulta muy explícita en la visibilidad de los sentimientos que unían a los dos amantes. Cuando Alby encuentra el cuerpo de Dale colgando del techo del apartamento donde solían estar juntos, no puede evitar explotar en un fuerte llanto. Mientras cae de rodillas, Alby toma los pies desnudos de su amante y los besa, en un gesto de clara devoción cristiana ante la imaginería religiosa de los mártires.

### 8.2.2. Cuadro semiótico de análisis (*Big Love*)

| NOMBRE DEL PERSONAJE:<br>ALBY GRANT        | SIGNO COMPLEJO   | COMPONENTES SEMIÓTICOS DE LA HOMOSEXUALIDAD  |
|--|--|--|
| <b>SIGNIFICANTE</b><br>(NIVEL LINGÜÍSTICO) | <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Miembro de matrimonio heterosexual (C)</li> <li>2. Padre de familia (C)</li> <li>3. Polígamo (C)</li> <li>4. Individuo reprimido (P)</li> <li>5. Individuo sometido (P)</li> <li>6. Inestabilidad psíquica (P)</li> <li>7. Individuo enamorado (P)</li> <li>8. Criminal (P) (C)</li> </ol>   | <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Ocultación normativa del deseo marginal</li> <li>2. Ocultación normativa del deseo marginal</li> <li>3. Supuesta heterosexualidad multiplicada</li> <li>4. La homosexualidad reprimida a nivel individual</li> <li>5. La homosexualidad reprimida a nivel social</li> <li>6. La represión del deseo homosexual como causa de lo insano</li> <li>7. Emocionalidad gay</li> <li>8. Deseo marginal en individuo marginal</li> </ol>   |
| <b>SIGNIFICADO</b><br>(NIVEL MÍTICO)       | <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Asunción del compromiso afectivo estandarizado</li> <li>2. Individuo normativo con descendencia</li> <li>3. Afectividad no normativa, ilegal</li> <li>4. Individuo inestable y enfermo</li> <li>5. Individuo débil y cobarde</li> <li>6. Enfermedad mental</li> <li>7. Posibilidad de redención y humanización</li> <li>8. Individuo no normativo</li> </ol> | <ol style="list-style-type: none"> <li>1. La homosexualidad secreta como estigma individual</li> <li>2. La homosexualidad secreta como estigma individual</li> <li>3. Obstaculización múltiple de la sinceridad individual</li> <li>4. Lo homosexual como deseo a evitar</li> <li>5. Lo homosexual como deseo reprobable</li> <li>6. Destrucción de lo humano como consecuencia de la presión social y la represión interna</li> <li>7. Posibilidad del amor homosexual</li> <li>8. La homosexualidad en la perspectiva de lo maligno</li> </ol> |

### 8.3. ANÁLISIS CRÍTICO DEL DISCURSO DE *BIG LOVE*

#### 8.3.1. Eje discursivo 1: ausencia/presencia

Como personaje habitual en el elenco de la serie, debe destacarse desde el principio la presencia continuada de Alby Grant y su peso en el devenir de la trama; valga como ejemplo, más descriptivo que analítico, el hecho de que aparece en todas las temporadas, desde el primer capítulo hasta el último. Sin embargo, es cierto que su protagonismo no está equilibrado al principio con respecto al resto de personajes; más bien, adquiere una relevancia progresiva conforme la serie avanza. La razón de este crecimiento gradual viene a reiterar los devenires de su análisis semiótico: Alby es un personaje que durante las dos primeras temporadas se ve eclipsado por la sombra dramática de su padre, no solo a nivel interno en la historia, por todo lo anteriormente comentado, sino en cuanto a su rol como elemento activo del relato, en el nivel metalingüístico del esquema actante. El antagonismo que ocupa durante la segunda mitad de la serie viene copado por Roman en sus primeros pasos, por lo que su presencia, aun siendo recurrente, no deja de exhibirse como suplementaria a los obstáculos que el profeta introduce. De forma paralela, pues, en la forma y en el fondo, Alby no adquiere su máxima relevancia hasta que el papel rector de su padre languidece.

Sin embargo, una vez que ocupa su lugar, Alby recibe un tratamiento mucho más complejo; incluso los términos de su antagonismo pueden resultar asumibles para el público, por cuanto los motivos que condicionan su visión del mundo y sus actos lesivos han quedado explicados largamente durante ese periodo previo. Alby se constituye como una amenaza que permanece latente durante buena parte del discurso, y cuya explosión posterior se muestra inevitable, dadas las atribuciones que configuran una personalidad trastornada y minada por el poder normativo de su padre. Al reconducir hacia sí la atención del drama, Alby gana en profundidad e interés, y acaba retomando un rol de poder en la historia.

Precisamente, ese interés se fragua a partir de la revelación del conflicto principal del personaje, su lucha interna contra la homosexualidad. Hasta entonces, Alby apenas tenía relevancia consistente por sí mismo, pero desde el singular suceso del motel que destapa

su fractura psíquica (episodio 1x07, *Eviction*), se convierte en un personaje con una entidad propia, en tanto que encarna una línea discursiva de conflicto que, posteriormente, alcanzará el grado de subtrama a través de su relación afectiva. Puesto que no existen otras menciones al tema dentro de la serie, o no al menos con suficiente peso, Alby adquiere el control del subtexto discursivo homosexual.

La orientación de su deseo, sin embargo, no se constituye como una atribución inmediata en el personaje, y el espectador no es capaz de vislumbrar esta posibilidad hasta bien comenzada la historia –de un modo, además, que resulta especialmente pintoresco y llamativo-; esta situación refuerza el hecho de que, para el personaje, existe una lucha constante que quiere relegar a un segundo plano la naturaleza real de su deseo, el cual no encuentra un fácil acomodo en el contexto que le rodea. De tal modo, *Big Love* propone una asunción inicial del personaje que vendrá complementada después por este detalle, y que marcará el entendimiento definitivo de Alby, así como sus circunstancias dramáticas. La homosexualidad de Alby, aun así, no siempre se presenta como la problemática principal que atañe a estas circunstancias, pero sí se mantiene como un atributo de fondo que sustenta su naturaleza antagonista y conflictiva.

Por tanto, y desde su visibilidad progresiva, la homosexualidad se mantiene presente en el orden discursivo de *Big Love* y, aunque no supone una de las líneas de acción constantes de la historia, refuerza el ámbito temático de la serie sobre las disidencias afectivas.

### **8.3.2. Eje discursivo 2: continuidad y estereotipación/posibilidad y ruptura**

Si anteriores productos de HBO como *Oz* -donde la problemática de la integración venía dada por las circunstancias prediscursivas del ámbito carcelario- o *The Wire* eludían como eje central discursivo el hecho homosexual en forma de conflicto esencial, es decir, la homosexualidad como naturaleza conflictiva per se, *Big Love* retoma la tradición de lo gay como problemático hasta un punto que incluso globaliza su mensaje, puesto que se basa casi exclusivamente en el rechazo y la oposición entre sociedad e individuo. La serie, no obstante, no toma partido por esta postura –resultaría sumamente extraño, a estas alturas, descubrir un discurso homofóbico en un producto de HBO-,

sino que se limita a retratar un caso específico de compleja resolución (un mormón fundamentalista obligado por tradición familiar a perpetuar lo heteronormativo) y exponer sus consecuencias en un marco de ficción, además, donde lo heterosexual también resulta problemático a través de otra forma de afecto conflictivo: la poligamia. Así pues, *Big Love* no parte tanto de lo homosexual como esencialmente problemático sino de la integración en la normativa social como conflicto de base para numerosas situaciones y numerosos individuos, y en el caso específico de lo gay, no solo no se centra en la labor coercitiva de la cultura heteronormativa (apenas vislumbrada por esa mención a las terapias de cura), sino que focaliza su interés, por contrapartida, en su asunción hegemónica, de manera que el conflicto no parte siquiera del entorno, sino del propio individuo marginal. Tal visión evita una perpetuación directa de los estereotipos representacionales que establecían la homosexualidad como naturaleza problemática, y utiliza, en cambio, un modelo analítico que incita al espectador a reflexionar sobre los procesos de inclusión y exclusión en los diferentes niveles del tejido social.

En relación con esto, la serie expone cómo los agentes socializantes habrían sedimentado en la ideología propia de Alby una normatividad asumida que, al afectar contra su misma identidad afectiva, generaría un conflicto psicológico tan potente que devendría enfermedad. Por tanto, la frustración que produce este choque entre el conocimiento de la voluntad sincera y su insatisfacción acaban generando una percepción de lo gay marcada por lo patológico, lo cual podría remitir directamente al paradigma homónimo de Mira (2008). Esta vinculación, sin embargo, no queda establecida directamente: lo que Alby representa no es, desde luego, un personaje enfermo por su homosexualidad, sino previamente afectado por diversas circunstancias familiares que alimentan una enorme ansiedad interna<sup>200</sup>, a la que se suma un proceso de socialización establecido en términos de silencioso autorrechazo. En el dibujo del personaje no se produce una construcción enfermiza de la homosexualidad, sino una

---

<sup>200</sup> A pesar de sus intentos iniciales por obtener el favor del padre, Alby ha evidenciado en algunos momentos de la serie que su infancia quedó marcada por la falta de afectividad de unos progenitores más preocupados en mantener el poder de un proyecto religioso que en cuidar de su muy extensa familia; así sucede, por ejemplo, en una triste conversación con Nicki, cuando su hermana se pregunta si cabe la posibilidad de que en la familia Grant exista algún mal congénito que convierta a todos sus miembros en seres nocivos, idea que Alby atribuye inmediatamente a la ausencia absoluta de amor paterno (episodio 3x09, *Outer darkness*).



construcción enfermiza de su percepción y apreciación, lo que convierte a Alby en un claro exponente de la asunción de las limitaciones normativas sobre los individuos marginalizados.

Aun así, es cierto que dentro de la tradición representativa de lo patológico se incluía la posibilidad del homosexual alterado psicológicamente a causa de una falta de aceptación, y desde esa perspectiva, el esbozo de Alby Grant no difiere en exceso. Sin embargo, *Big Love* no se limita a un bienintencionado discurso pro aceptación, como pudiera ocurrir en aquellas ficciones, sino que expande sus intereses al desarrollo de la problemática de la autocomprensión, la autoestima y la confianza, y a la interferencia de los acuerdos humanos sobre estos valores. Además, y frente a un posible esbozo de tintes maniqueos sobre los bandos de oposición a lo homosexual, la serie, en relación con la multiplicidad de subgrupos que jalonan lo social, establece complejas redes de interferencia donde las fuerzas de interés se contraponen desde diferentes puntos, teniendo en cuenta, además, otras desviaciones afectivas como la poligamia: los mormones polígamos, entre los cuales hay divisiones (la comuna de Juniper Creek es el mejor ejemplo) no aceptan la homosexualidad, pero ellos mismos no son aceptados en el marco legal de lo social, que sí contempla, al menos conceptualmente, al individuo homosexual; por otro lado, el entorno polígamo de Bill sí es tolerado por los indios nativos con quienes establecerá relaciones de trabajo, aunque desdeñan parte de su confianza como representantes tipo de una cultura de raza blanca. Desde esta perspectiva discursiva, pues, Alby no actúa tanto como marcador de la injusticia social, como mero vehículo patológico que sirva para reprobarnos la falta de tolerancia, sino más bien como un exponente más de las complejas redes de presión y poder que se establecen en el tejido social, y donde siempre hay relaciones de cercanía y desprecio.

Por otro lado, *Big Love* convierte a Alby en el relevo del antagonismo que el personaje de Roman ejercía en las primeras temporadas y, aunque vengan basadas en una personalidad reprimida y trastornada, fruto de las carencias afectivas paternas, sus incursiones en lo dramáticamente maligno podrían aludir, también, al modelo moralista (Mira, 2008). El retrato de Alby, sin embargo, resulta el de una némesis compleja y hasta cierto punto, contradictoria, puesto que sus intereses no chocan frontalmente contra los del protagonista Bill (e incluso a veces pueden llegar a cooperar juntos), o no únicamente, sino también contra los de la sociedad genérica, la comuna de Juniper

Creek y otros individuos específicos que pueden ir surgiendo en la trama puntualmente. Al final, como antagonista, Alby representa una figura mucho menos maniquea que la que Roman ejemplificaba, y en su caso, incluso, ofrece visos de una tímida humanidad que, sin embargo, está ansiosa por salir adelante: su breve romance, por ejemplo, evidenciaría una postura que muestra a Alby como individuo capaz de desarrollarse en lo emotivo y lo sentimental, y que recuerda que lo conflictivo en su voluntad no se ejerce tanto contra otros protagonistas como contra sí mismo. Del mismo modo, el hecho de que el camino a su humanización quede truncado abruptamente por las circunstancias y por el ataque activo de los demás –en especial, de las aspiraciones de poder de su esposa Lura-, recrudece su incursión en lo maligno desde una perspectiva que no puede focalizar contra nadie en concreto, sino que se basa en su propia psique como terreno enfermizo para lo afectivo, y que además, en el fondo, se justifica por la frustración de haber perdido la única oportunidad factible para su felicidad.

En resumen, Alby ofrece conexiones simbólicas con algunos paradigmas previos, pero supera sus limitaciones esquemáticas, no solo por su permanencia progresiva en el relato, que le ofrece la oportunidad de desvelarse y explicarse a sí mismo como personaje, sino porque canaliza los intereses discursivos de un debate que va más allá de la visión simplista del conflicto como choque de oposición entre dos fuerzas enfrentadas, y que habla de la exclusión no solo desde el punto de vista externo de lo social sino también desde la individualidad; por eso, trata de desgranar las razones por las que un sujeto víctima de lo marginal podría llegar a asumir su posición y gestionarla de forma compleja, contradictoria y profunda. Al igual que ocurría en *The Wire*, por tanto, la existencia de personajes enfrentados en la diégesis trata de evitar el maniqueísmo de las construcciones simplistas de lo moralmente aceptable y reprochable ofreciendo voz y visibilidad a todos los bandos.

### **8.3.3. Eje discursivo 3: singularidad/normalización**

Tal y como ya se ha mencionado en otros apartados de este trabajo, resulta evidente que, en el desarrollo de las mediaciones sociales, los individuos quedan agrupados en diferentes formaciones (los ejercicios de construcción de estereotipos actúan siempre en representación simbólica de todo un grupo social, proceda este del ámbito de lo real o de la ficción del imaginario colectivo), y su integración efectiva como miembros de

hecho de esas agrupaciones suele reportar ventajas sociales que contribuyen a la supervivencia. Quizá por la consciencia de la importancia de la subdivisión en el conjunto social, *Big Love* presenta un abanico de personajes cuya principal obsesión y lucha es la pertenencia a un grupo y su defensa activa. Estas formaciones pueden ser más amplias (el colectivo mormónico, con millones de seguidores) o más reducidas (una familia polígama que no llega a la decena de miembros), pero el sentimiento de pertenencia actúa con la misma intensidad. Además, en el desarrollo de la vida social – incluida la que *Big Love* representa en su historia ficticia-, las relaciones entre grupos son variadas y polimorfos: cada conjunto puede presentar lazos de unión u oposición con otros, y diferentes grados de poder sobre el entorno colectivo.

De tal modo, en *Big Love* pueden encontrarse, en el ejercicio de la ficción, varias representaciones de grupos, algunos de los cuales han quedado mencionados ya: están los mormones –el marco social inmediato para los personajes, de gran densidad en el estado de Utah y de donde procede, por ejemplo, la familia de Barb-, los mormones polígamos –como el propio Bill o su socio de trabajo Don (Joel McKinnon Miller), repudiados por los mormones no polígamos-, los miembros de la Hermandad del Esfuerzo Unido –la secta fundamentalista mormona asentada en Juniper Creek, ámbito de origen de Roman y Alby- e incluso los indios nativos –quienes inician negocios empresariales con la compañía de Bill-. En todos ellos se exhibe una fuerte pertenencia proactiva, un reconocimiento identitario y una lucha por los intereses del grupo, que ofrece, además, la protección comunal inherente a este tipo de formaciones. Sin embargo, esto no sucede con el ámbito homosexual: Alby es un personaje completamente desplazado, ya que no solo pertenece, apriorísticamente, al subgrupo más demarcado (una comuna extremista, ilegal e investigada por la policía en la que, además, su propia identidad ofrece atributos que impiden una integración efectiva), sino que se encuentra completamente solo en su homosexualidad. El único apoyo que se le ofrece procede del (contra)poder heteronormativo en forma de asistencia religiosa y terapia agresiva, vías que la serie presenta como una peligrosa alternativa, desestabilizadoras a nivel mental y de éxito escaso. En la serie hay una breve alusión a lo homosexual como fenómeno colectivo (episodio 1x03, *Home invasion*), cuando Roman es entrevistado por televisión, pero esta presencia no se perpetúa en ningún otro momento. Por eso, cuando Alby encuentra a Dale, no halla solamente la posibilidad de un afecto correspondido, sino también, por encima de todo, la comprensión de un

semejante, de un compañero grupal, y en definitiva, alguien con quien establecer lazos sociales de pertenencia, protección e identidad.

*Big Love* quiere recordar que, sin apoyos, la lucha por el desarrollo de cualquier proyecto social -máxime si se establece contra alguno de los preceptos impuestos desde lo normativo- resulta extremadamente compleja. Esta idea adquiere relevancia cuando al final de la cuarta temporada, y aprovechando la plataforma mediática que supone haber comenzado una incipiente carrera política, Bill decide hacer pública su poligamia con objeto de lograr su validación social (episodio 4x09, *End of days*): toda una cultura se opone ante su rebelión, pero a cambio, Bill tiene el apoyo de los suyos, de su familia y de los miembros de una nueva iglesia que él mismo ha fundado. Pero en su absoluta soledad, ante la imposición de la ley paterna -la ley social-, Alby se ve incapacitado para actuar, y por eso, cuando Dale aparece en su camino, el hijo del profeta encuentra cierto sustento espiritual para iniciar, al menos, desde sus peculiares posibilidades, su propia rebelión personal. Por eso, la serie no olvida la naturaleza particularmente relacional del ser humano, y aunque en algunas de sus situaciones dramáticas aborda el gregarismo, su mensaje establece que el individualismo no puede existir sin una cierta socialización.

Ceder a Alby la casi absoluta representación del hecho homosexual en una ficción cuya recurrencia discursiva al carácter grupal del ser humano es constante podría, por tanto, incidir en una mayor singularización del personaje y, consecuentemente, del individuo gay. Sin embargo, no es el conflicto homosexual el que preocupa a la serie, o no, al menos, de forma específica, sino, como ya se indicó, una perspectiva genérica sobre la conflictividad normativa, la regulación de lo afectivo y ciertas formas de desviación en este ámbito; de ahí que la problemática de la poligamia tuviera concomitancias simbólicas con la problemática homosexual, en tanto que ambas representaban deformaciones del modelo estandarizado del afecto y que Alby, finalmente, no focalizara tanto un subtexto de conflicto gay como de reto normativo, a través de la asunción internalizada de lo hegemónico heterosexual. Por otro lado, la homosexualidad es unitaria en la serie, pero no única, puesto que no se trata de la única disidencia afectiva presente en la trama, por lo que su grado de exclusividad queda matizado por el contexto general del relato y la temática del producto.

En relación con la insistencia grupal y la naturaleza social del ser humano, la serie basa su relato en cómo determinados individuos pueden rebelarse ante las imposiciones de sus grupos y, sobre todo, a las normativas que establece el grupo conjunto de lo social. Resulta interesante, en este punto, comprobar qué elementos justifican en la ficción la existencia de un carácter disidente. Aquí, *Big Love* entiende que la individualidad conflictiva con estas normas supone un claro comienzo, pero sobre todo, la actuación de la rebelión se impulsa a través de una energía humana fundamental: el amor.

En la serie, el amor se configura como una fuerza mayor que supera el control humano y que lo impulsa, precisamente por esta capacidad rectora de la voluntad, a asumir los riesgos que sean necesarios para llevarlo a buen término. *Big Love*, que mantiene al amor presente en grado máximo ya desde su propio título, establece un listado de posibilidades afectivas que entran en conflicto con las normativas del individuo en sociedad, recuerdan que la organización grupal extiende sus requerimientos hasta la esfera de lo privado y lo íntimo, y establecen, por tanto, una lucha frontal entre individualidad enamorada y sociedad opositora. Este conflicto no solo queda marcado en el discurso por el personaje de Alby, sino también, es evidente, por el matrimonio múltiple protagonista e incluso por ciertas subtramas complementarias que, puntualmente, jalonan este mensaje –como el amor que, en cierto momento, llega a sentir el hijo mayor de Bill, Ben (Douglas Smith) por una de sus madres adoptivas, Margie, o el de la hija mayor de Bill, Sarah (Amanda Seyfried) por un chico diez años mayor que ella-. Al hablar del rechazo normativo, en definitiva, esta ficción se centra específicamente en el rechazo a la dimensión espiritual del afecto, por lo que los conflictos que surgen en ella aportan un choque de fuerzas de alta intensidad dramática: no se dirimen aspectos circunstanciales del individuo ni aspectos materiales o terrenales, sino fuerzas volitivas que afectan al propio ser.

En su manifestación del rechazo al amor y la exposición de determinadas formas afectivas que interfieren en algunas decisiones culturales que rigen la vida social, *Big Love* parece abocada a un cierto pesimismo discursivo: tanto el gran desafío de la poligamia como el de la homosexualidad cierran sus posibilidades con trágicas muertes,

las de Bill<sup>201</sup> y Dale, que pretenden reafirmar los inevitables efectos de la vida social y el fatídico destino de las personas que se desvían del camino marcado en ella. Sin embargo, y por las posibilidades autorrealizadoras que manifiesta el desarrollo de la individualidad en sus personajes malditos socialmente, la serie también parece querer demostrar que, por un lado, la inevitabilidad de lo afectivo puede llegar a sustentar con enorme fuerza la lucha contra los límites sociales, y por otro, que no es posible, en definitiva, desarrollar una existencia salubre y feliz sin asumir los riesgos que esos límites establecen. Por otro lado, si la serie no resulta esperanzadora en el éxito afectivo, esa postura también supone una cierta declaración de intenciones que habla sobre las drásticas dificultades de aceptación en determinadas configuraciones de lo social y la soledad e indefensión que afectan al individuo marginal inmerso en ellas.

Al final, *Big Love* plantea una compleja reflexión multifacética sobre la intercesión de la vida pública en la dimensión privada del individuo en la que se mezclan intereses culturales, afectivos e incluso legales, y en la que la homosexualidad se muestra especialmente susceptible. Sin embargo, desde esa posición inicial que parece recordar una cierta defensa de la otredad perceptible en algunos parámetros representacionales más clásicos, lo que la serie subraya, sobre todo, es la valentía de algunos disidentes, y también la debilidad de otros, a la hora de asumir los inevitables dictámenes del afecto y el ejercicio activo de la lucha por la individualidad, que se transforma, sin remisión, en la lucha por la libertad. Frente a ella, una cultura limitadora, una enmarañada red de relaciones de poder y contrapoder y una ambivalente moraleja sobre los riesgos y las virtudes de la individualidad en una sociedad afectivamente diversa, en la que existen tantas ansias por la congregación y la unificación como por la diferenciación.

---

<sup>201</sup> En efecto, Bill es asesinado al final de la serie por su vecino Carl (Carlos Jaccott), en un impulso de rabia desquiciada (episodio 5x10, *When men and mountains meet*). Las motivaciones de este crimen, sin embargo, se apoyan en la relación individual de ambos, antes que en el carácter defensivamente polígamo de Bill.

## 9. *TRUE BLOOD*: SEXUALIDAD MÁS ALLÁ DE LA MUERTE

### 9.1. SINOPSIS

La última de las ficciones de HBO que forman parte del análisis discursivo de este trabajo, *True Blood*, comenzó a emitirse en el año 2008, desarrollando un proyecto que, aun dirigido por Alan Ball, creador también de *Six feet under*, se basaba en una serie de novelas escritas desde 2001 por la autora norteamericana Charlaine Harris: *The Southern Vampire Diaries*. Por lo tanto, la serie parte de un discurso literario previo, con el que mantendrá un gran paralelismo, si bien algunos aspectos concretos diferirán entre ambas versiones, como podrá comprobarse.

La historia de *True Blood* se sitúa en un hipotético presente en el que, apenas dos años antes del comienzo del relato, el mundo ha visto cómo los vampiros surgían de las sombras y no solo revelaban a la humanidad su existencia en un gran movimiento coordinado de aparición pública, sino que también solicitaban poder convertirse en ciudadanos normales bajo un estatus legal que reconociera su naturaleza sobrenatural, pero que también les permitiera coexistir en armonía con el resto de ciudadanos humanos. A partir de ahí, la trama se desarrolla en la localidad de Bon Temps, un pueblo de Luisiana en el que adquiere protagonismo Sookie (Anna Paquin), una camarera del restaurante de comida rápida *Merlotte's* (uno de los escenarios recurrentes de la serie) que posee un insólito secreto: es capaz de escuchar los pensamientos de los demás. Este hecho, referido a su verdadera naturaleza, y su relación con los vampiros Bill (Stephen Moyer) y Eric (Alexander Skarsgard) y con el resto de personajes que la rodean marca una trama que habla de la dificultad de integración entre razas, la tolerancia y las creencias que la determinan, y la necesidad de encontrar el amor, a veces, incluso, en individuos de los cuales se cuestiona su humanidad.

De entre todo ese grupo de personajes principales, este trabajo se centrará en la figura de Lafayette (Nelsan Ellis), cocinero de *Merlotte's*, gran amigo de Sookie y homosexual confeso. Por otro lado, se explorará la vinculación que el vampirismo, como característica esencial de algunos de estos personajes, posee con la cuestión de la homosexualidad.

## 9.2. ANÁLISIS SEMIÓTICO DE *TRUE BLOOD*

### 9.2.1. La homosexualidad en Lafayette Reynolds

Lafayette Reynolds es un joven de raza negra que trabaja como cocinero en *Merlotte's*, y uno de los personajes más peculiares de la serie. Su sentido del humor provocador, incluso obsceno, divierte en buena medida a sus compañeros de trabajo, con algunos de los cuales ha llegado a forjar una sólida amistad. Sin embargo, esta disposición humorística no ha evitado que Lafayette sufriera una infancia difícil, que culminaría en la expulsión del hogar familiar por la revelación de su homosexualidad. Ese punto de inflexión vital, sin embargo, lo ha forjado como un individuo fuerte –física y psicológicamente- y autosuficiente, capaz, como se verá más adelante, de regatear los esquives que, en forma de imposición social, puedan mermar su felicidad.

Aunque este planteamiento inicial pueda resultar ajeno a sus atribuciones clásicas (basadas, sobre todo, en personajes blandos y afectados), Lafayette es un personaje que se presenta bajo los parámetros del modelo de la inversión (Mira, 2008), pero desde una perspectiva mixta, puesto que también participa de la tradición estética de los jóvenes suburbanos de raza negra, a la cual pertenece. Por un lado, la retórica visual de la inversión del género, muy eficiente a nivel perceptivo, se manifiesta en una estética femenina que esparce, sobre su voluminoso cuerpo musculado, elementos propios para decorar a la mujer: floreados pañuelos en la cabeza, pendientes en ambas orejas o maquillaje facial son algunos de sus atributos habituales –tan significativos como, por ejemplo, el momento en que aparece pintándose las uñas de los pies, un acto de pura intimidad cosmética femenina (episodio 1x11, *To love is to bury*)-. Por otro lado, el vínculo con los subgrupos raciales de clase baja y la subcultura del *hip hop* se demuestra en otros detalles como las gorras ladeadas o la ropa deportiva y de talla ancha, pero sobre todo, a través de una actitud vital desafiante y osada. Es este último aspecto el que mejor puede ejemplificar la esencia de Lafayette como personaje: su carácter defensivo, vigilante, muestra a un individuo acostumbrado a las dificultades de la vida, y por lo tanto, puntualmente beligerante, pero siempre alerta. Esto se traduce en un distanciamiento irónico con respecto a la contemplación de los problemas cotidianos, que lo convierte, en ocasiones, no solo en una figura muy cómica, sino también en un



profundo conocedor de la oscuridad humana, que le hace mantener esa postura desconfiada como herramienta de protección. Como resultado, su lenguaje corporal es, simultáneamente, manierista y agresivo, excesivo en todo caso.

La presentación de Lafayette ante los espectadores de *True Blood* se basa, precisamente, en un resumen directo y punzante de estas características. Su primera aparición, en el primer capítulo de la serie (episodio 1x01, *Strange Love*), evidencia a un individuo locuaz, expresivo y descarado, que trata de aleccionar a los demás sobre la verdadera naturaleza humana. Pero sobre todo, este contacto inicial –una conversación informal con varias camareras del restaurante donde trabaja- interesa como experiencia semiótica puesto que, prioritariamente, deja claro que Lafayette es homosexual, no solo por lo que dice sino, también, por lo que dicen de él sus compañeros de diálogo y por su propio lenguaje corporal, y así debe ser asumido a partir de entonces. Por lo tanto, esta escena subraya ya la función principal de Lafayette como personaje: será el único símbolo de homosexualidad en el primer reparto coral. De este modo, Lafayette, convertido en tipo narrativo, recupera los patrones de plasmación homosexual que Capsuto (2000) identifica en las representaciones habituales de la televisión de finales de siglo XX: el homosexual al que se permite aparecer en la historia mientras esta equilibre su presencia con personajes de retórica sexual opuesta. Ahora bien, este personaje deberá ser identificado siempre con respecto a su peculiar deseo, enrarecido –aunque, probablemente, respetado- por la proliferación de deseos más habitados, incluso aunque este no constituya su principal motivación en la trama.

Mira (2008) establecía el paradigma de la inversión de género como un perfil de aptitudes cómicas e inocuo para el espectador y para el resto de personajes heterosexuales, puesto que su clarividente manierismo prevenía a los demás de sus auténticos deseos, mientras que el sesgo del humor relegaba estos a un segundo plano; en conclusión, el individuo invertido no resultaba problemático. Sin embargo, Lafayette se desvía aquí del perfil marcado por el autor. Como ya se apuntó, su posible comicidad no viene impuesta por sus maneras ni su condición gay, sino por su carácter sarcástico y procaz. Además, su homosexualidad no resulta inofensiva, y menos en un individuo defensivo como él; todo lo contrario: es una identidad combativa, esgrimida con un orgullo que bebe de la resignación, de los posibles ataques de una heterosexualidad dominante y acosadora y de una fortaleza personal que se trasluce también en lo físico.

Lafayette asume su homosexualidad sin problemas en un contexto social complejo: la Norteamérica rural, sureña y profunda de un estado, Luisiana, que hunde parte de sus raíces históricas en la esclavitud y la demarcación de la diferencia; un entorno que no ofrece, de partida, aptitudes óptimas para la integración de sexualidades diversas. Pero en su evolución como persona, este personaje ha aprendido a defenderse de cualquier posible ataque, y especialmente, aquel que venga motivado por una lectura peyorativa de su identidad sexual. De este modo, Lafayette no solo es capaz de plantar cara ante el acoso de la heteronormatividad más estricta, sino que incluso logra vencerlo gracias a su superioridad física y psicológica, como sucede en el paradigmático ejemplo en el que unos clientes del *Merlotte's* renuncian a comerse la hamburguesa que Lafayette ha preparado por miedo a que “contenga sida” (episodio 1x05, *Sparks fly out*), recibiendo, en consecuencia, una sonora (y violenta) humillación pública de manos del cocinero.

La defensa del respeto a la homosexualidad como atributo de Lafayette no solo lo desliga parcialmente del modelo de la inversión sino que lo convierte, además, en un elemento que revela las hipocresías de la normatividad social, que demarca y valida formas de comportamiento a través de sus agentes de poder, pero que, sin embargo, alberga secretamente un número similar –o mayor- de intereses y prácticas opuestas, a veces, incluso, por parte de los mismos agentes que legislan. Lafayette resulta idóneo para evidenciar esta dualidad moral desde su perspectiva combativa y versada en lo marginal, y si bien está acostumbrado a mantener sus secretos (en tanto que él mismo es un secreto social revelado voluntariamente), en ocasiones actúa como censor de dichos quebrantamientos. Así ocurre, por ejemplo, con el personaje de David Finch (John Prosky), esporádico amante de Lafayette que, con posterioridad, resulta ser un importante senador republicano cuyos discursos públicos defienden ideas muy contrarias a su propio comportamiento sexual: tras descubrir su verdadera ocupación, el cocinero no duda en ponerlo contra las cuerdas en uno de sus mítines políticos (episodio 1x11, *To love is to bury*), convirtiéndose en el vehículo de una homosexualidad peligrosa para el equilibrio social, puesto que revela, precisamente, su inestable (por diversa) naturaleza.

A pesar de su interés por la ruptura hipócrita de la norma, Lafayette participa de dos ámbitos de negocio que explotan los placeres de la evasión y sumergen al personaje de lleno en el terreno de la ilegalidad. Por un lado, el cocinero se dedica a la explotación

sexual del cuerpo y a la prostitución: así se evidencia en más de una ocasión, cuando se muestra al personaje grabando un vídeo erótico casero con objeto de colgarlo en una web (episodio 1x07, *Burning house of love*), o cuando recibe al propio David Finch, al que se trata, presumiblemente, como un cliente de sus servicios carnales. Por otro lado, este personaje distribuye diferentes tipos de droga y sustancias alucinógenas. Muchas veces, Lafayette provee incluso a los propios clientes que demandan sus servicios sexuales, y de hecho, si el cocinero ha conseguido aquí a un público recurrente es, en parte, gracias a sus dotes como cuerpo de consumo: su producto estrella, la sangre de vampiro (que, como se indicará luego, actúa en la serie como una potente droga afrodisíaca), la obtiene del vampiro homosexual Eddie (Stephen Root), con quien mantiene relaciones cada cierto tiempo a cambio de poder extraer unas muestras de su sangre.

En cierta manera, no resulta incoherente la vinculación de Lafayette con el mundo de los negocios ocultos: personaje resolutivo, adaptable y superviviente, es un individuo que no duda en buscar cualquier camino para poder salir adelante. En línea con su irreverencia léxica y el orgullo por su esencia, Lafayette exhibe su cuerpo sin tapujos y explota sus atributos para obtener un lucrativo beneficio, mientras se aprovecha de los deseos de evasión ajenos (él sabe lo difícil que puede ser el mundo real) para proporcionar una vía de escape a la rutina que le reporte generosos ingresos. Su visión cínica e irónica del mundo le permite, ciertamente, adoptar estas posturas sin hundirlo moralmente. Sin embargo, y por el mismo camino, Lafayette se convierte en un personaje que rompe la norma legal en su capacidad para hacer disfrutar a los demás a través de los placeres, incluidos los carnales. Su punto de partida como individuo sexual –un hombre gay- ya rompía la norma social, al focalizar su deseo en cuerpos prohibidos para su anatomía masculina, por lo que este quiebro normativo se duplica y refuerza mediante sus prácticas ilegales. Es posible, por tanto, reconocer en Lafayette el símbolo de un disfrute que solo puede desarrollarse en el terreno de lo no-permitido y que entronca con la percepción de unas prácticas que, al ser mercantilizadas y repetidas sin un motivo constructivo, se sumergen en el pantanoso ámbito de lo que se entiende como “vicio” (el sexo y la evasión de la consciencia como objeto de cambio).

Al convertirse en un personaje “vicioso” o “fuente de vicio”, y de carácter ilegal, Lafayette parece huir voluntariamente del respeto del espectador, lo que podría afectar a

su categorización como individuo, y en concreto, puesto que su deseo queda viciado, como individuo homosexual. Aun así, dos aspectos que aparecen progresivamente en la trama vienen a matizar este desarrollo en los márgenes normativos, ayudando a redimir moralmente al cocinero, como ser humano y como hombre gay. En primer lugar, el conocimiento de que la madre de Lafayette, Ruby Jean (Alfre Woodard), quien adolece de una enfermedad mental, se encuentra recluida en un centro psiquiátrico que requiere buena parte de los ingresos de su hijo (episodio 3x02, *Beautifully broken*). Se trata de una difícil situación emocional que sugiere en Lafayette una infancia dura, una adolescencia autosuficiente y una madurez caritativa; un comprensible motivo, en definitiva, por el que obtener dinero de una forma rápida y eficiente. En segundo lugar, el establecimiento progresivo de un romance con el enfermero que cuida de Ruby Jean, Jesus<sup>202</sup> (Kevin Alejandro), un joven amable y paciente que desarrolla un fuerte sentimiento de cariño hacia el personaje del cocinero. Con Jesus, Lafayette abandona el terreno del placer inmotivado, egoísta, y empieza a gestar un vínculo emocional que ayuda a limpiar la mácula de su pasado afectivo ilegal y vicioso, de un modo que, además, vincula claramente al personaje con el carácter mesiánico y salvador del referente cristiano al que hace referencia su nombre.

El romance entre Lafayette y Jesus, que resulta redentor para el primero, se desarrolla durante la tercera temporada y viene a completar el registro de la homosexualidad desde el punto de vista de los afectos, que no estaba presente todavía en ninguna de las líneas narrativas homosexuales manifiestas hasta ese momento. Se trata de un breve cortejo formal que se inicia con la visita de Jesus al *Merlotte's* -una muestra de interés que intriga y conmueve al cocinero- (episodio 3x05, *Trouble*), y durante el cual los dos miembros de la futura pareja van acercándose progresivamente hasta culminar en el primer beso (episodio 3x08, *Night of the sun*). Frente a la profusa carnalidad de la serie, sin embargo, es destacable que los momentos de intimidad física entre Lafayette y Jesus se oculten a la vista del espectador, puesto que de hecho, su primer intercambio sexual queda fuera del relato bajo una elipsis que conecta dos episodios consecutivos (episodio 3x08, *Night of the sun*; episodio 3x09, *Everything is broken*) y que solamente se sugiere por mostrar, respectivamente, los momentos anteriores y posteriores a la experiencia. Si

---

<sup>202</sup> Puesto que se trata de un nombre de origen hispano pero tratado bajo el parámetro ortográfico del idioma inglés, se respetará en el texto la grafía original del término en la serie, sin tilde.

se considera que el primer contacto sexual es un momento de trascendencia en el proceso de creación de la pareja, este tratamiento oculto contrasta, por ejemplo, con el que reciben otros personajes heterosexuales de la serie, como Sookie, cuyo primer coito con el vampiro Bill se reproduce minuciosamente en imágenes como el esperado culmen de un proceso de tensión romántica que, por fin, satisface la expectativa del espectador (episodio 1x06, *Cold ground*). No puede afirmarse que, hasta ese momento, *True Blood* haya evitado la exhibición audiovisual del cuerpo masculino, ya que varios de sus protagonistas han sido mostrados, antes o después, en su desnudez total o parcial para deleite escotofílico de una mirada de deseo proyectada hacia este tipo de cuerpos: los vampiros Bill o Eric, Sam (Sam Trammell), dueño del *Merlotte's*, el propio Lafayette o Jason (Ryan Kwanten), hermano de Sookie (un personaje que representa, precisamente, una suerte de juguete sexual para las mujeres de Bon Temps; es, de hecho, la manifestación de coitos heterosexuales la que canaliza gran parte de esta exhibición masculina). Sin embargo, la exposición del contacto físico homosexual, hasta ese momento, solo ha surgido con honestidad en una muy breve escena entre los vampiros Eric y Talbot (Theo Alexander) que se retomará más adelante (episodio 3x08, *Night of the sun*), aunque también ha habido una tentativa previa en una escena de la que también se hablará luego y en la que Sam desarrolla un sueño erótico con el vampiro Bill como protagonista, si bien este sueño se interrumpe justo en el instante en que los dos cuerpos van a tomar contacto, y en cualquier caso, la experiencia se manifiesta para Sam excesivamente sorprendente y, sobre todo, perturbadora (episodio 3x01, *Bad Blood*). Este rápido encuentro onírico resulta, de hecho, especialmente significativo como retrato simbólico de la sexualidad homosexual en la serie: se trata de un asunto que, si bien asoma en la trama, no sobrepasa los límites del mero apunte, de la intuición, una representación que se frustra en el último momento para relegar el resto de su desarrollo a los ilimitados espacios de la imaginación del espectador, quedando, en suma, como parte de un sueño que nunca llega a aparecerse con toda claridad.

Por eso, a través de Lafayette, canalizador de buena parte del mensaje de *True Blood* sobre la homosexualidad, la invisibilidad del sexo homosexual frente a una iterada visión del sexo heterosexual convierte al primero, inevitablemente, en un elemento de segundo orden, o tal vez, incluso para los escasos límites morales de la serie, en un elemento fuera del orden, que si bien no se evita en la trama, tampoco se dibuja en la superficie perceptible de las formas audiovisuales. De este modo, aunque Lafayette

desafiaba algunos de los puntales del paradigma de la inversión del género, retoma sin embargo viejos patrones de invisibilidad sexual que aseguraban, en el paradigma de la normalidad, la asunción tranquila de la homosexualidad por parte de un modelo de espectador que, en consonancia con la habitualidad de lo heterosexual normativo, no solo no estaría acostumbrado a una representación infrecuente, sino también dificultosa por su propia condición marginal. Dentro de un producto de ficción que, además, exhibe lo sexual como gran argumento de venta, este desequilibrio resulta todavía más chocante y, quizá, más ejemplificativo de la debilidad de su aparente apertura, así como de la sociedad que le concede audiencia.

### **9.2.2. La homosexualidad vampírica**

Si bien el procedimiento analítico de este trabajo se ha centrado, hasta ahora, en personajes individuales como portadores semánticos, en *True Blood* conviene diferenciar levemente el proceso y examinar a todo un grupo de personajes en conjunto, entre los cuales existen, de facto, lazos de unión y pertenencia a un subsistema social: el colectivo vampírico. La observación genérica de este grupo es relevante por dos aspectos clave: en primer lugar, porque el establecimiento de sus características de base con respecto a la identidad y la sexualidad, que marcan un modo de proceder subgrupal y colectivo, supone una de las grandes aportaciones discursivas de la serie en cuanto al tema que ocupa este proyecto, y en segundo lugar, porque estas características se observan de forma disgregada y dispersa en varios de sus componentes, pero igualmente relevante para entender no solo este ámbito discursivo, sino, en sí, todas sus consecuencias en la ficción de la serie. Por otro lado, la presencia de este grupo en la trama no es esporádica, sino todo lo contrario: se convierte en la razón de ser de la propia serie.

Las implicaciones de los vampiros de *True Blood* con la homosexualidad comienzan, de hecho, desde su propio planteamiento en la trama como grupo inserto en la sociedad que lo acoge. Así, las circunstancias ficcionales de su aparición, consideración y aceptación en sociedad se establecen como una gran metáfora de las circunstancias reales que se han dado en el colectivo homosexual: existen numerosos paralelismos entre vampiros y homosexuales en cuanto al modo en que viven y son percibidos dentro de la estructura humana. Para empezar, ambos son dos grupos que la sociedad diferencia y demarca,

basando la cohesión de sus miembros en el hilo común de un único rasgo seleccionado entre los muchos que cada individuo puede contener en sí: bien por la atención al deseo sobre el mismo sexo, bien por la necesidad de alimentarse de sangre para sobrevivir. Aunque ambos marcan la percepción de la identidad, se trata de dos cualidades para las que se desconoce un origen claro, pero que de ningún modo pueden ser elegidas y controladas por sus portadores, ya que se originan, de forma ineludible, en su propia génesis: de la misma manera que la persona no puede seleccionar su orientación sexual al nacer (otra cosa es que esa orientación sea diversa y variada, o que se manifieste de un modo u otro), el vampiro no elige su condición de bebedor de sangre cuando es convertido. Si bien la serie no elude la posibilidad de que determinados vampiros puedan convertirse a voluntad, el individuo que desee abandonar su humanidad y adoptar el vampirismo no puede asumir o descartar sus implicaciones: probablemente pueda verse seducido por la promesa de la inmortalidad y unas cualidades físicas extraordinarias, pero no será capaz de evitar que esa condición conlleve, por contrapartida, la dependencia de la hemoglobina<sup>203</sup>.

La diferenciación del vampirismo como grupo –unitario, ante la visión globalizante de lo social, pero que deviene diverso y específico si se ahonda en él- no es suficiente para enmarcar esta condición como símbolo inequívoco de la homosexualidad, puesto que podría equipararse también a la de otras demarcaciones subgrupales similares, como las que vienen impuestas por motivos de raza. Sin embargo, la aparición de lo vampírico en la sociedad de *True Blood* puede sugerir una mayor cercanía con respecto a este fenómeno. La trama de la serie, ambientada en una Norteamérica contemporánea a su fecha de producción, comienza poco después de que los vampiros hayan optado por salir a la luz pública y manifestar abiertamente su condición, un proceso mundial de descubrimiento que se denomina “la gran revelación”<sup>204</sup>. Hastiados de ocultar su naturaleza sobrenatural, los vampiros deciden dar a conocer al mundo su existencia,

---

<sup>203</sup> Aunque en la cultura popular existen teorías al respecto, *True Blood* no ofrece ningún debate sobre el origen natural de los primeros vampiros, al menos durante las tres primeras temporadas de la serie que sirven de marco de análisis en este proyecto.

<sup>204</sup> En la serie se explica que los vampiros poseen unas estructuras organizativas propias, capaces, aparentemente, de coordinar a nivel global este movimiento de aparición pública. En cualquier caso, y aunque viene frecuentemente referida, la serie no se explaya en demasía sobre las circunstancias de “la gran revelación”.

revelando una nueva idiosincrasia que, si bien no puede tildarse simplemente de “humana”, procede directamente de esta, y aunque difiere de lo humano en algunos aspectos (la inmortalidad, las cualidades sobrenaturales –capacidad para volar, gran velocidad-, las limitaciones propias con respecto a la luz solar o la sangre), se asemeja en muchísimos otros.

De hecho, la “gran revelación” tiene como objetivo fundamental la búsqueda del respeto social, que debe hacer frente a dos escollos fundamentales en la integración efectiva del vampirismo en las estructuras humanas. En primer lugar, el rechazo de los individuos no vampiros y de la fobia colectiva: conscientes de que la condición vampírica se ha observado tradicionalmente de forma peyorativa, sus portadores la han mantenido oculta a lo largo de la historia, evitando posibles ataques de una feroz oposición global; así, el fenómeno vampírico podía conocerse de forma soterrada, pero nunca se asumía públicamente, puesto que era objeto de persecución, odio y rechazo. Sin embargo, para el inicio de la trama, los vampiros parecen haber alcanzado un cierto grado de orgullo identitario, suficiente para sincerar su verdadera naturaleza y exigir tolerancia hacia la misma. Esta tolerancia, aun así, no se consigue con plenitud, ya que la revelación del vampirismo origina en la sociedad a tantos entusiastas defensores como beligerantes detractores<sup>205</sup>. En segundo lugar, los vampiros deben lidiar con la inaptitud de un sistema de gobierno que no está preparado para asumir su condición: a pesar de su ocultación, los vampiros han actuado siempre conforme a las imposiciones legislativas, es decir, pagando sus impuestos, interviniendo en el mercado laboral y, en general, participando de forma activa en la estructura social, por lo que desean equilibrar el cumplimiento de sus deberes con la exigencia de unas libertades semejantes. Pero la aparición pública de su naturaleza resulta problemática, al no haber sido esta tradicionalmente contemplada en los códigos que rigen lo social, y al encontrar, incluso,

---

<sup>205</sup> En la segunda temporada de la serie tiene su aparición la llamada “Hermandad del Sol”, un grupo no gubernamental de fieles cristianos que repudia rotundamente el vampirismo, y cuyos miembros son entrenados, en secreto, para formar parte de un posible ejército de oposición. El “sol” de su apelativo refleja un doble vínculo simbólico: por un lado, con la idea de la luz cristiana, y por otro, con la capacidad destructora del vampirismo que posee el astro solar, símbolo habitual de vida y renacimiento - oponiéndose, así, a la fisiología muerta del vampiro- (Ciriot, 1992). Además, su actitud gregaria y su actividad pública asemejarían a esta hermandad con el rechazo activo que algunos grupos cristianos mostrarían, en el contexto de nuestra realidad, hacia el fenómeno homosexual.



detractores poderosos entre las figuras públicas de gobierno que impiden la ejecución de normativas que solucionen este aspecto. Por tanto, otra de las metas clave del vampirismo en su búsqueda del respeto es la consecución de la igualdad de derechos y posibilidades sociales con respecto a sus semejantes humanos.

En definitiva, lo que los vampiros de *True Blood* reclaman con su aparición pública es que el aparato estatal y el tejido social reconozcan su condición y la integren de forma consecuente, con tolerancia y dignidad. Aun pudiendo pasar desapercibidos como ciudadanos humanos, los individuos del colectivo vampírico no aceptan ya permanecer en la sombra, pero tampoco se conforman con la simple permisividad: ellos desean su propia proyección social, y por eso, apuestan por la validez de un rasgo de su identidad, el vampirismo, el mismo que los ha mantenido en la sombra durante siglos, al mismo tiempo que pretenden no ser constreñidos por él.

La tradicional condición vampírica, sin embargo, ofrece aquí una cierta dificultad, puesto que en este planteamiento no se ha mencionado aún el hecho fundamental de que, para su supervivencia, los vampiros deben alimentarse regularmente de una sustancia humana, la sangre, cuya sustracción, sobre todo involuntaria, puede afectar a la salud pública, o al menos, de forma más clara, al individuo que la aporta. Pero en este sentido, la historia de *True Blood* muestra una ingeniosa premisa: ante “la gran revelación”, los científicos japoneses enseguida comprenden el obstáculo que supone el vampirismo para la integración social, así que desarrollan químicamente una sangre sintética que permite a los individuos vampiros alimentarse adecuadamente y sin poner en peligro la vida humana. Esta sangre es comercializada bajo la marca que da nombre a la serie –y que en España se tradujo como “sangre fresca”–, un apelativo que pretende vender la semejanza, en frescura y sabor, con el producto natural.

Todo lo expuesto hasta ahora con respecto a este punto de partida de la trama allana el terreno para establecer un paralelismo más evidente con el fenómeno de la homosexualidad, su consideración pública, sus reivindicaciones como colectivo y sus confrontaciones con los valores tradicionales de la norma afectiva. La homosexualidad se ha constatado a lo largo de toda la historia pero, con mayor o menor permisividad, se ha mantenido oculta en numerosos sistemas sociales. Además, la marginación de los vampiros en función de su peligrosidad ofrecería concomitancias con la percepción

pública que los homosexuales habrían recibido a raíz de los estragos de la epidemia del sida, convirtiéndose también en individuos problemáticos para la salud pública. Y aunque no puede establecerse un surgimiento público de lo homosexual en términos similares a los que establece la ficción vampírica de *True Blood* (no existe una “gran revelación” homosexual), las implicaciones de esta gran manifestación reivindicativa bien podrían equipararse a las que conllevaron los acontecimientos de Stonewall en 1969, que, como ya se indicó anteriormente, dieron pie a la lucha por la equiparación de los derechos sociales de los homosexuales. Por último, y de forma progresiva en la historia reciente, gays y lesbianas habrían dado lugar a una política activa que demanda el reconocimiento y la participación social junto con el respeto a la idiosincrasia homosexual, aspectos que han obligado a numerosos gobiernos y a otras instituciones menores a replantear sus estructuras legislativas.

Un último detalle sostiene la idea semiótica de que los vampiros de esta serie reproducirían el lugar simbólico de la homosexualidad en lo social: el juego lingüístico con determinadas expresiones que aludirían directamente a otras expresiones populares del ámbito homosexual. Así, en algunos momentos de la serie se observan pancartas y pintadas con el lema “*God hates fangs*” (literalmente, “Dios odia los colmillos”), una alusión a la famosa expresión de rechazo homosexual “*God hates fags*” (el vocablo inglés “*fag*” se utiliza para nombrar despectivamente a los gays). Por otro lado, entre los vampiros también se ha originado la expresión “salir del ataúd” (“*out of the coffin*”) como metáfora de la revelación pública de la condición vampírica, una referencia aún más directa a la celeberrima “salir del armario” (“*out of the closet*”), que indica la revelación pública de la condición homosexual.

Podría entenderse hasta aquí que *True Blood*, gracias a esta dimensión simbólica, y por la reiterada presencia de los vampiros en sus líneas argumentales, habla constantemente de la homosexualidad pero sin hablar de ella, y que todo lo que atañe y sucede a los vampiros puede trasladarse a lo que atañe y sucede a los homosexuales fuera del discurso ficcional. Sin embargo, la serie va más allá, puesto que también habla de la homosexualidad refiriéndose directamente a ella, y es en estas enunciaciones cuando la condición vampírica se presenta como un signo complejo realmente interesante por lo que aporta al sentido de lo homosexual. Como se verá, el vampiro es, en *True Blood*, un espacio físico-corporal y psicológico-mental abierto a la desviación de la norma sexual,

precisamente porque, desde su origen, muestra una particular dimensión espiritual-mágica: se trata de un espacio simbólico en el que se construyen atribuciones en el campo afectivo que trastocan las dualidades normativas, tanto de género – masculino/femenino- como de orientación del deseo – heterosexualidad/homosexualidad-.

En primer lugar, la naturaleza vampírica resulta tan particular por su sobrenaturalidad que se acaba anteponiendo a la identificación primaria de género. Si las representaciones televisivas, desde el nacimiento del propio medio, han establecido claramente perfiles de género dual y este aspecto ha podido influir en su tratamiento y consideración (Gauntlett, 2008), vampiros y vampiras aparecen aquí representados, no en función de atributos estereotipados de género, sino como agentes de un único patrón sobrenatural. Ambas categorías, vampiro-hombre y vampiro-mujer, están equiparadas en potencial narrativo, aptitudes y capacidades, de acuerdo a esta condición, y su interacción con el resto de personajes se desarrolla a partir de la misma, independientemente del sexo del cuerpo vampírico. Los vampiros son aludidos prioritariamente a raíz de su vampirismo, y no por su sexo: antes que hablarse de ellos en referencia a disposiciones de género, se indica su naturaleza mágica.

De hecho, la serie muestra cómo determinadas facultades estereotípicas de género se intercambian sin problema entre hombres y mujeres vampiro, de manera que se desecha cualquier atadura a un cuerpo sexuado de forma específica. Si se recuerda lo que afirmaban Echevarría & Pinedo (1997) con respecto a la tradición del campo simbólico femenino como un lugar mental asociado a valores de intimidad y emoción, y del equivalente masculino en términos de acción y fortaleza, en *True Blood* se observa, sin embargo, cómo estas apreciaciones pueden variar e intercambiarse. Así, por ejemplo, el amor romántico, la dulzura y la prudencia son características fundamentales en el vampiro Bill o en el vampiro Eddie, mientras que la agresividad beligerante y el desafío son constantes en el personaje de la vampiresa Pam (Kristin Bauer)<sup>206</sup>.

---

<sup>206</sup> Si bien la femineidad de la mujer puede encontrarse en multitud de referencias narrativas clásicas, como en los cuentos infantiles (por ejemplo, con la habitual figura de la princesa), esa misma narrativa recoge también perfiles femeninos que pueden desafiar esa constante. Curiosamente, estos personajes parecen tener siempre un origen mágico o sobrenatural: hadas madrinas, brujas, heroínas, etc.

Pero en segundo lugar, y en relación con este primer punto, la identidad vampírica también es prioritaria con respecto a la identificación de la orientación del deseo. Entre los vampiros, existen ciertos personajes que demuestran comportamientos propios de la identidad homosexual y que, por tanto, pueden ser interpretados y asumidos como homosexuales; por ejemplo, los ya mencionados Pam o Eddie<sup>207</sup>, el vampiro Malcolm (Andrew Rothenberg), el vampiro Russell Edgington (Denis O'Hare) o la vampiresa Sophie-Anne (Evan Rachel Wood); sin embargo, ninguno de ellos es expresamente identificado como tal por el resto de los personajes ni necesitan que la historia se detenga, siquiera por un momento, a explicar la naturaleza de su deseo. Así, estos actos de subversión afectiva, más punzantes aún por proceder de una identidad sobrenatural que se percibe como amenazadora, se integran en la diégesis de forma natural, sin requerir el desarrollo dramático un inciso en los perfiles identitarios de sus agentes. El hecho de que manifiesten una orientación u otra es secundario en su construcción porque detentan una función diferente en la trama, donde su deseo no tiene peso -pero sí, en cambio, su vampirismo-.

La identificación de lo homosexual como factor prioritario en la asunción del individuo pierde fuerza, por tanto, en el terreno vampírico, algo que no ocurría, paradójicamente, con el personaje de Lafayette: humano, sí, pero ante todo, homosexual. Los vampiros no

---

<sup>207</sup> Al haberse citado también a estos dos ejemplos como exponentes de un intercambio de roles estereotípicos de género –el hombre dócil, la mujer agresiva-, podría pensarse que tanto Pam como Eddie son, en su faceta de homosexuales, construcciones simbólicas pertenecientes al cliché de la inversión de género (Mira, 2008) –la lesbiana que se comporta como hombre, el gay que se comporta como mujer-. Es factible que la lectura de ambos quede en ese estado, pero habría que señalar, como se indica en el cuerpo del texto, que la homosexualidad vampírica se proyecta sobre otros personajes que no muestran estas atribuciones, y en última instancia, su consideración como homosexuales se relega al reverso de su identidad vampírica, más trascendental para la trama. Por lo tanto, podría ser válida, igualmente, la consideración de sus características psicológicas como meras herramientas de la ficción: Pam es un personaje amenazador para los humanos, casi un primer villano, cuyo carácter poderosamente irónico y mordaz aviva la polémica de la dificultad de la integración vampírica en la sociedad, mientras que Eddie es un personaje dulce y sentimental a través del cual el humano Jason, tremendamente receloso de los vampiros, descubre que estos pueden ser también personas bondadosas e inocentes. Sus atribuciones, en tal caso, expondrían una utilidad dramática, y no una simplificación de la concepción de lo homosexual en meros términos de inversión.

necesitan subrayar esta categoría porque muestran una integración más efectiva de los comportamientos sexuales no normativos en su círculo. Pero este aspecto no se manifiesta solo en su lectura identitaria inmediata, sino también en la libertad con que estos comportamientos se extrapolan al ámbito de otros personajes que ni siquiera se han interpretado como homosexuales. Así, en algunos momentos, la práctica o alusión de la homosexualidad puede encontrarse incluso entre vampiros que no han mostrado prácticas o atribuciones homosexuales en ningún momento.

En este sentido, es paradójico el caso del vampiro Eric. Este personaje, que demuestra una obsesión constante -sentimental y carnal- por la humana Sookie, posee sin embargo un fuerte vínculo con su creador, el vampiro Godric (Allan Hyde), que puede interpretarse incluso en términos de una relación afectiva, dada la intensidad de sus sentimientos mutuos. Bien es cierto que la serie, entre los preceptos ficcionales que establece para el vampirismo, manifiesta claramente que el vínculo entre un vampiro creador y su converso resulta muy especial, y a partir de la transformación, se puede incluso desarrollar un lazo psíquico y emocional de enorme solidez. No obstante, la figura del creador se establece como la primera referencia que el nuevo vampiro tiene al nacer en su nueva vida sobrehumana, siendo lo primero que ven sus renovados ojos vampíricos y el primer apoyo que dictamina los consejos y advertencias sobre cómo proceder en ese nuevo estado. De este modo, resulta factible el paralelismo con la figura materna, que otorga vida, protege, aconseja y ama, si bien el proceso de gestación de un nuevo vampiro, cuya corporalidad no surge de la de la propia madre, evita connotaciones incestuosas en caso de desarrollarse una relación afectiva real entre creador y creado. Por otro lado, es cierto que, aunque no se comparte la carne, el vampiro creador y su converso sí comparten un elemento fundamental en la génesis de la vida, tanto humana como sobrehumana: la sangre, que vuelve a cobrar relevancia como *leivmotiv* simbólico en numerosos aspectos de la trama de *True Blood*. Para convertirlo, el vampiro debe morder y beber del humano, pero este debe hacer lo propio con su creador, de modo que en ambos se integra la sangre del otro, al igual que entre una madre y su hijo. Sin embargo, y como se verá más adelante, la mordedura y succión de la sangre son contemplados en la serie como un proceso más erótico que maternal, ya que supone, en última instancia, un acceso oral al cuerpo del otro individuo y un intercambio de fluidos corporales.

El hecho de que Eric y su creador queden atados por este proceso vinculante, polisémico pero, en cualquier caso, intenso y determinante, puede ofrecer, como se señalaba, una lectura de su relación en clave homosexual, y si bien esta no se corporeiza en ningún momento, su potencialidad sí se expresa a nivel afectivo, ya que Eric demuestra la trascendencia que posee Godric en su propia vida en varias ocasiones, y en última instancia, no puede reprimir su llanto y su consternación cuando este decide morir voluntariamente<sup>208</sup>. Aun así, hay otro aspecto en el desarrollo de Eric como personaje que resulta más explícito como ejemplo de la desviación de atribuciones homosexuales a personajes que no se han manifestado como tal. Aunque, como se ha señalado, Eric demuestra un deseo orientado hacia Sookie, una atractiva mujer, hay un momento en la serie en que mantiene relaciones sexuales con otro vampiro masculino, Talbot. Por circunstancias de la trama, Eric desea vengarse del vampiro Russell, y para ello decide acabar con la existencia de Talbot, su pareja durante –literalmente– siglos. De este modo, no duda en seducirlo hasta las últimas consecuencias, para poder obtener un momento de soledad y confianza con su víctima que, desprevenida en la vorágine del acto sexual, es asesinada de forma imprevista, sin posible opción de defensa (episodio 3x08, *Night of the sun*)<sup>209</sup>.

---

<sup>208</sup> Sea cual sea la naturaleza específica de sus sentimientos, esta escena manifiesta textualmente el amor mutuo entre ambos, hasta el punto en que Godric, mientras espera que aparezca el sol del amanecer para abandonar la vida eterna, declara a Eric: “entre nosotros ha habido siglos de fe y amor” (traducción propia; en el original: “*there are centuries of faith and love between us*”). Por otro lado, este aspecto quedaría potenciado si se tiene en cuenta que, en las novelas originales, Godric no es el creador de Eric, por lo que es el discurso individual de la serie el que añade intencionadamente a la trama este particular vínculo.

<sup>209</sup> En esa secuencia, además, resulta paradigmática la conversación que ambos mantienen justo antes del encuentro, cuando ya se ha evidenciado en los dos el deseo de perpetrar el acto sexual:

Eric: “Hace mucho tiempo que no hago esto”.

Talbot: “¿Con un hombre?”

Eric: “No. Con un vampiro”.

(Traducción propia. En el original: Eric: *It's been a long time since I've done this* // Talbot: *A man?// Eric: No. A vampire*)

Este sencillo intercambio dialógico ejemplifica con claridad los dos puntos expuestos hasta ahora en la determinación del vampirismo como un campo simbólico en que se quiebra la lógica normativa entre las dualidades de género y deseo y la identidad de los individuos que los manifiestan: por un lado, la preponderancia de la categoría identitaria de lo sobrenatural sobre la heteronormativa dualidad de género, puesto que Eric no diferencia entre hombres y mujeres, sino entre humanos y vampiros,

El acercamiento a cuerpos objeto de deseo de idéntico sexo por parte de individuos no categorizados prioritariamente como homosexuales aparece también con el personaje ya aludido de Sophie-Anne, una aristócrata vampiresa que mantiene en su corte a diferentes amantes humanos, tanto hombres como mujeres, de quienes se alimenta a voluntad y con quienes, presumiblemente (pues así se sugiere), satisface sus pasiones. La apertura sexual vampírica aparece de forma paradigmática, además, en un momento de la serie en que el personaje del vampiro Bill visita a Sophie-Anne con objeto de solicitar su ayuda y esta, en su papel de anfitriona, le ofrece a uno de sus amantes masculinos como fuente de alimento, inmediatamente después de lo cual el propio muchacho se ofrece a sí mismo para mantener relaciones sexuales con el visitante (episodio 2x11, *Frenzy*). Aunque se sabe que Bill mantiene una relación sentimental con la humana Sookie, el ofrecimiento resulta igualmente natural y despreocupado: no se utiliza como foco de comicidad o malentendido, sino que evidencia una verdadera voluntad.

Por otro lado, este sometimiento voluntario del individuo humano con respecto al individuo vampírico no debería entenderse como incoherente. Los vampiros ejercen en los seres humanos tanto miedo como fascinación, y para algunos individuos, su potencial erótico resulta innegable<sup>210</sup>: la conexión con lo desconocido, las sombras y la

---

independientemente del sexo de su amante; por otro, más importante aún, la ruptura de la correspondencia entre comportamientos homosexuales e individuos percibidos como tal: Eric, hasta entonces, se ha manifestado como un heterosexual que desea a las mujeres, pero también es capaz de desear a los hombres, y esta posibilidad surge en la trama sin explicaciones previas ni configuraciones de una posible bisexualidad. Aun así, es posible pensar que la secuencia solo demuestre un acto motivado por el deseo de venganza personal, y que Eric es capaz de forzar su deseo con el único objetivo de lograr su cometido. En cualquier caso, este comportamiento no deja de realizarse de forma efectiva, por lo que demuestra, al final, una posibilidad factible, y en última instancia, las palabras de Eric son suficientemente ambiguas como para no cerrarse a la opción de que, en efecto, el vampiro haya podido acostarse anteriormente con otros individuos de sexo masculino, sean vampiros o no.

<sup>210</sup> Uno de los debates que sustenta la trama de *True Blood* es, precisamente, el de las relaciones entre individuos de raza humana y sobrenatural, uniones que, dado el cariz social de la revelación vampírica, no dejan de resultar polémicas y cuestionadas. Este tema, por otro lado, está presente en la tradición narrativa desde la propia mitología clásica (por ejemplo, las uniones entre los dioses del panteón griego y algunos mortales).

noche, el magnetismo de algunas de sus figuras icónicas o el exotismo de su carácter ha convertido al vampiro, como afirma Morínigo (2010), en una recurrente figura sexual del campo literario y audiovisual. De acuerdo con la trama de *True Blood*, además, los vampiros son amantes poderosos, capaces de un intenso placer, por lo que no resulta extraño su carácter seductor ni que este, además, siendo procedente de una identidad sobrenatural que no aporta nada al sexo del cuerpo, sino a su disfrute, abstraiga los detalles del sexo genital a ojos del amante y subraye un deseo no determinado por lo social. De este modo, la atracción de los humanos hacia los vampiros, indistintamente de su genitalidad, se muestra en la serie desde individuos de uno y otro sexo<sup>211</sup>.

Pero si hay un camino por el que la asunción de la ruptura entre cuerpos sexuados y deseos heterosexuales llega a transmitirse al humano, ese es, de nuevo, el camino de la sangre, de una manera que continúa remarcando esa misma brecha como un atributo propio de la categoría mágica de lo vampírico. Como se indicó anteriormente, el mordisco del vampiro se llega a contemplar en *True Blood* como un proceso de goce carnal: el acto de morder a la víctima y beber su sangre puede realizarse sin acabar con la vida del oferente, de modo que también puede configurarse como un acto pasional extremo donde confluyen muerte, erotismo, y un deseo asumido de anulación de la voluntad (Tur, 2006). Lo interesante aquí es que si el humano, en un proceso inverso, bebe del vampiro en cantidad significativa –la serie presenta la sangre vampírica como una poderosa droga, estimulante, catártica y sanadora-, este acaba desarrollando una irresistible fascinación sexual por su donante, gracias a la magia del fluido. El intercambio de la sangre diluye, por tanto, el papel central del sexo entre los miembros de esa unión, y el deseo pierde su referente normativo. Así ocurre, por ejemplo, tal y como ya se indicó, con el personaje de Sam (Sam Trammel), quien tras beber profusamente la sangre del vampiro Bill empieza a revelar una atracción sexual hacia él que irrumpe con fuerza en sus sueños (episodio 3x01, *Bad Blood*), aunque hasta

---

<sup>211</sup> Un ejemplo de gran potencia visual es la presentación que se hace del personaje de Eric: su primera aparición, sentado en una regia silla sobre un pequeño estrado, dominando con la mirada el entorno de la discoteca que regenta y totalmente imperturbable en su expresión emocional no solo transmite al espectador una imagen de fortaleza y superioridad con respecto a las pasiones humanas, sino que también fascina con fuerza a uno de los visitantes del local, un hombre humano de mediana edad que, tras alabar en pensamientos su belleza y poder, acaba arrastrándose de rodillas para ofrecerse a él (capítulo 1x04, *Scape from Dragon House*).



entonces, sin embargo, Sam ha manifestado un deseo únicamente proyectado hacia las mujeres.

Existe un último aspecto destacable en el desafío simbólico del vampiro a la sexualidad normativa, y es que la homosexualidad aparece presente incluso en los focos de poder propios de su estructura grupal, por lo que hasta las instituciones tradicionalmente normativas expondrían la asunción de lo sexual marginal. Poseedores de una división organizativa específica y paralela a la común de las estructuras sociales humanas, los vampiros de *True Blood* se distribuyen en distintas demarcaciones, gobernadas, cada una de ellas, por su propio soberano. La serie introduce dos de estas figuras: los mencionados Sophie-Anne, reina del distrito de Louisiana, y Russell, rey del condado de Mississippi. Ya se han apuntado con anterioridad algunos vínculos de estos personajes con el campo de la homosexualidad, detalles que cobran nueva relevancia en su naturaleza de gobernantes y, por tanto, vigilantes de lo vampírico normativo: Sophie-Anne satisface sus deseos con hombres y mujeres indistintamente, mientras que Russell posee una longeva relación conyugal con su consorte, el vampiro Talbot. Si bien la naturaleza regia de estos cargos no se especifica claramente en la trama –aunque no parece corresponder equitativamente a los valores de la monarquía humana–, es significativo que la homosexualidad proceda en estos casos de figuras de poder soberano, obedecidas, temidas y respetadas por el resto de vampiros de la historia. No debe olvidarse, además, que la presencia de la homosexualidad en un foco de poder visibiliza y generaliza su práctica, por cuanto se reviste de autoridad, y aunque esta opción no aparece de forma expresa en la serie, podría convertirse en un camino para su institucionalización.

Los monarcas vampíricos adquieren cierta visibilidad de peso dentro del grupo, por lo que debe hacerse un inciso aquí sobre su construcción como personajes en virtud de la cercanía o lejanía con los estereotipos de referencia que se manejan en el trabajo, para observar si canalizan su significación como individuos homosexuales o que manifiestan comportamientos de homosexualidad. En cuanto a Sophie-Anne, no se trata de un perfil que pueda adscribirse con facilidad a los paradigmas moralista o patológico, dado su carácter hedonista y despreocupado y su neutralidad con respecto a los objetivos de los personajes principales. Tampoco puede afirmarse que sea una mujer construida bajo los parámetros de la inversión del género, ya que hace gala de una elegante femineidad.

Con respecto a Russell, también se libera de estas restricciones dramáticas, si bien debe puntualizarse su rol de villano dentro de la tercera temporada de la serie. Dentro de las múltiples líneas de acción abiertas, Russell actúa como el enemigo más visible en este tramo de la serie, un frente de conflicto claro con el que contraponer los intereses de los protagonistas y mantener la necesaria tensión dramática. Aun así, su construcción en términos de maldad no se vincula necesariamente a su identidad homosexual, ya que desde el propio comienzo de la serie se han introducido otros personajes homosexuales que actúan como contrapeso moral y anulan esta visión moralista (el mismo Lafayette sería un ejemplo), y su maquiavelismo no viene originado o motivado por su proyección de deseo: su percepción moral viene conducida, prioritariamente, por sus intereses como figura de poder que desea expandir su dominio y potestad, una figura que, además, dada su naturaleza, es capaz de proezas sobrenaturales que lo convierten en un temido villano que eleva la dificultad del conflicto. Por otro lado, el perfil de villano que Russell manifiesta se acrecienta sobremanera tras la muerte de su amado, Talbot, con lo que el personaje vira sus objetivos desde la expansión imperial hasta la pura venganza. Esta venganza lo lleva a revelarse como un sanguinario asesino cuyos actos vienen motivados, precisamente, por amor hacia otro hombre, pero este aspecto, en última instancia, revela igualmente una firme capacidad para amar, y es ese sentimiento, en abstracto, el que impulsa sus motivaciones, independientemente del sujeto sobre quien se ha proyectado.

Si puede destacarse algo característico en la construcción de los personajes de la realeza vampírica es, más bien, una peculiar excentricidad propia de los individuos con capacidad y recursos para llevar una vida acomodada y caprichosa. Este detalle es perceptible especialmente en el personaje de Talbot, cuya actuación podría interpretarse como ciertamente afectada. Sin embargo, dentro de su relación con el rey de Mississippi, es Russell quien atesora el poder regio, de modo que Talbot aparece como un consentido consorte cuyos deseos se han visto siempre satisfechos, así pues, cualquier indicio de amaneramiento refinado responde, más bien, a un perfil de estatus como amante privilegiado que a un perfil de amante homosexual.

Todo lo expuesto hasta este momento recapitula, en definitiva, la aportación semiótica de *True Blood* al campo de lo homosexual desde un personaje colectivo y multiforme que juega a ser humano pero niega su naturaleza esencialista basada en la vida. Por lo

tanto, si ha de establecerse como una opción discursiva al terreno de lo humano, parece coherente que pueda desplegar un nuevo orden en la organización y disposición de los distintos niveles de su existencia, aunque sea de un modo no explícito, en aspectos que contemplarían desde las relaciones de poder hasta las interacciones sexuales y afectivas. A pesar de su instrumentación como icono de terror, no resulta extraño que el orden vampírico acabe regulando también la sexualidad si, tal y como dice Margulis (2003: 28), “parece haber sido de fundamental importancia en todas las sociedades conocidas la reglamentación cultural de la vida sexual: el control y la orientación del deseo y un cuerpo de reglas que establecían con quiénes estaba permitido unirse y con quiénes estaba vedado, y un conjunto de restricciones y prohibiciones que organizaban en cada sociedad las relaciones lícitas entre los sexos”. En este sentido, los vampiros, al superponer su identidad sobrenatural sobre la identificación humana de género y sexo, determinan la vigencia de esas nuevas leyes que rigen su propia cultura (y que, de querer introducirse en ella, pueden también aplicarse a los seres humanos). Por eso, su sexualidad se muestra más esquivada a la hora de categorizarse, su deseo aparece como naturalmente diversificado y su devenir, como modelo de existencia, resulta, no solo por sus colmillos sino también por sus potenciales placeres, un foco de repudio para muchos personajes, y una deseable penumbra normativa para tantos otros.

### 9.2.3. Cuadro semiótico de análisis (*True Blood*)

| NOMBRE DEL PERSONAJE:<br>LAFAYETTE REYNODLS | SIGNO COMPLEJO   | COMPONENTES SEMIÓTICOS DE LA HOMOSEXUALIDAD  |
|---|--|--|
| <b>SIGNIFICANTE (NIVEL LINGÜÍSTICO)</b>     | <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Femeidad (F)</li> <li>2. Joven suburbano de raza negra (F)</li> <li>3. Explicitud y desvergüenza (P)</li> <li>4. Individuo vigilante y alerta (P)</li> <li>5. Agresivo y combativo (P) (C)</li> <li>6. Conocedor de las verdades ocultas (C)</li> <li>7. Prostitución (C)</li> <li>8. Traficante de drogas (C)</li> <li>9. Pureza de intenciones (P) (C)</li> <li>10. Relación afectiva (C)</li> <li>11. Sexo ausente</li> </ol>                           | <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Amaneramiento</li> <li>2. Contraste: el homosexual en un ámbito masculinizado y agresivo</li> <li>3. Homosexualidad desproblematizada</li> <li>4. Consciente de su posición desviada de la norma</li> <li>5. Defensor de la homosexualidad</li> <li>6. La homosexualidad como ámbito de las verdades incómodas</li> <li>7. Vicioso</li> <li>8. Lo homosexual evasivo, que no tiene cabida en lo real/lo homosexual insalubre</li> <li>9. Individuo amoroso</li> <li>10. Relación homosexual amorosa</li> <li>11. Sexualidad invisibilizada</li> </ol>  |
| <b>SIGNIFICADO (NIVEL MÍTICO)</b>           | <ol style="list-style-type: none"> <li>1. El hombre-mujer</li> <li>2. Procedencia social difícil</li> <li>3. Provocación</li> <li>4. Experiencia vital</li> <li>5. Fortaleza, preparación ante los conflictos</li> <li>6. Consejero/sabio</li> <li>7. Evasión a través de lo físico-sensorial</li> <li>8. Evasión a través de lo físico-sensorial</li> <li>9. Persona de confianza</li> <li>10. El amor como proceso de mejora personal</li> <li>11. Ocultación de una dimensión personal</li> </ol> | <ol style="list-style-type: none"> <li>1. La tradición del homosexual como individuo desviado de género y sexo</li> <li>2. La homosexualidad como reto: ser gay en un contexto que lo rechaza</li> <li>3. Desafío a la norma</li> <li>4. El homosexual repudiado, atacado</li> <li>5. Defensa y protección ante los ataques de lo normativo</li> <li>6. La tradición de lo homosexual oculto, subterráneo</li> <li>7. La homosexualidad en términos puramente sexuales</li> <li>8. La homosexualidad como ilegalidad reforzada/la homosexualidad como peligro real</li> <li>9. El buen salvaje/La buena prostituta</li> <li>10. Homosexualidad afectiva y normalización del individuo marginal</li> <li>11. Sexualidad tabú</li> </ol> |

| <b>NOMBRE DEL PERSONAJE: COLECTIVO VAMPÍRICO</b> | <b>SIGNO COMPLEJO</b>   | <b>COMPONENTES SEMIÓTICOS DE LA HOMOSEXUALIDAD</b>  |
|--|---|---|
| <b>SIGNIFICANTE (NIVEL LINGÜÍSTICO)</b>          | <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Grupo demarcado en la sociedad (C)</li> <li>2. Revelación pública (C)</li> <li>3. Búsqueda de respeto social/integración (P) (C)</li> <li>4. Dificultades prácticas e ideológicas en la integración social (C)</li> <li>5. Conflicto de supervivencia: la sangre como motor de vida (F)</li> <li>6. Superposición de lo sobrenatural a la identificación de género y deseo (P)</li> <li>7. Bisexualidad potencial (P)</li> <li>8. Seducción (F) (P) (C)</li> <li>9. Homosexualidad en el poder (C)</li> </ol> | <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Metáfora de la homosexualidad como diferencia social</li> <li>2. Metáfora de la revelación de la homosexualidad individual</li> <li>3. Metáfora de la lucha por los derechos homosexuales</li> <li>4. Metáfora del rechazo social y la falta de políticas de integración de la homosexualidad</li> <li>5. Metáfora del miedo al acoso homosexual</li> <li>6. Ruptura con la dualidad normativa de género y deseo</li> <li>7. Ruptura con lo definitorio-normativo</li> <li>8. La homosexualidad que engaña al individuo normalizado</li> <li>9. Homosexualidad visible y normativa</li> </ol> |
| <b>SIGNIFICADO (NIVEL MÍTICO)</b>                | <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Diferencia social (categorización específica)</li> <li>2. Proactividad en el reconocimiento del ser</li> <li>3. Orgullo del estado de ser</li> <li>4. La diferencia como hándicap en el contexto social homogeneizador</li> <li>5. Estado de ser peligroso y complejo</li> <li>6. Nuevo espacio de identificación social</li> <li>7. Despreocupación por lo identificativo-social</li> <li>8. Compromiso con lo social: legado</li> <li>9. Poder no-normativo</li> </ol>                                      | <ol style="list-style-type: none"> <li>1. La homosexualidad como pura diferencia</li> <li>2. El proceso inevitable de la confesión homosexual: salida del armario</li> <li>3. Orgullo homosexual</li> <li>4. La homosexualidad como hándicap en el contexto social homogeneizador</li> <li>5. La homosexualidad como peligro público</li> <li>6. Reivindicación de la posibilidad</li> <li>7. Normalización de la práctica homosexual</li> <li>8. Lo homosexual como potencial deseo general</li> <li>9. Institucionalización de la homosexualidad</li> </ol>   |

### 9.3. ANÁLISIS CRÍTICO DEL DISCURSO DE *TRUE BLOOD*

#### 9.3.1. Eje discursivo 1: ausencia/presencia

*True Blood* ofrece, como punto de partida, una cierta explicitud en aspectos habitualmente ocultados, como la evidencia sexual o el discurso sobre la muerte. Esta misma visibilidad la encontramos en el ámbito de la homosexualidad, al menos, como presencia factible en su universo de ficción y, por tanto, análogamente, también en el universo de lo real. El personaje de Lafayette es uno de los principales de la trama que inicia la serie, y mantiene su recurrencia durante las temporadas analizadas. De hecho, es significativo que, en los libros originales, este personaje muera de manera bastante temprana pero, sin embargo, se haya mantenido en el producto televisivo con toda su fuerza inicial<sup>212</sup>. En parte, esto revela la afinidad de Lafayette con el público, pero también un interés por mantener la presencia de sus atribuciones dentro del discurso de la serie.

Aun así, ya se ha constatado que el personaje del cocinero no es el único en canalizar tal discurso en los términos que impone la homosexualidad: los vampiros de *True Blood* refuerzan la visibilidad que Lafayette aporta desde el ámbito humano, si bien no existe entre ellos un personaje destacado que centralice el discurso. Más bien, al contrario, la reiteración de la presencia de la homosexualidad en la ficción viene disgregada y puntualmente asociada al comportamiento grupal, en consonancia con el establecimiento tácito de normativas sexuales aplicadas en conjunto. El personaje del monarca Russell Edgington sería, tal vez, el estandarte más visible en el bando vampírico, por cuanto su personaje adquiere gran relevancia en la tercera temporada, al ejercer el rol narrativo del villano. Su relación con Talbot, no exenta de ciertas excentricidades, es una de las líneas más notables de visibilidad, e incluso en un momento determinado (la ya referida secuencia en que Eric perpetra su venganza contra el monarca, asesinando al propio Talbot), alcanzará una relevancia central en la trama.

---

<sup>212</sup> Lafayette, en efecto, muere al final de la primera novela, por lo que su continuidad es mínima en la ficción literaria, la cual, por el contrario, resulta enormemente extensa, si se tiene en cuenta que para mayo de 2013, su autora, Charlaine Harris, había publicado ya doce novelas más sobre el mundo vampírico de *Bon Temps*. La permanencia de la homosexualidad en el relato es, por tanto, volitiva y premeditada por parte de la serie, lo que la convierte en un factor estratégico para el discurso.

En cualquier caso, la presencia de la posibilidad afectiva no normativa mantiene una cierta continuidad que se muestra conforme con las numerosas líneas románticas de la serie.

### **9.3.2. Eje discursivo 2: continuidad y estereotipación/posibilidad y ruptura**

El debate crítico sobre la continuidad o la ruptura de las formas semióticas homosexuales en *True Blood* resulta especialmente complejo, puesto que parte de una dualidad discursiva que ofrece, aparentemente, aspectos contrapuestos: por un lado, la vinculación del personaje de Lafayette con los estereotipos amanerados de la inversión, y en consecuencia, la continuidad con un modelo representacional desafortunadamente longevo; por otro, la incertidumbre del perfil vampírico, misterioso e impredecible en su desarrollo afectivo-sexual, es decir, más esquivo ante modos previos de construcción.

El anclaje de Lafayette con ciertos esquemas del paradigma de la inversión de género dificulta, a priori, la posibilidad de que este personaje pueda ofrecer un discurso renovado sobre las posibilidades de la homosexualidad como atributo del ser. Su feminización evidente mantendría la confusión sobre lo homosexual como un estado erróneo de repartos entre cuerpos y sexos binarios, reduciendo su complejidad a la superficie de lo perceptible y, como situación de equívoco genético, a lo humorístico. Sin embargo, ya se observó que Lafayette reconducía algunos de los preceptos de este modelo hacia otros derroteros: sobre todo, era destacable que el humor se originara en su actitud vital y no en sus formas, mientras que su perfil distaba de ser inocuo para posicionarse, más bien, como combativo. Además, habría que tener en cuenta otro aspecto, más genérico pero igualmente importante: que su presencia reiterada desvía al personaje de su uso puntual como contrapunto de humor blando, manteniéndolo en las sombras del papel secundario; al revés, sus apariciones, siempre fieles al espíritu del personaje, son tan abundantes que Lafayette mantiene una notable titularidad en el protagonismo de la ficción, interactuando en diversas líneas de acción que facilitan un desarrollo íntegro.

Es precisamente por su presencia –y su presencia cuestionada como estereotipo– lo que permite que Lafayette rompa en parte la continuidad representacional de la simplista inversión del género. A pesar de su amaneramiento evidente, la trama desarrolla tanto al

personaje que ofrece la posibilidad de observarlo –y entenderlo- como auténtica persona, manifestando el alcance de una complejidad humana que ya se presupone en lo heterosexual, donde los seres no quedan prioritariamente demarcados por su deseo. La visión reiterada de Lafayette y la exploración de su pasado, sus motivaciones y sus intereses, aun dentro de ciertos parámetros del cliché, tratan de imponer la idea de que detrás de ese estereotipo de forma existe una realidad similar a la de sus compañeros de trama; es la realidad de una persona completa, en cuya existencia las circunstancias han originado un modo de ser, una visión del entorno y de sí mismo que, puede o no ser aceptada, pero resulta inevitablemente coherente. De esta manera, la inversión del género llega a desligarse de su función sintetizadora de la realidad homosexual para el cauce puntual de lo humorístico y se ofrece, más bien, como uno de los muchos tipos humanos presentes en el mundo. No resulta ilógico pensar que, por tanto, las desviaciones que Lafayette muestra sobre el perfil marcado por Mira (2008) no son más que consecuencias inevitables (y deseables, en este caso) de lo que se produce cuando se permite hablar, por sí mismo, a cualquier modelo de estereotipo: la evidencia de que la superficie puede llegar a esconder mucho más de lo que aparenta.

En el ámbito colectivo de lo vampírico, *True Blood* muestra, inevitablemente, un esbozo de personajes mucho más variado, pero también más libre de ataduras estereotípicas. De hecho, la serie introduce un aspecto interesante sobre el propio concepto general de identidad que tendrá luego sus repercusiones sobre su lectura específica de la identidad sexual. Durante el desarrollo de la historia, *True Blood* sorprende al espectador al demostrar que no solo se trata de una ficción sobre vampiros, ya que en la trama surgen nuevas razas fantásticas que establecen nuevas líneas narrativas y complementan el universo mitológico de la serie. Hasta entonces, la atribución de valores identitarios se antepone a la identidad sexual biológica y se centraba en la mágica, pero seguía existiendo aquí una posibilidad dual: se es humano o no humano (vampiro). Estas nuevas categorías sobrenaturales, sin embargo, rompen el par binario y fundamentan una nueva “verdad” del individuo, una realidad esencial que multiplica sus posibilidades. Los personajes de *True Blood* serán humanos o no, pero es aquí donde se abren las opciones: algunos son vampiros; otros, hombres lobo; otros, teriántropos e incluso hadas. En cualquiera de sus posibilidades, estas categorías están cruzadas, además, por rasgos identitarios de sexo y raza étnica, pero dichas cuestiones se relegan a un trasfondo físico, puesto que la serie no desarrolla problemáticas paralelas de género o



etnia en sus protagonistas sobrenaturales; simplemente, y como ya se observó con los vampiros, la raza mágica adquiere predominancia en el tratamiento de los personajes sobre otras dimensiones. Todo ello implica que estos personajes, al ser percibidos e interpretados, pueden liberarse de una identificación primaria del sexo que inicie una cadena de correspondencias inamovible con respecto a su género y su deseo sexual, de modo que, antes que concebirse como hombres o mujeres, se adscriben primariamente a su condición mágica, que no está determinada por dichas correspondencias; todo lo contrario: se presenta como un terreno yermo para establecerlas libremente.

Pero además, ni la condición vampírica ni el resto de condiciones sobrenaturales – tampoco, de hecho, la condición homosexual-, se pueden percibir en los personajes si estos no la muestran voluntariamente mediante el despliegue de sus habilidades extrahumanas específicas (como la capacidad para volar de los vampiros, el cambio de forma en los teriántropos o la lectura de la mente en las hadas), que en ocasiones acarrearán signos físicos perceptibles (la aparición de colmillos vampíricos, el cuerpo teriantrópico en transformación, la generación de luz en las hadas). Las identidades mágicas de *True Blood* compartirían con la homosexualidad, por tanto, una naturaleza performativa que, más allá de los condicionantes propios de su categoría (por ejemplo, la imposibilidad de los vampiros de exponerse al sol), solo se percibiría en su desarrollo efectivo, puesto que no se manifiesta en el plano físico del individuo de forma inevitable –como sí ocurre, por el contrario, con los rasgos de sexo y raza-. Por eso, el individuo mágico puede optar por desarrollar y exhibir su identidad mágica o no, lo que convierte esta misma identidad en una poderosa herramienta personal que puede manejar a voluntad para conseguir sus objetivos e intereses. Esta fluidez -la fluidez de una identidad líquida, como establecería Bauman (2005)- permite disfrutar y aprovechar las distintas opciones que cada perfil categórico posee y, en definitiva, reproduce el juego de una identidad marcada por las claves posmodernas de mutación y desplazamiento, adoptando como propio un postulado básico de la teoría *queer*: nada en la identidad es fijo (Gauntlett, 2008).

Desde este punto de partida general, el planteamiento *queer* de una adscripción identitaria se traslada también al desarrollo de la identidad sexual vampírica. Este aspecto ha resultado especialmente visible en el personaje de Eric y su venganza personal contra el rey Russell: el vampiro adopta una postura estratégica, de modo que

su sexualidad muta hacia la orientación del deseo homosexual para cumplir sus objetivos de venganza. Además, los vampiros resultan seres tan sugerentes, tanto desde la órbita del temor como de la pasión, que atraen indistintamente a individuos de ambos sexos, e incluso de diversas sobrenaturalidades. Por lo tanto, dentro del círculo de lo mágico, la serie desestima los pilares básicos en los que se apoya la correlación de sexo, género y deseo y ofrece una novedosa lectura de la identidad sexual que no se apoya en modelos previos, puesto que supera sus limitaciones a la hora de clasificar e interpretar las individualidades.

### **9.3.3. Eje discursivo 3: singularidad/normalización**

Este último apartado es, probablemente, el más interesante en su relación con la serie que ocupa este capítulo. Aun así, y en consonancia con el eje anterior, también presenta particulares dificultades por causa de un origen discursivo doble, vampírico y humano, que, en muchos aspectos, parece mostrar notables diferencias semánticas.

La sola existencia de un personaje como Lafayette ofrece aspectos que pueden resultar contradictorios en la reflexión sobre la re-naturalización de la homosexualidad. Si bien su presencia es reiterada, y por tanto, intenta ser normalizada a ojos de los espectadores, su construcción oscila entre ciertas raíces paródicas –la inversión del género- y el discurso de defensa –la protección del orgullo gay y la revelación de la hipocresía social-. Sin embargo, y dentro del peculiar contexto de la propia ficción, ambos aspectos pueden llegar a cuestionarse, e incluso dar la vuelta a sus implicaciones.

Primeramente, ¿no puede resultar la feminización de Lafayette un recurso de voluntaria confrontación y desafío, no ya a un público televisivo con mayor o menor tolerancia hacia el amaneramiento, sino a ese otro público simbólicamente encarnado en la conservadora comunidad de Bon Temps? El hecho de que este personaje opte por una línea radical de presencia en el mundo no deja de ser otro más de sus estandartes libertarios en los que plasma con fortaleza su filosofía de vida, una doctrina basada en la absoluta independencia del individuo, dentro y fuera de lo normativo-legal. Puesto que Lafayette es un personaje cuya historia personal lo ha obligado a determinar su propio destino y a defenderlo con fortaleza, debería plantearse la posibilidad de que las trazas del modelo de inversión de Mira (2008) pudieran aprovecharse aquí, precisamente, para

plasmar un orgullo que vaya más allá de lo meramente normalizado, y que se extienda, por tanto, al orgullo por la diferencia consciente. Este aspecto quedaría complementado por un hecho factible en la ficción que ya ha sido apuntado con anterioridad: en ningún momento la apariencia femenina de Lafayette se convierte en objeto de chiste o burla, ni a nivel explícito de guion, ni a nivel implícito de subtexto; más aún, personajes que pueden considerarse radicalmente opuestos en su apariencia y desarrollo, como el muy masculino Sam Merlotte, conviven con el cocinero sin ningún tipo de conflicto. En última instancia, esta idea entroncaría con la observación realizada en el eje discursivo anterior, sobre el hecho de que Lafayette se convierta en una oportunidad para dejar hablar al estereotipo y justificar su razón de ser.

En segundo lugar, ¿no podría considerarse el discurso explícitamente defensivo de lo homosexual un recurso ciertamente manido y, en el momento de emisión de la serie (a partir de 2008), quizá no tan necesario en una trama que, por sí misma, ya metaforiza la crítica a las restricciones sobre la individualidad –natural o social- de muchas otras formas (las dificultades del amor interracial entre humanos y vampiros o las iglesias sectarias que abogan por un racismo simbólicamente inequívoco, por ejemplo)? Si el poder ideológico de la ficción asienta su efectividad en la inconsciencia del entretenimiento y la catarsis de lo dramático, puede resultar excesivo, y por tanto, ineficaz, subrayar un contenido crítico y convertir su presencia simbólica en una explicitud discursiva.

Lafayette es, inevitablemente, una otredad ante el espectador y una otredad entre sus compañeros de ficción. Así pues, como único cauce discursivo de lo homosexual podría simplificar la consideración de este fenómeno en términos muy contrarios a la normalización, puesto que ni encuentra acomodo en lo socialmente púdico ni en lo legalmente admisible. Sin embargo, y a pesar de todas sus implicaciones diferenciadores, la reflexión sobre Lafayette como marcador discursivo revela una cierta inversión de valores por la cual, precisamente, parece querer reivindicarse la otredad como posibilidad de existencia. No debe olvidarse que, ya en el pasado reciente, los movimientos de reivindicación de los derechos homosexuales llegaron a un punto en que, más allá de su aceptación normalizada, abogaban por una aceptación de su diferencia. En este sentido, Lafayette actuaría con más efectividad como esencia de lo diverso –gracias, sobre todo, a su afinidad con el resto de personajes y a la aceptación

desproblematizada de estos- que como discurso explícito de defensa gay, si bien aquí también quedaría reiterado su estricto orgullo por el individualismo.

Como cierre de esta idea, debería añadirse además que esta otredad no es solo asumida, sino también valorada y apreciada, como sucede al permitir que este personaje encuentre un compañero romántico que no solo acepta sus condicionantes, sino que se convierte en un apoyo fundamental de los mismos. Así, el personaje de Jesus no solo actuaría sobre las circunstancias dramáticas de Lafayette, sino que serviría además, desde el ámbito de lo discursivo, como puerta de acceso al mundo de los sentimientos normalizados, perfectamente comunes en lo normativo sexual. Existe, por tanto, un deseo expreso en el aporte discursivo de la serie por integrar a Lafayette en ámbitos que el espectador ya conoce y asume, como el de los sentimientos, máxime si se tiene en cuenta que el personaje de Jesus, en los libros originales que sirven de referencia a la serie, no ha existido nunca<sup>213</sup>. Esta integración, pues, resulta un aporte propio de HBO.

Con respecto al ámbito vampírico, su recurrencia al acto homosexual también iguala su tratamiento diegético con respecto a la heterosexualidad, un aspecto que siempre contribuye, en última medida, a la integración, ya que la iteración –como ya afirmaran Berger y Luckmann- acaba por naturalizar una normalidad basada más bien en la frecuencia que en la reflexión sobre lo admisible. Sin embargo, en este punto también parece necesario hacer una reflexión sobre el sustento simbólico que vehiculiza el discurso homosexual.

En *True Blood*, el vampirismo aparece construido como una nueva identidad de desviada raíz biológica –se trata, no obstante, de una biología muerta- sobre la que no hay proyectada una norma de género tan estricta en materia sexual. Resulta curioso, en este sentido, que el individuo humano deba dejar morir su biología natural como ser viviente, en el proceso de transformación a vampiro, para poder escapar del discurso sexual normativo aplicado a ella. Quizá ahí esté la clave: si Butler (2007) destaca la extendida asimilación del sexo y su base genital en términos puramente reproductivos,

---

<sup>213</sup> He aquí otra de las diferencias con el discurso que inspira la serie. Jesus, como se afirma en el texto, no aparece como personaje en los libros de Harris, y desde luego, no se plantea su necesidad, ni como personaje autónomo ni como aporte a Lafayette, puesto que el cocinero, como se indicó, muere enseguida en la historia.

tal vez la única manera de escapar a la férrea predisposición al género dual sea la ausencia de posibilidades reproductoras. El cuerpo vampírico no está exento de genitalidad, pero, puesto que es incapaz de procrear biológicamente (sí, en cambio, puede hacerlo a través del ritual mágico de la sangre), parece quedar libre de las ataduras naturalizadas del sexo, lo que permite a sus poseedores abrirse al juego estratégico de lo identitario y quebrar las relaciones entre organismo, género y deseo. En definitiva, los atributos sexuados del vampirismo, liberados del utilitarismo de la descendencia, escapan a la suposición de la correspondencia heterosexual entre identidad de género y deseo sexual.

Lo que acaba de plantearse, por tanto, es que el vampirismo acoge esta multiplicidad de deseos porque, precisamente, escapa al ámbito de lo humano, y su cuerpo sobrenatural no encuentra un acomodo tan certero en las lecturas biopolíticas de lo social. De este modo, debe plantearse si la recurrencia de la serie no resulta, más bien, lesiva para la normalización de lo homosexual, puesto que, como se ve, subraya su carácter innatural, extraordinario: en definitiva, no humano. Es decir, la homosexualidad podría leerse, de nuevo, como una otredad remarcada; si los individuos que abanderan un discurso homosexual se interpretan como no-normalizados (no-humanos, y por tanto, no-tangibles, inevitablemente ficcionales) resulta difícil que sus comportamientos sirvan como reflejo efectivo de naturalización en la estructura de lo real. Además, en la medida en que parece disfrutable como pura sexualidad –no es solo que los vampiros se configuren como entes de poderosa atracción carnal, sino que buena parte de sus vinculaciones homosexuales vienen canalizadas por el coito-, podría complementarse esa lectura excluyente con el matiz de ser un simple divertimento, y no una verdadera realidad: una aventura que suscita emoción, precisamente, porque supone un quebrantamiento de la regla, un cruce más allá de la frontera de lo humano-admisible, y que viene, incluso, inevitablemente amparado por la protección de la oscuridad nocturna, puesto que, dados los requerimientos de sus interactuantes, nunca puede darse bajo el sol, a la luz de lo público y lo visible.

Este planteamiento puede matizarse, sin embargo. La carnalidad, aun predominante, no es exclusiva de lo vampírico –ya se apuntó anteriormente que la serie, en general, muestra una profusa actividad sexual sin ambages-, y al mismo tiempo, lo vampírico no se limita a lo carnal. No solo se demuestra que los vampiros pueden albergar vínculos

románticos, como en el destacado (por ser una subtrama central) caso del vampiro Bill y la humana Sookie, sino que estos vínculos también son aplicables entre dos vampiros e incluso, en consonancia con el tema de interés de este trabajo, entre dos vampiros del mismo sexo. Aquí, los personajes de Russell y Talbot jugarían un papel fundamental en la visibilidad del amor romántico gay, y aunque solo se desarrolla durante la tercera temporada, se sitúa en primera línea de las atribuciones de los personajes, apoyando su psicología y motivando, incluso, sus acciones. Por otro lado, la demarcación de lo vampírico como un territorio ajeno a lo humano, si bien es innegable, puede ofrecerse también como un ejemplarizante campo de deseo futurible, casi como un modelo a seguir (del mismo modo que la homosexualidad presente en sus focos de poder propio puede generalizar su institucionalización). De este modo, la serie construiría un espacio para la normalización de lo sexual no-normativo que, a pesar de apoyarse en agentes puramente imaginarios –como es, por otra parte, cualquier personaje de una ficción–, aportaría la sugerencia de una estructura afectiva globalizadora y desproblematizadora. Aunque no supone un estado de evolución posterior, puesto que siempre ha cohabitado con lo humano, el vampirismo en la serie se muestra como una alternativa, que precisamente busca el reconocimiento oficial y la integración en las estructuras humanas para normalizarse y abandonar su alteridad. No debe olvidarse, por tanto, que también hay un deseo expreso en este colectivo de equiparar su naturaleza –respetada, asumida– con la naturaleza puramente humana. Al respecto de este detalle, por último, debe señalarse de nuevo el paralelismo semiótico que el vampirismo de *True Blood* mantiene con el terreno de la homosexualidad en su devenir histórico y social, un itinerario en cuyos ecos mutuos se reconoce que los homosexuales se hayan sentido, en ocasiones, como auténticos seres no-humanos. Esta lectura metafórica diluiría la concepción de lo vampírico como un ámbito de acción fuera de lo exclusivamente humano, e incidiría en sus posibilidades como ejercicio de reflexión sobre las implicaciones que su discurso tendría en el círculo de lo real.

En suma, *True Blood* plantea un mensaje complejo con respecto al parámetro discursivo de lo singular y lo normalizado. Si bien la “visibilidad”, como se ha afirmado, siempre incluye la “posibilidad”, puesto que la manifiesta como una entidad sensible, esta presencia puede resultar satisfactoria en diferente grado. En esta serie, la homosexualidad es un elemento más de la ficción, que a veces aparece cuestionado y subrayado (como en el caso de Lafayette), y otras, integrado y desmitificado (en los

vampiros); y su construcción bebe de algunos parámetros estereotipados (de nuevo, Lafayette), pero también naturaliza esta presencia para eliminar demarcaciones previas de carácter peyorativo (el ámbito vampírico). En definitiva, se manifiesta como singular dentro de lo natural-humano, pero natural dentro de lo singular-no humano.

Esta oscilación simbólica no esconde, sin embargo, un trasfondo discursivo más arriesgado en el que, incluso, se coquetea con lo *queer*, por cuestiones de libertad, apertura y estrategia identitarias. Así, si la “normalización de la diferencia” de Lafayette actúa desde uno de los bandos discursivos, desde el otro, el del colectivo vampírico, se avanza hacia la asunción final de las diferencias de un modo radicalmente abierto. Es precisamente este riesgo el que caracteriza a la serie con más presencia, de manera que su discurso, aun encarnado en personajes de notable alteridad y lúdico desarrollo, abre las puertas a un nuevo entendimiento de lo sexual-afectivo, más amplio y conciliador de lo que había revelado hasta ahora la tradición televisiva: así, frente a una realidad inevitablemente sexuada, *True Blood* propone un universo ficticio despreocupado en gran medida por la clasificación sexual y atravesado por líneas identitarias tácticas y mutables. O al menos, un universo que puede mostrar acceso a este camino a través de la vía de la reflexión, con un mensaje audiovisual que juega con el atractivo multifacético de sus protagonistas pero que esconde, bajo la superficie, potenciales aptitudes para la integración de lo homosexual. Todo ello, además, a la vez que mantiene la coherencia con un referente literario previo que le sirve de inspiración y la conexión con una serie de lugares comunes que siempre han circulado en torno a este apartado de lo terrorífico. Sin embargo, y en última instancia, *True Blood* se postula como el principal revelador de que, en el fondo, a los vampiros, como a los homosexuales, no hay que tenerles miedo.

## **10. ANÁLISIS DE LA RECEPCIÓN DEL DISCURSO DE HBO**

### **10.1. LA VERIFICACIÓN DEL MARCO TEÓRICO A TRAVÉS DE LAS ENTREVISTAS EN PROFUNDIDAD**

El estudio de un producto mediático desde la órbita de su recepción, además de permitir un cambio de perspectiva que enriquece la voluntad analítica e investigadora, establece la necesidad de intervenir de forma dialógica con los individuos a quienes esos productos se dirigen como destinatarios, pues solo en su entendimiento y explicación del mensaje que consumen puede encontrarse algún conocimiento específico sobre la utilidad de esos mismos productos como actos discursivos de trascendencia social.

Sin embargo, en este apartado específico no se atenderá a los individuos receptores de las series de ficción analizadas aquí, sino a aquellos que muestran una correlación determinada con el otro gran foco informativo del trabajo: el marco teórico y las reflexiones que en él se aportan. Aunque estos individuos, en tanto que son miembros de ese mismo conjunto social, pertenecen también al círculo de la recepción, no se busca aquí una indagación sobre los productos televisivos, sino sobre el contexto teórico que se ha establecido como base de su trascendencia. Dos razones explican este paso en la investigación: en primer lugar, las directrices teóricas suponen un material de estudio notablemente abstracto e intangible, de naturaleza puramente racional, y la exploración de sus implicaciones a través del diálogo contribuye a materializarlo en un ente que, si bien no pierde ese carácter ideal, asoma su reflejo en determinados aspectos de lo social mucho más perceptibles que el material de las ideas, como la aplicación de textos legales, el surgimiento de corrientes de estudio universitario o la prescripción médica. En segundo lugar, este camino metodológico busca, de igual manera a la recepción de la serie, trazar una adecuación de lo expuesto en el ámbito teórico mediante el carácter probatorio de la palabra humana, el intercambio de reflexiones y, en suma, la apreciación de las ideas en la percepción de los individuos.

Con objeto de establecer, por tanto, una correspondencia entre los presupuestos establecidos en el marco teórico del presente trabajo y su reflejo en el tejido social, se llevaron a cabo siete entrevistas en profundidad a diferentes individuos que actuaban



como muestra específica de este mismo tejido en función de su procedencia profesional. El ámbito teórico establecía tres contextos de influencia en la definición y conformación del concepto de homosexualidad, precisamente como vías de discurso autorizado y respaldado socialmente: la esfera médica, la esfera jurídica y la esfera académica. Por tanto, estos individuos representan en conjunto el papel de esos tres focos constructivos desde la perspectiva de su aplicación práctica en lo social, al ser interventores y ejecutores de dichos discursos mediante su trabajo.

Los entrevistados quedaron distribuidos de la siguiente manera: dos individuos dedicados profesionalmente al ámbito médico (entrevistados 1 y 2), dos dedicados al ámbito jurídico (entrevistados 3 y 4) y tres -por estar representado en el trabajo con mayor amplitud- dedicados al ámbito académico (entrevistados 5, 6 y 7). A ellos se lanzaron una serie de cuestiones abiertas que afrontaban las principales ideas generales extraídas del marco teórico. En primer lugar, se abordó la acotación semántica de la homosexualidad: el objetivo era establecer una aproximación a la explicación objetiva del fenómeno –si tal cosa era posible- desde los ámbitos contextuales específicos de cada entrevistado, observando así las directrices que toman presencia en su concepción y determinando, además, las posibles influencias que pudieran generarse desde cada ámbito en forma de filtro manifiesto. En segundo lugar, se preguntó sobre la posibilidad de que la homosexualidad se manifestara como un fenómeno de carácter mutable, evidenciando, desde cada contexto, un desarrollo que habría variado con el tiempo; este segundo aspecto complementaría la primera cuestión planteada, en tanto que reforzaría la idea de un concepto objetivamente describable o, por el contrario, la idea de un concepto subjetivamente cambiante. En tercer lugar, se abordó también la cuestión del tejido social, bien como origen y motor, bien como receptáculo de las percepciones variables sobre la homosexualidad: se intentaba determinar, así, la procedencia de los fenómenos de cambio aplicados al hecho homosexual. En cuarto lugar, los entrevistados fueron interrogados sobre la idea de la homosexualidad como un elemento social alejado de lo normativo y desplazado al margen, un aspecto de especial interés por cuanto vertebra uno de los puntos de partida del análisis televisivo y de la propia hipótesis del trabajo: la invisibilidad mediática y la estereotipación. Y en quinto y último lugar, en relación a esa dimensión mediática, los entrevistados ofrecieron su opinión sobre la relevancia o intrascendencia del caudal televisivo de ficción en la

posible conformación de conceptos abiertos, y en concreto, de aquel cuyo análisis se pretende validar en este epígrafe.

Así, desde el planteamiento generalista e inductivo que se inicia con un intento de explicación del fenómeno central de estudio, la homosexualidad, la primera interrogante lanzada a los entrevistados hizo referencia, precisamente, a la inaprensibilidad del concepto, a su falta de solidez semántica y a la dificultad que conlleva un intento estable de definición. Preguntados, pues, por su propia explicación de la homosexualidad, el entrevistado 6 aportó una interesante visión que trataba de diferenciar entre un hecho manifiesto y perceptible en la sociedad, y por tanto, supuestamente objetivo, y todo el caudal semántico generado por la apreciación del concepto desde los contextos de influencia definitoria: “(definiciones de homosexualidad) *te podría dar dos: la más puramente objetiva y la más puramente subjetiva. La objetiva, al fin y al cabo, es que un ayuntamiento carnal entre dos personas del mismo sexo es un acto de homosexualidad, ¿no? Y esta sería la parte fácil, breve y digamos más puramente objetiva. Luego la parte más subjetiva, y sobre todo ciñéndome al campo académico es un poco el cómo el concepto cambia en distintos momentos históricos y cómo sobre todo en el contexto actual está influenciado... muy sobre todo por los feminismos de segunda, y no tanto de tercera ola, pero también tiene algún... algún componente*”<sup>214</sup>. Precisamente, su visión registró esa mutabilidad del término que establece, sobre un mismo hecho, un desplazamiento semántico variable; en este caso, desde lo académico, el entrevistado 6 indicó que la perspectiva dominante trata de subrayar esa naturaleza cambiante, ya que el entendimiento de la homosexualidad viene muy influenciado “*por*

---

<sup>214</sup> Debido a la trascendencia de las citas textuales en este capítulo, su tratamiento tipográfico será modificado con respecto al tratamiento general que recibe en la obra. Con objeto de resaltar su presencia -suponen el testimonio directo de los informantes, auténticos protagonistas de este apartado-, las citas se escribirán en cursiva. Dentro de estas declaraciones, además, deben tenerse en cuenta varias situaciones específicas que intervienen en su escritura. En primer lugar, las aclaraciones pragmáticas que complementen las palabras citadas, y que suponen una intervención directa del autor de esta tesis para optimizar su comprensión contextual, serán escritas entre paréntesis, en letra redonda. En segundo lugar, los títulos de obras de creación que puedan nombrar los participantes, independientemente de su naturaleza, serán escritos en redonda igualmente. En tercer y último lugar, las palabras citadas por los participantes que pertenezcan a lenguas extranjeras serán destacados en negrita, para resaltar su procedencia externa. Este tratamiento se aplica también al epígrafe dedicado al análisis del grupo de discusión.

*este concepto superior de género como un constructo social que viene de Beauvoir<sup>215</sup> y sobre todo de Judith Butler<sup>216</sup>. Entonces, que yo creo hoy en día en la Academia es sobre todo la percepción mayoritaria que se tiene, esta concepción del género, pero también de la orientación sexual como un constructo social*". Aun así, el entrevistado 7 volvió a recordar que, incluso desde lo universitario, el concepto es pluriforme, puesto que *"no hay 'una' aproximación académica, hay cien mil aproximaciones académicas"*.

A raíz de la posibilidad de entender la homosexualidad como un hecho manifiesto del que, sin embargo, varía su entendimiento, se ofrecieron diversas aproximaciones que trataron de acotar el modo en que ese concepto es percibido en sociedad, y por tanto, de objetivarlo. La entrevistada 1 indicó, simplemente, que *"es una forma de manifestar la sexualidad de un individuo"*, mientras que el individuo 2 explicaba que *"es una forma de vivir, de sentir, y de reflejar unas apetencias"*. Por su parte, la entrevistada 5 adujo que se trataba de *"un concepto que habla de la vida, y de los deseos"*. Todas estas apreciaciones –muy abiertas, por otro lado- tratarían de anclar el término a la órbita del deseo, y por tanto, tal y como se indica, al ámbito natural de la vida humana. Pero incluso esta visión de base resulta problemática para su entendimiento desde los contextos de influencia, sobre todo desde la voluntad objetivadora y científicista de la Medicina; así lo sugirió la entrevistada 1, al confirmar cómo las investigaciones sobre un supuesto origen biológico habrían resultado improductivas hasta el momento: *"se ha hablado mucho sobre la etiología de los factores de aprendizaje (de la homosexualidad), pero no se ha llegado nunca a ninguna conclusión (...) yo creo que no hay ninguna... ninguna causa como tal, como no hay una causa para el heterosexual"*.

Tampoco el ámbito jurídico habría logrado establecer una aproximación unitaria que identifique sin fisuras el fenómeno, puesto que, como indicaron los entrevistados, ni siquiera se plantea en los textos legales de manera directa. La entrevistada 3 señaló que no existe un concepto jurídico como tal para explicar este hecho social, y la mención más aproximada se refiere a la *"orientación sexual"*. Por su parte, el entrevistado 4

---

<sup>215</sup> Simone de Beauvoir, popular filósofa francesa cuya obra *El segundo sexo*, escrita en 1949, se considera clave en la comprensión del género femenino como creación cultural.

<sup>216</sup> Ver bibliografía.

coincidió en señalar la ausencia de una “*definición jurídica*”, y aclaró que lo que sí recogen los textos legales son, por un lado, “*definición de las prácticas que se consideran punibles (...) que evidentemente son de carácter homosexual*”, y por otro, “*protección jurídica en muchos países*”. La existencia de estas dos consideraciones indicó que su entendimiento no es global, y la basculación entre los dos extremos dependería de su percepción en la cultura, pero teniendo en cuenta que la segunda opción, que contempla la defensa legal del fenómeno, es muy reciente, pues estas leyes “*son relativamente modernas. A raíz de los movimientos reivindicativos LGTB, a partir del año 68 (...), especialmente a partir de los ochenta, es cuando empieza a haber normas que empiezan a proteger*”. En esa misma línea, la entrevistada 3, en referencia al caso español, puntualizó que el artículo 14 de la *Constitución Española* “*dice que no puede haber discriminación por una serie de causas*” entre las cuales “*la orientación sexual no aparece; aparece el sexo*”. Aun así, ese precepto acaba con una cláusula que añade la protección contra la discriminación por cualquier otra condición personal o social, estableciéndose como “*una cláusula abierta donde tienen cabida muchos otros supuestos*”, entre los cuales cabría incluir la homosexualidad.

El entrevistado 7 identificó incluso la dualidad entre lo objetivo y subjetivo del término como el propio camino que se estableció en lo académico desde el asentamiento de lo homosexual como objeto de estudio, a través de dos ramas: “*por una parte quienes optaban por una definición que nosotros llamábamos ‘esencialista’, que era que la homosexualidad es una categoría rígida que existe y que tenemos que lidiar con ella, y para otros no era exactamente así. Entonces, básicamente los esencialistas lo que decían era que todos los homosexuales tenían cosas en común por el hecho de ser homosexuales; por lo tanto, hablaban de una cultura gay que era un poco intrínseca al hecho de ser homosexual (...) Para el componente esencialista, el concepto de homosexualidad precede a cualquier homosexual y a cualquier estructura. Luego estábamos los otros, que somos los que nos llamamos, un poco, ‘constructivistas sociales’, aunque realmente todo esto ha cambiado mucho, que creemos que la homosexualidad se construye (...) en cada momento y en cada sociedad de una manera específica, y que afecta a gente según estas ideologías de la sexualidad, estés más o menos expuesto a ellas*”. El entrevistado cuestionó el propio término al entender que “*no es que hay personas homosexuales, es que hay conceptos de sexualidad*”.

En esa línea, la entrevistada 5 consideraba que el círculo académico previo a las reflexiones *queer* sobre la mutabilidad de lo homosexual habría intentado imponer una objetividad que no tiene cabida lógica en este fenómeno, como en muchos otros de procedencia social, y lo hizo apartándose de la realidad humana, de forma consciente, *“con la finalidad de autoerigirse constantemente en una posición jerárquica”*. Añadió, incluso, que *“cuando pretende acercarse a la vida, lo que hace es acotarla para que le salga en sus resultados lo que cree que en la vida hay. Es decir, yo me acerco, formulo unas preguntas, unas encuestas, formulo, desde el ámbito académico, porque yo soy la verdad, y entonces acoto a las personas, y acoto las posibilidades de respuesta que tienen, y el código en que responderán, y... y los tiempos, y los espacios, y entonces pretendo que así me estoy acercando a la vida de las personas, pero eso no es cierto”*.

Sobre esos acercamientos que tratan de acercarse a una objetividad para luego cuestionarla planea la variabilidad como eje de conocimiento de lo homosexual. Todos los entrevistados coincidieron en señalar la homosexualidad como un concepto cambiante, confirmando que habría ido evolucionando paralelamente a los marcos culturales que lo amparaban. El entrevistado 6 incidió en ello mediante una síntesis de su evolución histórica: *“no es lo mismo la idea de la homosexualidad en Grecia con todo ese contexto educativo que tienen; no es lo mismo una vez que llega el cristianismo, que es cuando llega la era oscura de denigración, del pecado nefando, etcétera; tampoco es lo mismo ya hacia el XVIII, XIX con la entrada del discurso médico sobre la patologización de la homosexualidad... O sea que es un concepto que va fluctuando, y diferentes épocas le dan diferentes tratamientos”*. Pero, ¿en qué sentido se ha manifestado ese cambio? ¿Es posible detectar algún patrón evolutivo?

Preguntados entonces sobre la esencia y trayectoria de esa mutación, varios de los individuos de esta muestra coincidieron en señalar, dentro de la contemporaneidad reciente, un progresivo empoderamiento de lo homosexual desde múltiples frentes. Esta situación evidenciaría, por tanto, que la homosexualidad partiría de una consideración como hecho social marginal, y en su desarrollo actual se habría podido apreciar un mayor acercamiento a la permisibilidad normativa, si bien el resultado no es homogéneo ni constante en todo el mundo, ni siquiera dentro del mismo contexto cultural, tal y como recordó el entrevistado 6: *“hoy en día, de hecho, no daría una definición monolítica de ‘homosexualidad’ porque la vivencia de la homosexualidad es diferente en diferentes países, incluso dentro de la esfera occidental y capitalista”*.

Por ejemplo, la entrevistada 3 señaló que el concepto de homosexualidad “*se ha trasladado a nuestra legislación*”, lo cual es un reflejo de que, bajo el círculo jurídico, su consideración “*ha cambiado muchísimo*”. También el entrevistado 4 confirmó esta idea de evolución positiva: “*lo que sí, evidentemente, con el tiempo ha cambiado en determinadas sociedades es la... el enfoque jurídico que reciben las personas homosexuales. Pasar, pues de una situación de... de represión y de persecución, incluso de carácter penal que, cuidado, en muchos países del mundo todavía continúa, llegando incluso a aplicarse la pena de muerte en una serie de países, en determinadas circunstancias, pero sin embargo en otros, como ya te he dicho, sí que la evolución ha sido hacia una protección. Es decir, se parte de una situación de discriminación y se establecen una serie de mecanismos para evitar esa discriminación y además para garantizar la igualdad de derechos*”.

En la disciplina médica, la evolución habría transcurrido de forma paralela, como indicó la entrevistada 1: “*médicamente, bueno, pues eso, desde que ya se reconoció que no era ningún trastorno mental, bueno, pues porque no hay... no cumple ningún parámetro de... estaba metido dentro de las parafilias, de las desviaciones sexuales. Bueno, eso afortunadamente se sacó*”. El entrevistado 2 alegó, igualmente, cómo la homosexualidad “*antes se consideraba una anormalidad*”, si bien esa situación “*ha ido variando porque las cosas evolucionan, en esos aspectos (...)* Cada vez somos más flexibles, también, en muchas cosas. Antes era todo, estaba todo muy estipulado, ¿no? ¡Había verdades absolutas! Esto es así, y esto es así. Ya... no recuerdo en qué año fue esto, pero yo creo que en el setenta y algo. De pronto se discriminó algo que era patológico y ahora ya no lo era... o se tenía sus dudas de si lo fuera”.

En el ámbito académico, según explicó el entrevistado 7, la homosexualidad habría alcanzado un interesante estatus de posibilidad académica válida: “*lo que pasa en el mundo académico a partir de 1990, es que el concepto de homosexualidad tiene, un poco, legitimidad desde el punto de vista de análisis, que antes no; antes era siempre una categoría analizada. Es decir, los médicos hablaban de homosexualidad, los curas hablaban de homosexualidad desde otra perspectiva, el derecho trataba de fijar la homosexualidad de una manera u otra... Lo que sucede a partir de 1990, con libros*

como Sexual dissidence<sup>217</sup>, con el trabajo de Richar Dyer<sup>218</sup>, es que desde una perspectiva queer o gay se puede utilizar esa perspectiva para analizar”. Esta incorporación a la legitimidad académica quedó confirmada por el entrevistado 6, aunque añadió una curiosa explicación sobre uno de sus posibles motores: *“ha habido un cierto momento, y sobre todo en ciertas áreas de estudio más próximas a las Humanidades y a las Ciencias Sociales en el que se acaban los filones de investigación, o sea, se acaban las vías por las que seguir, y de repente el género, para muchos, aparece como el gran campo para explorar, virgen, en el cual se puede producir una investigación de una manera que antes no existía”*. Si bien este carácter de tendencia o moda podría cuestionar la autenticidad del viraje académico de la homosexualidad, el entrevistado lo consideraba como una posibilidad factible: *“sé que puede sonar muy frívolo, pero también responde en cierta medida a una necesidad de la Academia por buscar nuevas vías de exploración para sus investigaciones”*. No resulta extraño, entonces, que, tal y como indicó la entrevistada 5, la indeterminación e inestabilidad del hecho social homosexual implicara apostar por su evolución positiva, por un lado, casi como un ejercicio de fe, y por otro, como un compromiso ineludible con su potencialidad para la equiparación normativa: *“es un ejercicio, también, creer que las cosas han cambiado, fijarte en determinados aspectos y considerar que hay una modificación, es un ejercicio que creo que se debe hacer, porque si no, pierdes poder”*.

Tal y como puede observarse en sus declaraciones, por tanto, los entrevistados confirmarían la idea de que la homosexualidad se ha instalado sobre un inestable posicionamiento social que ha reformado, con matices, su contemplación en muchos contextos culturales –incluyendo el occidental capitalista– como un elemento de segundo orden normativo, o incluso, apartado de la normatividad. La evolución semántica de lo homosexual habría partido de la propia inexistencia, o de una existencia castigada, como en lo legal, a una inclusión protegida; o en lo académico, desde su presencia pasiva y sujeta a las demarcaciones de ámbitos colindantes hasta su toma de conciencia como perspectiva legítima de investigación. De un modo inversamente paralelo, la positividad habría partido de una presencia médica estigmatizada a través de

---

<sup>217</sup> Ensayo de 1991 del autor Jonathan Dollimore, sobre la marginalidad y centralidad del hecho homosexual.

<sup>218</sup> Ver bibliografía.

la forma patológica para llegar a la desaparición de estas consideraciones, en un caso de efectiva invisibilidad. En estas cuestiones emerge a la superficie del discurso, por tanto, el habitual desplazamiento peyorativo de este hecho social, motivado por los intereses que cada contexto de influencia pudiera presentar.

Así lo subrayó, por ejemplo, el entrevistado 7 al alegar que *“el concepto de homosexualidad no era un concepto que tuviera relevancia sobre todo en las Humanidades. Era algo que era analizado por discurso de expertos, era algo que se pensaba que era bastante objetivable, era algo que se pensaba que pertenecía al ámbito de la moral o de la psicología”*. También la entrevistada 5 retrató el ámbito académico previo a la incorporación de lo homosexual como herramienta de estudio legítima de un modo que evidenciaba sus intereses delimitadores: *“las personas formulan sus discursos, se visten de una determinada forma, actúan de una determinada forma, expresan sus deseos de una determinada manera, y el ámbito académico eso no lo tiene en cuenta. ¿Por qué? Fundamentalmente, si el tema que nos ocupa es este, porque es un ámbito homófobo, tránsfobo, lesbófobo, misógino...”*. A ese respecto, la entrevistada incidió en la importante trascendencia que los contextos de influencia pueden tener sobre un concepto que, en última instancia, habla de la propia vida, y sobre ella puede ejercer su influjo, configurándola y determinándola: *“ese tejido académico, ese tejido médico, ese tejido legal ofrecen o quitan posibilidades de vida a muchos cuerpos (...) Pueden marcar la posibilidad de entre seguir viva o vivo, o no seguir viviendo. Y esto lo vemos a diario”*.

El ámbito médico presentaría igualmente sus actos estigmatizadores en función de esa expulsión normativa del concepto, donde la heterosexualidad tendría un posicionamiento dominante y rector que se traduciría en las capacidades condicionantes de la heteronormatividad. Por eso, la entrevistada 1 aclaró que *“la heterosexualidad no se explica porque es una condición de perpetuación de la especie. Entonces... es lo ‘natural’ en ese sentido, en el sentido biológico de perpetuación de especie. Entonces lo que se explica es esto, por eso se tomaba como una desviación de objeto. La homosexualidad no sirve para la perpetuación. Se intenta explicar. Eso es una desviación. ¿Y qué pasa? ¿Por qué se desvía esto? De ahí nace el concepto ‘esto es un trastorno’. Entonces, ese es el origen de que esto esté incluso mal visto, porque claro, porque no es ‘útil’. Pero eso es lo que nos acerca más a la parte animal de la especie*



*humana. Si nos vamos a lo racional, pues bueno, pues ahora no necesitamos perpetuarnos. Está más que asegurada la especie*". El entrevistado 2 ya había reconocido esta acepción negativa desde la esfera médica, aunque interrogado sobre las posibles causas de ese posicionamiento argumentó que, en realidad, todo intento de acotación implica un interés inevitable: *"obviamente, sesgos había, sobre lo que el concepto que cada uno tiene sobre lo que es la homosexualidad, y yo he compartido con profesionales compañeros míos donde la visión era totalmente contraria, ¿no? Y en estos tiempos, además, que también sorprende. Entonces, todo está sujeto a estudios, ¿no? Y aquello que nos hace dudar, con más énfasis. Lo que pasa es que también es verdad que quien lo estudia, habitualmente es porque tiene unos intereses en... bien en una parte, o en la otra, con lo cual eso ya es un sesgo. O yo entiendo que es un sesgo"*. Con respecto al ámbito jurídico, la entrevistada 3 recordó igualmente que *"la heterosexualidad no ha necesitado regulación"*, estableciéndose como el patrón normativo que marca el desvío de opciones diferentes.

Desde la naturaleza cambiante de la homosexualidad, los entrevistados fueron inquiridos también por las posibles razones de esta evolución hacia un posicionamiento de empoderamiento parcial, que, si bien no ha alcanzado una estabilidad homogénea, marca una notable diferencia con respecto a su consideración marginal reciente o remota. El objetivo de esta pregunta era saber si, en función del trabajo llevado a cabo desde los contextos de influencia, ese proceso de cambio podía haber venido instigado desde esos mismos círculos de autoridad o si por el contrario procedía, más bien, de la actividad social. Se trataba, por tanto, de trazar una trayectoria que explicara la direccionalidad –o bidireccionalidad posible- de las energías que estimulan la mutación de los conceptos semánticos cambiantes. ¿Fueron los contextos de influencia los que influyeron en la sociedad para que esta evolucionara? ¿O por el contrario fue el tejido social el que instigó a estos contextos para que adaptaran sus directrices a las nuevas realidades humanas?

La entrevistada 1 dejó claro que, en su opinión, es el individuo en sociedad y su interacción constante quienes potencian el cambio sobre la semántica de los conceptos frente a la posible potestad del discurso médico: *"yo creo que va por delante la sociedad, honestamente. Y entonces la medicina recoge ese concepto, ese sentir social y empieza a plantearse algo de lo que no ha estado nunca tampoco convencida, por el*

*fracaso del tratamiento. Entonces, claro, si hubiera sido una enfermedad hubieras hablado de éxitos en el tratamiento, y a lo mejor se hubiera reforzado la idea de que era una enfermedad, pero como eso no ha pasado... (...) Entonces la sociedad yo creo que es la que va por delante y lleva esa reflexión".* El entrevistado 2, sin embargo, consideró que el discurso médico también poseía su papel configurador, estableciéndose una situación de influencia correlacional que influiría, a su vez, sobre la consideración de los conceptos. Aun así, no aseguró que esta relación fuera equitativa, especialmente en el caso de la homosexualidad, donde podría tener más peso lo social: *"no sabría decir en qué nivel más, probablemente más nivel en el social, ¿eh? Pero vamos, siempre hay una interacción y un feedback en unos y otros. Entonces, como habitualmente la salud lo que trata es lo anormal, la consideración que haga lo social de que eso no es tan anormal, pues hace que la adaptación sea mejor"*.

Desde el ámbito jurídico, la entrevistada 3 señaló que el soporte legal de la estructura social siempre fluctúa en función de las realidades que en ella se generan, por lo que el papel de esta última es determinante en la conformación de los conceptos abiertos. Lo jurídico, entonces, actuaría como réplica de ese influjo, ya que *"las leyes normalmente van por detrás de la realidad social. Es decir, ¿cuándo empieza a haber una norma? Cuando hay que regular una realidad social, ¿no? Y esto lo estamos viendo día a día. Día a día estamos viendo nuevos conflictos que van surgiendo en la realidad social; entonces es cuando la ley se incorpora a regularlo"*. También el entrevistado 4 indicó una idea similar, al entender que *"al final las leyes lo que hacen es reflejar unas mayorías sociales"*, y dentro de ese terreno, identificó un desarrollo cada vez más cercano a una integración efectiva: *"yo creo que si cogemos la evolución histórica, yo creo que cada vez hemos sido más conscientes de las situaciones de desigualdad que afectaban a colectivos"*. Aun así, la entrevistada 3 detalló que en situaciones de desigualdad y demarcación, *"la existencia de una ley por sí misma no va a resolver los problemas"*; sin embargo, *"sí puede ayudar, puede ayudar desde el momento en que si existe una ley, se inician procesos de sensibilización para que la gente entienda esa ley"*.

En cuanto a lo académico, la entrevistada 5 incidió en que era la propia sociedad la que había tenido que penetrar en los muros universitarios para poder influir en sus directrices y motivar un cambio de paradigma, que solo se produce *"cuando todas las*

*personas que están trabajando sobre esta cuestión llegan a un lugar académico, lo vulneran, lo modifican, cuestionan la variable...”, de forma que, en el caso específico de lo homosexual, estas iniciativas sociales “cuestionan que la heterosexualidad sea algo natural; esa posibilidad de que la heterosexualidad se dé como algo natural está absolutamente desfasada”. El motor de esta evolución, por tanto, poseería una raigambre social, explicitada en este caso cuando “determinadas personas se han incorporado al ámbito de lo académico y han vulnerado el ámbito de lo académico para conseguir moverlo de otra manera”. En cualquier caso, la entrevistada consideró que este fenómeno no es uniforme, sino que se trata, más bien, de un proceso deslavazado, progresivo y fragmentado en múltiples puntos de influencia: “creo que hay personas que insertan sus vidas en sus contextos de intelección que son académicos, o que se pretenden académicos; hay personas que desde otros lugares fuerzan a mirar de otra forma, y entonces reconfiguran lo académico; hay personas que en la Academia se ven impregnadas de tal forma que lo que sucede en el mundo y en sus vidas que... modifican sus vidas, entonces inevitablemente modifican sus pensamientos y sus palabras y sus discursos; imagino que se va dando todo a la vez”.*

Así lo entendería también el entrevistado 6 al incidir en que la integración de la homosexualidad en lo académico y su cambio de percepción semántica se debe a “una serie de cambios sociales que se ven reflejados en la Academia”, de la misma manera que el entrevistado 7 consideró que “ha sido más el mundo real el que está empujando a que o está permitiendo que la gente, dentro de la Universidad, haga cuestiones **queer**”. Este último, no obstante, entendía que el marco académico puede tener su trascendencia en las atribuciones asignadas a los conceptos, como el ejemplo de la homosexualidad indica: “si se habla desde el campo académico desde una postura sobre representación de la homosexualidad, inmediatamente el tema es más legítimo, y ya no se trata de que lo hace alguien desde la política, sino alguien desde el punto de vista del conocimiento”. El entrevistado 6, sin embargo, matizó la capacidad de influencia de lo académico en lo social y la sometió a las circunstancias geográficas, y por tanto, culturales: “en España, el impacto que verdaderamente tiene en docencia los estudios de género es mínimo en comparación con el impacto que puedes tener en países anglosajones, donde tienen cursos de estudios de género en casi todos los grados de Humanidades y de Ciencias Sociales, con lo cual sí que es posible fomentar un nuevo discurso en cuanto a, a lo que es el género, lo que es la homosexualidad, lo **queer**, e

*incluso los estudios feministas*". El entrevistado se lamentó de que la Academia estuviera *"perdiendo ese filón de transmisión o de contacto con el público en general"*, sobre todo en el contexto español, y por eso identificó que la relación de influencia de lo académico sobre lo social *"es más bien a la inversa: el impacto viene más desde la sociedad hacia lo académico"*.

En ese proceso, además, varios entrevistados apuntaron como factor notable de cambio un elemento originado y recreado en la interacción de la estructura social que ha sido sugerido ya en las declaraciones expuestas: el activismo. El entrevistado 4 remitió a los movimientos de liberación homosexual para situar el punto de inflexión de la lucha por la equiparación de derechos: *"si nos ponemos ya en el contexto desde el punto de vista de la perspectiva histórica, digamos, el movimiento LGTB, que arranca sobre todo a partir de los sucesos de Stonewall en el año 68 en Nueva York, se entronca un poco... bueno, se entronca directamente con esos movimientos que en los años 60 existían, pues en muchas partes del mundo, especialmente en Estados Unidos, pues de reivindicación de igualdad racial, el movimiento feminista, etc., etc. Al final esto es, pues una serie de luchas que lo que han hecho es que, efectivamente, haya habido una mayor sensibilidad social, y después, política, que ha hecho posible que las legislaciones cambien"*. Además, consideró que el surgimiento de la epidemia del sida se habría convertido en un momento de importante reflexión para alcanzar una mayor legitimidad social: *"es a partir de los 80 cuando de una manera mucho más acelerada se empiezan a producir los cambios legales, a partir de esa época, y la incidencia de la pandemia del sida fue fundamental"*. Por su parte, el entrevistado 2 confirmó de manera muy sucinta que si las proyecciones sociales sobre la homosexualidad están evolucionando es, sencillamente, *"porque se está trabajando en que se cambie"*.

Más implicada en ese proceso, la entrevistada 5 indicó que el trabajo activista en materia de sexo, género y orientación sexual habría resultado fundamental para los cambios conceptuales, llegando a un punto que dificulta una involución retrógrada en este debate. *"Todas las personas que han desarrollado de manera activista su acción también han... no permiten que los cuerpos se den de ahora y para siempre y que los cuerpos estén tranquilos en su configuración definitiva y que los deseos estén tranquilos en su determinación definitiva. Ya no hay esa posibilidad"*, afirmó, y recalco también la potencial trascendencia de este ejercicio en la instauración de nuevas

concepciones sociales y, consecuentemente, nuevas normativas (o nuevos desplazamientos de una normativa asentada): *“sí que es cierto que cada una de las personas que se resisten a la norma produce norma. Podían producir norma. (...) Todo es susceptible de todo, en realidad. Esa potencialidad yo creo que está ahí, en cualquier caso”*. De tal modo, en opinión de la entrevistada, el influjo de este trabajo activista se habría volcado sobre el trabajo académico y habría conseguido acercarlo de una manera más explícita al tejido social que trata de diseccionar y analizar, por lo que, de una manera más consciente, el nuevo ámbito académico post-*queer* *“no solamente es que mire la vida, es que ha sido consciente de que es para la vida para lo que está trabajando”*.

Los entrevistados habrían confirmado, por tanto, la idea de que la mutabilidad de las concepciones posibles sobre el fenómeno de la homosexualidad surgiría de la interacción social cotidiana, y sus derivaciones intervendrían sobre las instituciones que tratan de regular y coordinar ese tejido social, conformando en ellas un cambio paralelo. El siguiente paso sobre el que se redireccionó el diálogo, por tanto, versaba sobre las posibles inspiraciones, estímulos o factores de influencia que actuarían sobre ese tejido social para posibilitar la evolución de las reflexiones y los debates, y en concreto, prioritariamente, sobre el que interesa a este trabajo: el contexto mediático. Se preguntó a los entrevistados si, desde su situación en los ámbitos institucionales de influencia, reconocían de forma factual el influjo del trabajo mediático sobre las concepciones de los términos abiertos, y específicamente, sobre el concepto de homosexualidad, y lo consideraban notorio o importante. Es decir, si a través de los diferentes productos mediáticos que hablan sobre la homosexualidad se puede llegar a condicionar, de una forma u otra, la percepción del fenómeno.

Todos los entrevistados coincidieron en señalar la trascendencia de lo mediático sobre el tejido social y sus miembros, y que los discursos que contemplan la homosexualidad pueden transmitir sus ideas con un elevado grado de eficiencia. La ficción, para la entrevistada 1, se trataba de un camino *“importantísimo. Yo creo que tiene mucha mayor difusión eso que un programa médico. Cuando ves algo médico diciendo ‘la homosexualidad no es un trastorno médico’, bueno, pues te quedas diciendo ‘bueno, porque tú lo digas’. Pero vamos, te quedas, te deja frío eso, ¿no? No entiendes de qué va. Sin embargo en una obra de ficción, no”*. En cuanto al entrevistado 2, él también

aseguraba que los medios de comunicación pueden tener más alcance y poder que el discurso médico, pero “*si, obviamente, te lo dan profesionales expertos*”, fortificando la necesidad de las buenas prácticas mediáticas para poder ofrecer un mensaje óptimo.

El entrevistado 4 alegó que, en el empoderamiento o equiparación de la homosexualidad con respecto a la normalidad de las sexualidades habitadas, lo mediático compartía una importante labor con otro recurso: la educación. En ambos reconocía un poder transmisor inigualable, si bien los medios llegaban a tener un efecto más inmediato: “*yo creo que hay dos cosas que son fundamentales, que es el ámbito mediático y la educación. Es decir, la educación es un trabajo a más largo plazo, es decir, si tú a la gente en los colegios le empiezas a inculcar unos determinados valores de tolerancia e inclusión, y de respeto y de igualdad, eso al final, bueno, termina calando. Y los medios de comunicación, claro que son fundamentales... Pero es que no solamente en esto, en todo, ¿no? Porque al final, los medios de comunicación influyen de una manera determinante (...) claro que tienen influencia decisiva, pero absolutamente*”. El entrevistado señaló incluso el caso de su propio contexto cultural como ejemplo significativo: “*en eso, en España, yo creo, además, que afortunadamente se ha ‘instalado’, entre comillas, la cultura de lo políticamente correcto, y es bastante extraño que en los medios de comunicación haya agresiones muy directas, como por ejemplo sí que puede ocurrir en otros países*”. No fue el único que aludió a la educación como recurso complementario, y en concreto, el entrevistado 2 insistía en la necesidad de llevar a cabo un trabajo conjunto entre educadores y profesionales mediáticos: “*en todo esto es muy importante la educación. Entonces, educan las generaciones superiores, o sea la generación intermedia, los padres, y eso lo ves, ellos van viendo, trabajan un poco en los colegios, también, los profesores, el... el ver que las cosas no son tan... tan llamativas, tan impresionantes (...) Pero vamos, a los ocho, doce años, que ahí hay un... empiezan a identificar lo que es el chico y la chica, independientemente de los factores hormonales y... otra serie de cambios, eh... ahí es el momento donde probablemente, pues a través de la ficción, probablemente, se debería de educar mejor a nuestros niños*”.

La entrevistada 5 confirmó también la potestad de los productos mediáticos y su capacidad para extenderse sobre el tejido social, y en concreto, señaló como especialmente importantes los productos televisivos de ficción. Ante la cuestión de qué

instrumentos pueden ser útiles para trasladar a los individuos determinados mensajes, ella adujo, rotundamente: *“las series, por ejemplo. Los productos de consumo audiovisual. Yo, para mí, lo audiovisual tiene una potencia tremenda. Sobre todo la imagen, lo icónico”*. Además, indicó la capacidad actual de algunos de estos productos para cuestionar los preceptos heteronormativos e incitar a una reflexión global: *“ahora mismo lo que está transmitiendo es algo... pues que cuenta una vez más con todos esos aspectos occidentales que hemos planteado y que se pueden criticar”*.

Del mismo modo, la entrevistada 3 coincidió en que las series pueden ser muy útiles para *“normalizar”* la situación homosexual, gracias a las posibilidades de apertura, libertad e inclusión de lo dramático: *“una de las cosas que llama la atención es que en todas estas series, por lo menos en las españolas, siempre aparece un personaje homosexual (...) Y desde luego los medios de comunicación sí que, hombre, claro que ayudan a normalizarlo”*. Sin embargo, también puntualizó una cierta falta de homogeneidad en la capacidad integradora de estos mensajes, resaltando el escaso valor de la homosexualidad femenina en la ficción: *“fíjate que siempre aparece un personaje homosexual y no siempre aparece una lesbiana (...) Yo creo que están más visibilizados los homosexuales hombres que las mujeres. Las mujeres siguen más escondidas. No lo... no se visibilizan tanto. Siempre aparecen como dos amigas que se dan la mano, ¿sabes? Creo que ahí hay más. Quizá por el hecho de ser mujeres, también, porque como la mujer ya está discriminada de por sí, por ser mujer, si encima es lesbiana, más. Pero yo creo que el hombre sí que ha trabajado mucho por visibilizar. Y luego con todo el tema de las campañas del sida se ha focalizado también. El sida se focalizó en hombres homosexuales famosos, actores, que empezaron a salir, a dar la cara. Entonces eso yo creo que ha ayudado mucho”*. No sería la única; también la entrevistada 1 señaló esa falta de equidad representacional e incluso hizo alusión a cuestiones de orden cultural que mediatizan esta situación: *“que también a veces se habla de la homosexualidad masculina como... bueno, que a lo mejor se va aceptando más, y la femenina está peor tratada, ¿eh? Y peor aceptada. Lo que pasa que tienen la ventaja de que se nota menos. Entonces las homosexuales femeninas, las lesbianas, sufren menos el rechazo porque no se nota”*<sup>219</sup>.

---

<sup>219</sup> La menor presencia de la homosexualidad femenina es un rasgo que también puede denotarse en el análisis efectuado sobre las series sometidas a estudio en este trabajo.

El entrevistado 6, que suscribió igualmente el influjo de lo mediático sobre lo social, detalló incluso las posibilidades de la ficción en relación con el hecho homosexual. Así, diferenció entre la inclusión de la homosexualidad en tramas donde se presentaba como un rasgo constitutivo cualquiera, pero no determinante, y las tramas donde, precisamente, lo homosexual suponía la razón de ser del producto: *“mucha gente que ahora mismo sí que se declara homosexual, bisexual o **queer** en general sí que lleva una vida y se relaciona en un contexto, digamos coloquialmente, fuera del armario con sus iguales heterosexuales, y se está reflejando esa situación de la vida real dentro de una ficción televisiva, o de un, de un cine. Eso por un lado. Luego ya, lo otro de lo que podríamos hablar es del subgénero **queer**, como producto audiovisual, que eso ya sería meternos en otra historia”*. En ese caso específico, el entrevistado reconoció ciertas particularidades que singularizaban estos productos: *“es prácticamente un subgénero en sí mismo con todas sus características, y sobre todo, con muchos clichés, pero no tiene nada que ver con luego otros productos culturales audiovisuales que sí que han introducido la homosexualidad o la bisexualidad como, como un tema más, o sea, como una presencia más”*.

Ante esa visión dual, el entrevistado 6 opinó que cada una de esas corrientes dramáticas podía perseguir fines diferentes, aunque con respecto a un posible trabajo de empoderamiento o construcción de igualdad, quizá podía resultar más interesante una asunción desproblematizada de la homosexualidad, en la que esta no supusiera, por sí misma, el conflicto dramático principal: *“yo creo que, mira, una de las funciones primordiales es dar visibilidad (...) Y ahora yo creo que la transición que se está dando es más hacia el hacerlo aparecer con cierta naturalidad y con cierta... sí, pues lo que hablamos, ¿no? La normalización. Vamos a decir normalización. Pero eso, que también hay que ver qué productos y cómo se presenta, porque no es lo mismo productos que lo idealizan, que es algo muy típico del género, del subgénero **queer**, hasta otros productos que son más complejos donde sí que te manifiestan otras problemáticas”*. El entrevistado consideraría que ciertas ficciones dedicadas a un público homosexual remarcarían este rasgo como elemento preponderante en la identidad de los personajes y establecerían con habitualidad esa misma esencia identitaria como eje central de todas sus circunstancias narrativas, por lo que tenderían a singularizar el hecho homosexual y a demarcarlo, inevitablemente, dentro de la



cotidianeidad social. Esta situación, como indicó el propio entrevistado, habría generado una problemática derivada que evidencia un doble conflicto: por un lado, esa singularidad remarcada dificultaría el acceso a un público más variado –limitando, por tanto, la extensión social del mensaje de la ficción y fortificando, por sí misma, su diferencia-, y por otro, subrayaría la consideración de lo homosexual como un orden social secundario, desplazado a la periferia del interés público, por cuanto no logra en el tejido social una equiparación con tramas de personajes heterosexuales o incluso de personajes demarcados por cualquier otra razón, como, por ejemplo, la cuestión racial: “*es que, si tú piensas en series, yo las americanas que más conozco, más... estoy pensando en las más antiguas, las series ‘de negros’, ¿eh? El príncipe de Bel Air<sup>220</sup>, Cosas de casa<sup>221</sup>, esas al final alcanzaron cuotas de distribución altísimas y una aceptación muy amplia (...) Pero eso, que con el subgénero **queer** sí que hay esa... no sé si decir licencia, pero sí que parece un producto más diseñado ad hoc para el público gay o **queer**. Como que no hay esa sensación de que también se puede consumir por gente heterosexual. No sé, por ejemplo yo estoy pensando en los españoles porque son los que conozco más, pero yo eh... pienso en Chuecatown<sup>222</sup>, en Cachorro<sup>223</sup>, y son películas que verdaderamente por ser hetero no pasa nada porque las veas. Pero sí que hay un poco como ese prejuicio (...) como que hay un cierto ahí... rechazo, como de ‘no, bueno, es que esto es un producto para un cierto sector’. Sin embargo, con el tema racial no ocurre, nadie diría que... eso, el ejemplo que te he puesto antes, ¿no? ‘El príncipe de Bel Air no lo veo porque es para negros’. Sin embargo mucha gente dice ‘no, Cachorro no la veo porque es para gais’, no”.*

Su conclusión fue que la diversidad en la ficción produce, inevitablemente, efectos diferenciados, como por otro lado ya se señaló durante el recorrido histórico de la

---

<sup>220</sup> *The fresh prince of Bel Air*, sitcom norteamericana creada por Andy Borowitz y emitida entre 1990 y 1996, centrada en las vicisitudes de una adinerada familia afroamericana.

<sup>221</sup> *Family matters*, sitcom norteamericana creada por William Bickley y Michael Warren y emitida entre 1989 y 1997, cuya trama giraba en torno a los conflictos diarios de una familia afroamericana de clase media.

<sup>222</sup> Comedia española de 2007 dirigida por Juan Flahn y centrada en el famoso barrio madrileño de Chueca.

<sup>223</sup> Comedia dramática española de 2004 dirigida por Miguel Albaladejo, sobre un hombre gay de mediana edad que debe hacerse cargo temporalmente de su sobrino.

representación televisiva desarrollado en el marco teórico: *“diferentes productos culturales te van a dar diferentes percepciones del mismo fenómeno”*. Para ilustrar esta idea, el entrevistado se atrevió a incluir un ejemplo específico que identificaba como una labor ficcional efectiva: *“yo ahora el único artículo sobre el que he estado trabajando es de Daniel Sánchez Arévalo<sup>224</sup> y, precisamente, uno de los comentarios que hago es ese: me llama la atención cómo, sencillamente, introduce personajes homosexuales con una naturalidad o con una normalidad pasmosa, donde no se busca explotar el cliché de... del subgénero **queer**, sino que simplemente aparecen por ahí porque son parte de la sociedad como uno más y punto”*.

El entrevistado 7 aludió no solo a la importancia, sino también a la necesidad de encontrar discursos mediáticos que reflejaran el hecho homosexual, especialmente para los individuos que reconocían en su persona esta realidad: *“precisamente hoy estaba leyendo el libro de Paul Monette<sup>225</sup>, son unas memorias hasta 1992, y él dice un poco esto. Cuando él estaba creciendo, en los años 50 y 60, todo el mundo tenía una historia trazada, todos sus compañeros de colegio, la historia de la heterosexualidad, y él tenía una vida que no estaba contemplada en ningún sitio, y por lo tanto, su vida era una vida solitaria. Entonces, para mí, todas estas representaciones, todo lo que pasa en las series de televisión, en las películas, para mí esto era muy importante”*. El entrevistado explicaba así, de una manera práctica y personal, cómo los individuos buscan algunas de las atribuciones más significativas de sus perfiles identitarios en los medios y sus productos, que orbitan en su contexto cultural, para explicarse, entenderse y materializarse en el mundo. Sin embargo, también matizó ese grado de trascendencia, variable, al fin y al cabo, como solo la individualidad puede determinar: *“de lo que me doy cuenta ahora, y de lo que me he dado cuenta cuando intento poner estas cosas sobre la mesa y cuando lo discuto con gente es que no para todo el mundo es igualmente importante que se represente en televisión. Entonces lo que yo creo es que aquí tienes dos actitudes: me parece que las representaciones son muy importantes, yo creo que la gente tiende a escuchar, pero no es igualmente importante para todo el mundo”*.

---

<sup>224</sup> Director de cine español, autor de obras como *Azuloscurocasinegro* (2006) o *La gran familia española* (2013).

<sup>225</sup> Ensayista y poeta norteamericano, popular por sus análisis de las relaciones homosexuales y fallecido a causa del sida en 1995.

La entrevistada 5 también habló del camino de una posible identificación, pero incluso expandida, esta vez, a públicos distintos de los que las ficciones podrían representar. En este camino, de forma muy interesante, audiencia muy diversa podría encontrar recursos dramáticos en personajes de variada disposición sexual, corporal o de género que pudieran, aun así, conectar con sus mismos intereses, deseos y preocupaciones, de modo que las esencias identitarias de los personajes podrían ir difuminándose en favor de una mayor globalidad normativa. En su opinión, para ello haría falta, sin embargo, el grado de compromiso narrativo y profundidad diegética que solo determinados productos de ficción han alcanzado a día de hoy, normalizando la integración de esos personajes en la historia y convirtiéndolos en un foco de acción en el cual no sea esa identidad de sexo, género o deseo la problemática unitaria del personaje; solo entonces es cuando ese *“proceso de identificación se da con personas con las que no habías tenido oportunidad de identificarte hasta el momento contemporáneo. Hasta ahora, siempre se narraban historias de determinadas personas a las que les sucedían no sé qué cosas, pero se ponía el foco sobre ese suceso, que trataba de sus biografías, de sus deseos, de sus vidas. Pero es que ahora tú te puedes identificar con una persona cuya corporalidad, a lo mejor, no se asemeja a la tuya pero tienes esa... esa posibilidad. Y eso creo que, hasta ahora, nunca había sucedido de esta forma. Siempre había como un estereo... como un estereotipo de los personajes con los que te podías identificar”*.

Por otro lado, el entrevistado 7 recordó que la consideración del hecho homosexual como un factor social de segundo orden se habría trasladado a la misma producción mediática durante su desarrollo histórico y habría generado una notable invisibilidad frente al tratamiento de las sexualidades heterosexuales: *“durante mucho tiempo, evidentemente, la gente lo que no quería era hablar de ello, pero de nuevo, hay una idea de no querer hablar de ello que siempre es escurridiza, ¿no? Por qué había tanto silencio en torno al tema. Entonces, desde ese punto de vista, evidentemente, sí, siempre ha sido muy marginal”*. Sin embargo, matizó esta respuesta al considerar que, frente a la invisibilidad mediática del ámbito de la producción, existía una factual necesidad de consumir estos mensajes desde el punto de vista de la recepción, incentivando a los espectadores homosexuales a apropiarse de los productos mediáticos mediante la elaboración de estructuras de significado que condicionarían el entendimiento de estos discursos. En ese sentido, *“lo que dice mucha gente que está escribiendo sobre el tema,*

*incluso ahora, es que por muy marginal que fuera en términos de representación, la verdad es que en términos de recepción quizá no lo fue tanto. Hay un autor que se llama Brett Farmer que tiene un libro sobre **gay spectatorship**<sup>226</sup>, y lo que dice es que, claro, para una persona gay el concepto de homosexualidad en el cine, por pocas representaciones que hubiera, el concepto de homosexualidad en lo audiovisual era central. Siempre veías la película desde una perspectiva gay”. Sus palabras recordarían que el hecho homosexual ha estado siempre presente en la sociedad, y que en su condición variable, la marginalidad que habría generado en torno a sí se habría impregnado de esta inestabilidad, debatiéndose entre un rechazo homogéneo y unas prácticas de desplazamiento normativo culturalmente mutables: “esto de la marginalidad es curioso. Era una marginalidad pero estaba basada en un silencio. Y tampoco están claras las reglas del silencio (...) O sea, que era todo muy marginal pero al mismo tiempo la represión era muy central. Todos los códigos de censura, una de las cosas que tienen en común –hay cosas que sí, cosas que no-, pero es: no se puede representar la homosexualidad. Y esto es bastante interesante porque es algo que puso de acuerdo a todas las legislaciones durante al menos los años 20 y entre los años 90”.*

Como ejemplifica todo lo expuesto en este epígrafe, el análisis de las entrevistas en profundidad ha servido para verificar los pilares donde se asienta el armazón discursivo del marco teórico de una forma más concreta y palpable, tal y como se afirmaba al comienzo del apartado. De este modo, se ha podido observar que los entrevistados, elementos fundamentales de una muestra selecta y no aleatoria, escogidos en función de su procedencia profesional y vinculados, por esa misma razón, a los contextos de influencia que institucionalmente se posicionan en el tejido social como voces normativas, habrían coincidido en sus reflexiones con cinco ideas básicas establecidas como origen teórico del proyecto. En primer lugar, que el concepto de homosexualidad no posee una acotación semántica estable, ni siquiera férrea, puesto que se encuentra abierto a las interpretaciones de lo cultural. En segundo lugar, consecuentemente, que la homosexualidad es un hecho de entendimiento variable y así ha sido su desarrollo durante el transcurso del tiempo. En tercer lugar, que las variaciones semánticas

---

<sup>226</sup> El entrevistado se refiere a la obra *Spectacular passions: cinema, fantasy, gay male spectatorship*, publicado por la editorial Duke University Press en el año 2000. El término *spectatorship* no posee una traducción directa en español. Puede entenderse como “condición de espectador”. En este caso, aludiría a la condición o situación de una audiencia gay.

producidas sobre su entendimiento vienen motivadas por el ejercicio social, por la interacción de sus individuos y los discursos generados en este proceso; dichos discursos habrían impregnado a los contextos normativos médicos, jurídicos y académicos, reflejando la evolución diversa del concepto. En cuarto lugar, que la homosexualidad se habría desarrollado en lo social como un fenómeno desplazado al margen de lo normativo central; en esa evolución cronológica, y en función de la cultura que la albergue, esta situación podría haber demostrado –o no- una mejoría traducida en una equiparación de valores y atribuciones con respecto a la heterosexualidad. Y en quinto lugar, que el contexto mediático, en el que se incluyen, con especial energía, los productos de ficción televisiva, habría contribuido notoriamente a la dispersión de las atribuciones -en todos los sentidos posibles- sobre el campo de la homosexualidad, estableciendo un proceso complejo de influencia y reflejo donde se traducen de una manera perceptible (o imperceptible, si se atiende a la invisibilidad televisiva del fenómeno) las ideas sociales sobre el hecho homosexual y, a la vez, se retroalimentan o negocian, es decir, se fortalecen o se desplazan hacia nuevos valores.

## **10.2. LA VERIFICACIÓN DE LAS PERSPECTIVAS ANALÍTICAS (SEMIÓTICA Y ANÁLISIS CRÍTICO DEL DISCURSO) A TRAVÉS DEL GRUPO DE DISCUSIÓN**

Tras sopesar la adecuación de los conceptos teóricos que sustentan el trabajo, el objetivo de indagar en la recepción mediática de los productos televisivos estudiados debe reconducir su perspectiva hacia el entendimiento y comprensión del mensaje de HBO sobre la homosexualidad a partir del propio consumo de las series. Establecido ese consumo como el momento clave de transmisión comunicativa –y, podría decirse, sin ambages, ideológica-, es necesario comprobar cómo el discurso de la cadena sobre el hecho homosexual se asienta entre las ideas de los espectadores, lo que implica, en primer lugar, analizar la forma en que es asumido y entendido, y en segundo lugar, determinar el alcance y la orientación de su influencia como ejercicio discursivo. Sobre ambos propósitos, principalmente, planea una meta fundamental: verificar el análisis de las series estudiadas y averiguar si las directrices establecidas a raíz de su indagación semiótica y del análisis crítico resultan adecuadas y acordes a una interpretación general. Esta última finalidad se torna imprescindible para contrastar la validez de un ejercicio racional en el que se concretan dos dificultades básicas: por un lado, la

incapacidad del receptor para vislumbrar con acierto los propósitos reales del creador de la obra que consume, desde los límites naturales e inevitables que supone su posición en ámbitos distintos (producción y recepción), y por otro, los riesgos que asume el analista ante una mirada investigadora que, legitimada por la apertura semántica del discurso consumido, puede llegar a perder el referente de un diálogo lógico con el producto que alberga dicho discurso.

Para todo ello, y como ya se ha indicado en el marco metodológico del proyecto, se utilizó una herramienta de naturaleza cualitativa que pone el acento en la voz del receptor: el grupo de discusión. El ejercicio del grupo de discusión permite vislumbrar las opiniones individuales pero expresadas en sociedad, mediante la recreación de un pequeño marco social en el que el diálogo grupal fluye, guiado por un moderador, hacia los focos de interés de la investigación. Con objeto de generar esa carga dialógica que es, a su vez, soporte discursivo –el discurso de la réplica, la respuesta del público a un mensaje mediático en la cual se pretende detectar unas estructuras de significado concretas-, se eligió a ocho personas para componer una muestra vertebrada en función de los dos ejes sociodemográficos principales, edad y sexo: hombres y mujeres agrupados, de dos en dos, en cuatro franjas de edad; de veinte a treinta años, de treinta a cuarenta años; de cuarenta a cincuenta años; y de cincuenta en adelante. Todos ellos debían tener un componente común que justificara su presencia en el experimento: ser conocedores del discurso de la compañía HBO, no de manera específica, pero sí principalmente a través del consumo de las series estudiadas.

Así, los integrantes del grupo (participantes 1 a 8) fueron convocados para intercambiar ideas y reflexiones en relación a las consideraciones extraídas del análisis de los productos HBO con respecto al tema de interés del trabajo: la representación que estas series llevan a cabo de la homosexualidad, el modo en que sus estandartes semánticos – los personajes homosexuales- quedan contruidos como herramientas de ficción y las consecuentes implicaciones que esta construcción difunde en el marco social mediante su naturaleza mediática. Su conversación, por tanto, se determinó en torno a ciertos ejes comunes, si bien la libertad de respuesta permitió la fluctuación de sus palabras desde las percepciones más amplias hasta los ejemplos más específicos.

Estos ejes vinieron establecidos, en primer lugar, por las tres dicotomías presentes en el análisis crítico del discurso: así, se preguntó sobre la importancia dramática de los personajes homosexuales en las series (ausencia/presencia), su eficiencia narrativa como herramientas dramáticas (continuidad y estereotipación/posibilidad y ruptura) y su eficiencia discursiva como mensaje (singularidad/normalización), lo que, en resumen, trataba de determinar su capacidad para actuar de manera discordante a la tradición representacional detectada en el rastreo histórico de la ficción televisiva. En segundo lugar, los ejes conversacionales se establecieron también en función de los intereses del análisis semiótico: de este modo, se inquirió igualmente por los particulares contextos dramáticos de la ficción y, de una forma más amplia, sobre los aspectos más destacables en la construcción de los personajes homosexuales estudiados, con objeto de intentar vincular algunos de los valores defendidos en la percepción semiótica de la producción con la capacidad analítica de la recepción de los espectadores<sup>227</sup>. Por último, se tuvo en cuenta que durante el desarrollo del discurso grupal podían aparecer, de forma imprevista, detalles y matices complementarios a lo debatido que podían resultar merecedores de la misma atención analítica.

Para establecer un punto de partida general, la primera pregunta que se lanzó al grupo hizo referencia a los contextos en que se establece la ficción HBO: la cárcel, el núcleo familiar tradicional, los bajos fondos, las sectas religiosas y la Norteamérica rural. Los participantes fueron interrogados sobre las posibles implicaciones de estos contextos como focos para el surgimiento de la homosexualidad, desde la evidencia de sus patrones culturales, y qué opinión les merecía el uso de esos escenarios para desarrollar ficciones de raigambre gay. Varios de los miembros del grupo de discusión coincidieron en señalar que todos esos contextos parten de unas directrices que dificultan la aparición y manifestación de una homosexualidad abierta, puesto que se trata de ámbitos marcados por el conservadurismo, la represión de la diversidad y, en suma, la heteronormatividad extrema; ahora bien, esa dificultad previa no evita que, como fenómeno social global, la homosexualidad pueda aparecer en ellos de la misma manera que puede hacerlo en cualquier otro. Así lo explicó la participante 8, al preguntarse si

---

<sup>227</sup> Este orden de exposición en el texto no se equipara al orden en que esos ejes conversacionales fueron lanzados al grupo. La imprevisibilidad del diálogo determinó la necesidad de unas preguntas u otras en cada momento.

eran contextos que facilitaban la expresión libre de una homosexualidad: *“una cosa es que la homosexualidad surja; la homosexualidad no surge: está; y otra es que salga del armario, o sea, que sean contextos donde la gente libremente se manifieste como homosexual. Todos ellos, no; ninguno. Justamente eso es lo característico de... es lo único que pensé”*. La participante 4 reafirmó esta idea, incidiendo en que, a pesar de sus barreras sociales, son ámbitos donde la homosexualidad, inevitablemente, también puede tener su lugar, y ese es, precisamente, el poder catalizador que posee la ficción: *“la ficción se presta a todo”*.

La participante 2 opinaba en la misma línea, pero su aportación, de manera significativa, desveló además que esa dificultad previa podía ser un estímulo para la creación de ficción: *“yo creo que tiene razón en lo que ha comentado, ¿no? Es que la homosexualidad surge en cualquier parte; si eres gay, eres gay. Estés donde estés. Otra cosa es la libertad de poderlo manifestar abiertamente, que es un poco lo interesante de estas series”*. De este modo, la elección de contextos de ficción complejos no solo se establecería como la demostración de una apertura probabilística –lo homosexual, estadísticamente, no presenta límites sociales-, sino que también respondería a un interés de valor dramático. *“Yo creo que cuando vas a hacer una serie eliges un contexto que sea interesante, ¿no? Y ya no sé si se elige un contexto en el que sea interesante ser gay, o que sea interesante y luego en el abanico de personajes que representas, pues representas algo que está surgiendo, que tiene importancia, ¿no?”*, continuó la participante 2, ampliando estas ideas. El participante 6 confirmó que el uso de esos escenarios *“también tiene un toque dramático”*, mientras que la participante 5 subrayó la utilidad de este recurso para la ficción: *“darle el toque de dificultad, ¿no? Cuanto más difícil, más interesante”*. En ese sentido, la participante 1 suscribió que *“te da más espacio para el drama, la dificultad”*.

En cuanto a esto, la participante 4 insistió de nuevo en que, a pesar de la complejidad social de sus contextos de partida, la inclusión de la homosexualidad en las historias permitía vislumbrar su carácter de fenómeno social transversal a cualquier ámbito, y en el caso de las series estudiadas, además, incentivaría el conflicto narrativo: *“yo creo que, de hecho, hay un pretexto en todas para que surja. No surge naturalmente (...) En Nueva Orleans son vampiros, es como que ya está todo permitido, la ficción permite... no importa que seas homosexual, o heterosexual. La cárcel es lo que decía ella. No sé,*



siempre... *The Wire* es algo marginal, ¿no? Es como que en la marginalidad se puede encontrar también (...) Quizá es más arriesgado en *Big Love*, yo creo que es lo más arriesgado, y lo que hace enfrentarse a... para el personaje también es más choque”. En respuesta a ello, la participante 7 apuntó que, en algunos productos específicos –*Six feet under*, en concreto- esa naturalidad sí estaba presente, sin embargo.

La participante 1 quiso razonar, de forma conjunta, el propósito de este recurso: “yo creo que tiene que ver también... o sea, es lo que dices tú, que tiene que ver también con el contexto de entonces porque ahora creo que las series van más a normalizarlo, a incluir más personajes”. En su opinión, en su contexto cronológico de aparición, el establecimiento de marcos sociales complejos para albergar una homosexualidad habría tenido una voluntad incluyente y posibilista, mientras que actualmente la ficción tendría objetivos derivados, pero distintos. “Claro, era importante, era importante poner el acento en esos personajes y en el contexto en el que estaban y en la situación en la que vivían”, añadió. La participante 7 coincidió en esta idea: “no es lo mismo ver *A dos metros bajo tierra*<sup>228</sup>, que fue hace equis años, que ahora, cuando ya está todo como más normalizado”. A pesar de esta reflexión sobre la ficción reciente, la participante 2 indicó que, en lo que respecta a la homosexualidad, su percepción social siempre la convierte en un conflicto, sea en un contexto real o dramático: “hombre, ser gay siempre es un poco más difícil, aunque sea en un contexto fácil. Si ya lo metes en un contexto difícil... (...) Es que al principio, cuando lo empiezas a sacar al exterior, es que tienes dudas. No se lo puedes contar a todo el mundo, ¿cómo van a reaccionar?”. Sin embargo, y precisamente por su naturaleza socialmente conflictiva, su opinión también incluía la idea de que la homosexualidad se convertía en una atractiva fuente de inspiración ficcional: “es un conflicto que es interesante también plasmar en series”.

Por otro lado, y en una línea que sigue todavía el abordaje inicial, los participantes fueron interrogados sobre la cuestión de la visibilidad, en términos primariamente matemáticos; es decir, acerca de la recurrencia en pantalla. Se preguntó si, en su opinión, los personajes homosexuales presentaban una frecuencia en pantalla suficiente

---

<sup>228</sup> Todos los participantes se refirieron a la serie *Six feet under* por el nombre con que se estrenó en España, *A dos metros bajo tierra*. Las obras restantes preservaron su título original durante su emisión en el mercado nacional, por lo que los miembros del grupo se refirieron a ellas por sus nomenclaturas inglesas.

como para desarrollarse con entidad dramática completa, e incluso, si esa recurrencia era equiparable a la de los personajes heterosexuales. Todo el grupo manifestó su acuerdo con el hecho de que la visibilidad de los personajes en las tramas era razonable, dependiendo, evidentemente, de las líneas de acción mostradas en cada momento de la historia, en las que unos personajes y otros alternarían su peso dramático independientemente de su orientación del deseo. La participante 8 especificó su afirmación con un ejemplo: *“en A dos metros bajo tierra, sí. Allí, indudablemente. Tiene su época que cada personaje tiene más relevancia, pero sí”*.

Al respecto, la participante 4 aportó una reflexión que reorientó el debate hacia otra cuestión derivada: *“pero yo creo que depende de la serie muchísimo. Porque no es lo mismo que los personajes sean homosexuales y les pasen cosas como a los demás, a que sean un tópico dentro de su homosexualidad”*. Esta situación, que la participante 5 identificó con el concepto de *“estereotipo”*, abordaba, como se ha indicado, una nueva problemática: ¿los personajes gais aparecían en la trama en función de su identidad homosexual, convirtiéndola en su excusa dramática y único eje de su conflicto? ¿O por el contrario mostraban esa identidad homosexual como un rasgo constructivo más, relegándola a un segundo plano en cuanto a trascendencia dramática?

Esta pregunta inició un cierto desacuerdo entre los integrantes del grupo. Si bien se reconoció el hecho de que los personajes aparecen justificados por varias razones dramáticas ajenas a la condición sexual –algo sobre lo que se incidirá más adelante al tratar la cuestión de la normalización- la propia participante 4 opinó que, dentro del conjunto de series analizadas, las más antiguas mostraban un cierto uso estereotípico de lo homosexual como conflicto inherente: *“ahí también se nota el tiempo y el contexto. En las primeras series yo creo que son un tópico, no son un personaje más en el que como condición, aparte de otra cosa, es que es homosexual, como otro es heterosexual”*, e incluso añadió que en las últimas series no sucedía así: *“en True Blood, no”*. Sin embargo, la participante 7 no pensaba lo mismo en el caso de *Six feet under*, uno de los ejemplos propuestos por la participante 4 como modelo de serie en la que la homosexualidad *“es una excusa para el drama”*; por el contrario, insistía en que todos sus personajes mostraban conflictos internos dominantes, por lo que la situación de David Fisher como homosexual no podía singularizarse -en concordancia, la participante 5 señaló, de forma gráfica, que en la serie los personajes eran *“un poco*

raritos todos”-. Pero justamente por ello, el participante 6 indicaba que, dentro de esa conflictividad inherente, *“precisamente utilizan también al homosexual para recalcar un tipo de personaje similar a los demás”*, equiparando la condición gay del personaje con los traumas emocionales del resto del reparto principal. La participante 7, aun así, aclaró que el personaje de David Fisher, podía partir, en efecto, de esa situación, pero la serie lo reconducía luego hacia otros objetivos: *“yo creo que hay una evolución”*. La participante 8 suscribió esta idea: *“como es una serie con bastante componente dramático, digamos que él al principio tematiza la dificultad de salir del armario. Luego sale del armario y entonces ya son otro tipo de conflictos”*. Como respuesta, la participante 4 reconoció que, ciertamente, el personaje *“evoluciona”*, aunque esta reflexión no convenció al participante 6, quien insistió en que *“la homosexualidad en esta serie no la utilizan para normalizar, sino que lo utilizan para dramatizar, para enfatizar un tipo de personaje controvertido”*. Ante esa idea, la participante 4 señaló, simplemente, que *“si no, no sería un personaje”*.

Dentro del campo de la visibilidad, la cuestión se reformuló hacia la trascendencia dramática de los personajes como herramientas de ficción; así, se preguntó al grupo si los personajes homosexuales, más allá de la recurrencia, poseían una importancia en la trama equiparable a la de los personajes heterosexuales. Esta consideración trataba de evaluar, por tanto, su capacidad para iniciar líneas de acción, desarrollar problemáticas de peso en la historia, actuar con voz visible o cualquier otra situación que pudiera ejemplificar esta categoría.

Nuevamente, los miembros del grupo de discusión coincidieron en señalar esta equiparación dramática. El participante 6 indicó, de forma global que *“si nos ceñimos a estas series, sí”*, e incluso contrastó esta idea con otros focos de producción de ficción al añadir que *“si salimos a series españolas, por ejemplo, que igual no es el contexto, ahí, evidentemente, no”*. Otros integrantes aportaron ejemplos específicos; así, la participante 5 indicó que, en cuanto a peso dramático comparado con la heterosexualidad, *“en A dos metros bajo tierra, yo creo que es igual”*, mientras que la participante 8 añadió que *“en The Wire, sí; en A dos metros bajo tierra también”*. De una manera muy rotunda, la participante 2 señaló, incluso, un cierto carácter homosexual predominante en algunos de los ejemplos estudiados: *“es que en True Blood realmente es ‘la serie’ gay, ¿no?”*.

Sobre las particularidades de la serie, y de un modo que permitía calibrar con más exactitud la profundidad y trascendencia de esos personajes, se pidió a los miembros del grupo que detallaran algunos de los rasgos o atribuciones que destacarían en ellos, aspectos que hubiera llamado su atención o que consideraran, simplemente, dignos de comentario. Esta cuestión suscitó varios comentarios, algunos de los cuales se acercan de manera muy próxima a ciertas ideas plasmadas en el análisis semiótico y crítico de la producción.

Por ejemplo, la participante 8 destacó, con respecto a *Oz*, la singularidad del espacio narrativo de la cárcel y cómo ese contexto determina las posibilidades de la diversidad sexual que muestra la serie: *“la homosexualidad en el ámbito carcelario, no es vivida... y más en esta serie, no es como ‘homosexualidad’ sino como práctica sexual relacionada con la violencia, con la dominación, la falta de contacto con mujeres; en fin, todos esos lugares comunes en el ambiente carcelario masculino, sobre todo”*. De este modo, subrayó la falta de esencialidad identitaria que podría mostrar el personaje de Beecher, quien, desde la involuntariedad de las emociones, experimentaría sus deseos y vínculos sentimentales de una manera que no exige una nominalización específica y habituada, por cuanto se imbuye de fines diferentes a los puramente románticos, y desde la involuntariedad del sometimiento, habría sido forzado a experiencias marcadas por el ejercicio del poder, la dominación y la satisfacción de los instintos, y no tanto por el sexo como ejercicio físico de unión.

En relación a los contextos vinculados con la criminalidad, algunos participantes hicieron hincapié en las circunstancias de los personajes de *The Wire*. Un cierto debate de interés se produjo en torno al personaje de Kima Greggs, de quien la participante 2 dijo que estaba *“normalizado, pero se beneficia de su masculinidad”*. Ante la pregunta de si se consideraba a Kima un personaje masculinizado, el participante 3 indicó que *“es muy masculina (...) se nota mucho incluso en las posturas del personaje. Por ejemplo, Kima siempre se cruza de piernas con la pierna muy abierta. El resto de las chicas de esa serie se sientan siempre con las piernas más cruzadas, y Kima se pone ahí en plan... pantalones militares, botas de montaña, yo creo que sí está muy masculinizada”*, algo que, en suma, *“es consciente, o sea, que no es casual”*. La participante 8 añadió que *“es un estereotipo, como la camionera”*, aunque la participante 2 se apresuró en

señalar que, incluso bajo este parámetro, el personaje no perdía rasgos de una femineidad establecida en términos de belleza, aspecto que, tradicionalmente, se suele negar a las figuras estereotipadas del lesbianismo marcado por la inversión: “*sin embargo es una camionera sexy (...) Quiero decir, que también muestran esa parte de ‘puedo ser una lesbiana súper masculina’ y sigue siendo sexy*”.

En opinión de la participante 2, aun así, la ausencia de una explicitud sexual en la figura de Kima habría resultado fundamental para establecer en ella un protagonismo narrativo completo, en comparación con el resto de personajes femeninos de la serie: “*es que el resto de mujeres de la serie son únicamente valoradas por su cuerpo. Son ‘la que se ligan’, ‘la que está haciendo strip-tease’, etcétera. Y ella se ve como beneficiada de no ser una figura sexual. Eso también le permite ser un personaje principal*”. La participante 4 añadió igualmente que la construcción masculina de Kima era necesaria para implementar la verosimilitud de un personaje femenino en un mundo completamente dirigido por hombres: “*hombre, es casi hasta necesario para ella, ¿no? (...) Tampoco sería creíble, si no, porque ¿cómo se va a enfrentar a todo eso...? O sea, tiene que ser una persona también, ¿no? Que tenga ese lado masculino más desarrollado*”. Curiosamente, también reconoció esta cualidad en el personaje homosexual hombre -“*ocurre igual con Omar*”-, construido en torno a una masculinidad cuya necesidad vendría determinada por el contexto. De este modo, como indicaron los integrantes del grupo, la posibilidad del reconocimiento de una inversión de género en el personaje de Kima podría actuar como recurso de verosimilitud narrativa, algo plausible si se considera que en el otro personaje homosexual central de la trama no se daría esta situación, de modo que el estereotipo, aquí, subvertiría la tradicional capacidad limitadora de sus funciones y se enfocaría hacia el enriquecimiento narrativo. Esta postura, en última instancia, se aproximaría a lo indicado en el análisis previo, cuando se determinó que la masculinidad de Kima vendría aportada, más bien, por sus cualidades policiales, desarrolladas en grado óptimo desde su profesionalidad, y no tanto por un uso consciente de las limitadas barreras del cliché.

En otra línea distinta, un detalle que el participante 3 quiso resaltar fue la construcción moralmente positiva de los personajes homosexuales de *The Wire*. En su opinión, tanto Kima como Omar Little poseían, “*aparte de magnetismo como personajes, los valores*

*humanos, los valores éticos muy desarrollados, en un entorno donde la mayoría de los personajes no tienen, y se manejan por estadísticas, cifras, llegar, resolver el caso; los narcotraficantes, dinero y tal*". Ese aspecto los diferenciaría, incluso, de sus compañeros de bando, tanto entre los individuos situados en la (cuestionable) legalidad policial como aquellos establecidos en la ilegalidad delictiva: *"Omar es la antítesis al resto de los narcotraficantes, y Kima es un poco la antítesis al resto de los policías. La última temporada, en el último episodio se ve claramente que Kima tiene un código moral, ético, que no tiene nadie en su entorno. No lo tiene McNulty... Está por encima, incluso, del código policial de McNulty, que es un poco como el personaje más fuerte. Entonces me parece interesante (...) Son homosexuales con valores éticos y código moral muy fuerte, desarrollado."* La participante 8 confirmaría que, en efecto, su construcción dramática los convierte en personajes *"sensibles"*.

Otro detalle que suscitó la atención del participante 3 con respecto a la serie de David Simon fue la apertura integradora de diferentes perfiles raciales cruzados con el ámbito de la homosexualidad. *"A mí, por ejemplo, en el caso de Omar, además del hecho de que sea homosexual me sorprende que las tres parejas que tiene es: una blanca, que es Brandon, en la primera temporada, hasta que lo matan; una segunda, negra, que es Dante; y una tercera, hispana, que es Renaldo. O sea, tiene.... Tiene relaciones, además, muy distintas entre sí. Cada una. Llama la atención, dentro de este aspecto, cada relación la tiene con una raza distinta"*, afirmó este integrante. Si bien la problemática racial de Omar no se desarrolla en la serie, más allá de su pertenencia a un ámbito social degradado que, por otro lado, queda equilibrado con la presencia de personajes afroamericanos en situaciones sociales mucho más benignas, resulta interesante destacar, como se indicó en el diálogo grupal, esa extensión de la homosexualidad sobre la diversidad racial, como propuesta posibilista que recuerda la transversalidad del hecho homosexual a cualquier realidad social. Esta circunstancia, por último, quiso reconocerla la participante 2 en otra serie del catálogo estudiado, al afirmar que *"es algo que también se repite en True Blood. La pareja de Lafayette también es hispana"*.

La serie de vampiros de Alan Ball acaparó también varios comentarios del grupo. La misma participante 2 retrató al personaje de Lafayette Reynolds como un perfil en el que inicialmente predominaba lo cómico y que, desde luego, mantiene un

afeminamiento evidente, si bien eso no excluía que fuera respetado por el resto de personajes que lo rodeaban, y además, *“que otros personajes de ese perfil no se respetan tanto. O sea, que son un poco chiste”*. La participante 4 añadiría, en ese sentido, que Lafayette produce respeto *“porque es un personaje importante. Y cuando es un personaje importante tiene muchos más rasgos que el que sea gay o no sea gay, no importa tanto”*, por lo que la trascendencia narrativa supondría un cauce para la admisibilidad no solo de lo homosexual, sino de cualquier posibilidad de lo homosexual.

En cuanto a la comunidad de vampiros, muchos de los miembros del grupo identificaron en ella una sexualidad evidente y polifacética, en la que ser homosexual *“no importa... o bisexual, ¿no? Tampoco importa”*, tal y como indicó la participante 4. Como se señaló en el análisis semiótico, *True Blood* resulta muy profusa en la visibilidad y representación del deseo, de un modo que genera, en palabras de la participante 2, *“una tensión sexual constantemente entre todos (...) es una serie muy sexual, en general, en la que la tensión sexual está presente en todas las escenas de todos los personajes siempre”*. La participante 4 explicó esta carnalidad como un rasgo inherente y equiparable a otras cuestiones sobre cuya moralidad también se debate habitualmente, y en las que la serie, más que coartar, busca una explicitud que se aleje de los juicios de valor: *“bueno, es que juega con una amplitud no solamente sexual, sino en general, ¿no? De valores que no... no es maniquea, no es... Entonces, igualmente lo hace con otros temas, no solamente con el sexo. Y de hecho, la sangre es una droga, y tampoco se utiliza como si fuese una serie en la que estás enganchado a la heroína, sino que es todo mucho más relativo (...) no es maniquea en el sentido de que abre un abanico de tantas posibilidades...”*.

Como ejemplifica la última cita, la insistencia de los integrantes del grupo en un comportamiento sexual vampírico abierto y liberado de las ataduras que convierten el sexo humano en un fenómeno cultural indicaría que, paralelamente a como se hizo en el análisis semiótico, los seres sobrenaturales de esta serie son percibidos dentro de un orden social diferente, que no acata las correspondencias sociales entre sexo, género y orientación del deseo sexual. Curiosamente, además, también surgió en el debate grupal un aspecto clave sobre la figura vampírica que el análisis semiótico convertía en una de las posibles razones que justificarían, a nivel simbólico, esta disparidad: la existencia de

una biología muerta, y por tanto, improductiva en cuestiones de perpetuación de la especie, que liberaría a los órganos sexuales de sus funciones sociales y antepondría el goce como uso privilegiado. Fue la participante 8 quien lanzó al grupo la posibilidad de un vínculo directo entre la libertad sexual vampírica y el hecho de que en ella esté excluido *“el tema de la reproducción”*. La participante 4 adujo que este tema no estaba excluido, pero que *“aparece de forma fantástica, como todo lo que aparece en la serie”*, y de manera integradora, ya que *“se da reproducción en humanos, en hadas, en vampiros, en... distintos puntos de vista”*. Sin embargo, sí que se aclaró que esa reproducción no estaba sujeta a la actividad sexual, sino supeditada a la mordedura y el intercambio de la sangre.

A pesar de ello, y en opinión de la participante 2, la mordedura vampírica se convertía en un acto semejante al sexo o, al menos, poseía ese mismo cariz: *“los vampiros no se reproducen así, se reproducen de otra forma. Pero sí que está relacionado con el sexo, porque para ellos, el morder también es algo sexual, y cuanto más excitados están, menos pueden controlar cuánto muerden, y una vez que se pasan de morder entonces ya te han convertido en vampiro (...) De hecho, una de las primeras escenas en las que alguien se vuelve vampiro es una práctica sexual en la cual, pues a una persona le excita que el otro le muerda, y al que muerde se le va de las manos, y aparece la otra persona muerta. Y al rato vuelve a la vida como vampiro, de forma accidental, porque la otra persona, el otro vampiro se ha sobreexcitado sexualmente”*. En consonancia, la participante 4 confirmó que *“la mordedura también es un acto sexual, y es como se reproducen”*, pero a pesar de la innecesariedad de órganos sexuales reproductivos en el proceso, no se excluía la presencia de roles específicos vinculados. En concreto, esta participante aclaró la existencia de un vínculo paternal entre el vampiro creador y el nuevo vampiro creado: *“ese rol de padre o de madre, en los vampiros también existe, aunque no... De hecho, es tu hijo: al que tú haces vampiro, es tu hijo. Es otro modo de reproducción”*. En última instancia, y para resumir su postura, la participante 8 concluyó que, con independencia de la paternidad, la desvinculación del sexo vampírico de la función reproductora humana abría la puerta a la inmortalidad: *“por eso son inmortales. Porque no hay hombre y mujer. Una cosa es que tú, evidentemente, tienes generaciones; como tú has dicho, hay padres e hijos, y quizás hay hasta madres, en el sentido del rol maternal, pero el hecho de que no necesites hombre y mujer, es el tema de la eternidad, por eso son vampiros. Esa es la gracia”*.



El debate grupal contempló también, aunque de forma más breve, las especificidades del personaje de Alby Grant en la serie *Big Love*. Sobre su adscripción a la ficción, se cuestionó si la presencia de Alby en la trama quedaba supeditada, exclusivamente, a su carácter homosexual, como ya se planteó anteriormente para otros personajes. La participante 4, en concreto, ya había señalado que su homosexualidad resultaba extremadamente conflictiva, y de hecho, se reflejaba en un “*choque*” para el personaje. Además, esa misma cualidad lo convertía en un ser extremadamente individualizado, completamente solo en su condición: “*algo aislado, me refiero que en la comunidad, en sí, la historia ya implica que es una excepción*”. En cualquier caso, su presencia en la trama podría responder, según la participante, al principio básico de inclusión posibilista de lo homosexual que ya se había indicado previamente y que actuaba sobre cualquier escenario social posible: “*yo creo que es una declaración de intenciones también, ¿no? Dentro de una serie que se representan distintos modelos de personajes... Es casi como obligatorio*”.

Los comentarios hacia *Six feet under* y el personaje de David Fisher produjeron un choque inicial de opiniones entre la participante 8 y la participante 1. La primera indicó que “*David es un personaje que me parece irritante. No por ser homosexual. Es un tío que te irrita. Y que está construido para eso (...) Y no por su orientación sexual, sino por su personalidad, ¿no?*”, mientras que la segunda declaró, tajantemente: “*a mí me encanta el personaje de David (...) A mí es que me irritaba más el hermano mayor*”, aspecto en el que coincidió plenamente con la participante 7. Más allá de las polifónicas cuestiones del gusto, estas participantes destacaron algunos de los rasgos que hacían de David un personaje de interés, como por ejemplo, las contradicciones que sufre como miembro anclado en la tradición familiar y cultural e individuo cuya dignidad sexual se ve cuestionada por esos mismos contextos. La participante 1 señaló, en ese sentido: “*a mí también me gustaba mucho el aspecto religioso que tiene el personaje, porque es algo que también choca con él y por eso tiene muchas dudas*”. La participante 8 opinó que ese detalle “*es muy americano, eso, ¿eh? Muy norteamericano*”, mientras que la participante 5 subrayó ese contraste interno al declarar que “*es un personaje... pues nada, que está con sus dudas, de decirlo o no decirlo, y quiere salir, pero por otro lado también... cambia de novio y... está un poco perdido*”.

Si las contradicciones del personaje podían sustentar buena parte de su interés dramático, al recrearse en la complejidad de un individuo que, a través de esas dicotomías, muestra una humanidad verosímil, algunos integrantes del grupo también señalaron que, incluso con esa complejidad a cuestas, David Fisher se erigía como el personaje más convencional de la trama. Este aspecto no se indicó en un sentido peyorativo sino, por el contrario, como el rasgo ejemplificador de que una sexualidad no normativa desde un punto de vista social no implica, de manera natural, una personalidad alejada de esa misma centralidad impuesta. Así, la propia participante 8 confesó que, a pesar de su personalidad irritante, David *“es el más normal. El más normal. En un sentido clásico de la palabra normal, por favor: con los sentimientos más claros, que se conduce mejor con su pareja”*. La participante 4 coincidió en esta idea, al pensar que *“es el más estable”*. En esas palabras, además, se evidenciaría la percepción de uno de los aspectos señalados en el análisis crítico que más habría interesado en David: el hecho de que rompa la tradición del fracaso romántico homosexual y sea el único del grupo protagonista que alcanza el final del relato junto a su pareja.

Al respecto de David Fisher se lanzaron, por último, otras ideas presentes en el análisis semiótico vinculadas con ese terreno de lo emocional. La participante 1 señaló que, si bien el personaje podía transmitir una cierta femineidad, una reflexión más profunda sugería que ese carácter femenino procedía, más bien, de su implicación con el ámbito de los sentimientos, tradicionalmente asumidos como un contexto de mujeres. Así, esta integrante indicó que *“es un personaje que también... que tiene momentos como que parece, por lo menos es lo que pensé, como que parece que es más afeminado, pero luego en realidad es más por el perfil que tiene de ser el director de la funeraria, y que tiene que tener una sensibilidad especial con los clientes”*. Por tanto, su construcción homosexual evitaría la recurrencia histórica del paradigma de la inversión y se centraría, más bien, en aspectos complementarios de su perfil como cauce narrativo.

De una forma global, la participante 2 recogió esas opiniones individualizadas y concluyó que, desde su perspectiva, los personajes de HBO hacían gala de una cierta valentía, quizá no constante, pero sí detectable en algún momento u otro de las tramas; por eso, indicó que estos personajes *“tienen un poco como esa valentía de personas que han luchado un poco por sí mismas y que ya están como muy seguras, de que ya han*

*pasado mucho, y tienen como ese rasgo de personalidad que sí que me parece que les define, y que lo tienen por el hecho de ser gais. Como que han querido crear un personaje fuerte que a la vez es gay; entonces va unido... Ese aspecto un poco de valentía y de aceptación. Porque luego a lo mejor cuando ves una serie en la que todos los personajes son gais, se puede quitar un poco esa pesadez y ese lazo, ¿no? Por ejemplo, estoy pensando en Queer as Folk, pues todos los personajes eran gais, pues se desarrollaban de forma... o sea, era su personalidad lo que importaba, y no tenían esa mancha de 'he tenido que superar el ser gay; entonces soy muy fuerte'. Eso en los personajes de HBO sí que lo veo un poco en todos".*

Esta última reflexión entroncaría con una pregunta complementaria lanzada al grupo sobre la posible validez de los personajes como herramientas efectivas de ficción: ¿son personajes interesantes dentro de sus historias? En ese sentido, varios integrantes del grupo se mostraron muy rotundos en sus afirmaciones, como el participante 3, quien declaró: *"bueno, yo particularmente en el caso de Omar es que creo que ha habido pocos personajes en la historia de la tele a la altura de la condición de ese personaje, con tanto... tanta tridimensionalidad y tantas facetas desarrolladas, en un mismo tipo. O sea, que a lo largo de cinco temporadas, es que no deja de sorprenderte"*. La participante 8 también especificó su admiración por *Six feet under*: *"en A dos metros bajo tierra también me parece que son muy buenos"*, idea suscrita por la participante 1: *"yo, en mi caso, David es la razón por la cual seguía la serie"*. La participante 7 añadió, igualmente: *"yo, en Big Love y A dos metros bajo tierra, lo que dicen ellas. Lo veo el papel muy completo. Son muy bien contruidos, totalmente, donde se desarrollan. En A dos metros bajo tierra es perfecto"*.

El debate grupal se prodigó también sobre una de las cuestiones más complejas de abordaje, como término específico y como ejercicio fáctico: el de la normalización. Las capacidades normalizadoras o singularizantes de las tramas de HBO se habían examinado en el análisis crítico de las series como uno de los ejes discursivos fundamentales, y durante las intervenciones de los participantes del *focus group* se habían desgranado ideas que podían adscribirse a una reflexión sobre este tema, de modo que se preguntó directamente al grupo si los personajes homosexuales comentados realizaban, a su juicio, una labor de normalización de la homosexualidad, contribuían a una estigmatización o su efecto se consideraba, más bien, neutro.

Sin valorar específicamente ningún ejemplo, el participante 6 aludió a un perfil que, en su opinión, habría respaldado de una forma bastante limitadora la presencia de muchos personajes homosexuales en pantalla: el humor. La figura del homosexual gracioso, que enlazaría con el paradigma de la inversión propuesto por Mira (2008), habría sido un perfil recurrente en muchísimos productos televisivos que, por fin, a través de la producción de HBO, dejaba de ser constante; por tanto, ante la cuestión de si las series de HBO resultaban normalizadoras, él respondió: “*si nos ceñimos a estas series, sí. Si salimos a series españolas, por ejemplo, que igual no es el contexto, ahí evidentemente, no. Es como el punto gracioso (...) Utilizan, están utilizando a los gais, desde luego que aquí en España, yo lo he visto que utilizan los gais para ese punto tonto, humorístico... Modern Family<sup>229</sup>, Modern Family es evidente*”.

La participante 2, aun así, percibió cierto influjo de esta tradición representativa en el caso de HBO, aunque con matices: “*esto en True Blood por ejemplo también se ve, porque al principio estaba Lafayette, que es como un personaje... muy respetable, pero con un toque un poco cómico, y conforme va ganando importancia y se va haciendo un personaje más serio, por así decirlo, cogen a la figura del personaje tonto de la serie y lo convierten en una persona que tiene ciertas dudas con su sexualidad y que se vuelve gay<sup>230</sup>, ¿no? Tiene sus dudas*”. La participante 4 matizó esta idea al considerar que, si bien este perfil humorístico era innegable al principio, quedaba más bien justificado por la personalidad de Lafayette y diluido entre el resto de gais de la serie: “*lo que pasa es que en True Blood como hay más personajes homosexuales, realmente es uno entre un abanico*”.

---

<sup>229</sup> Sitcom creada por Christopher Lloyd & Steven Levitan, emitida a partir del año 2009 en la cadena ABC, que relata las situaciones cotidianas de tres parejas unidas por vínculos familiares, una de las cuales está compuesta por dos hombres gais. Debe subrayarse que, tal y como se indica, la serie pertenece al género de comedia.

<sup>230</sup> La participante 2 se refiere aquí al personaje de Jason Stackhouse, quien, como se recordará desde el análisis semiótico, se presentaba ante el público como un férreo heterosexual y compañero de cópula de muchas de las mujeres de Bon Temps. Su construcción psicológica responde a la de un ser extremadamente simple y de intelectualidad escasa, por lo que su utilización como recurso de humor es constante desde el comienzo de la serie.

El participante 3 también detectó la presencia del discurso gay humorístico en *The Wire*, aunque se presentaba, desde su punto de vista, como algo extremadamente puntual y que, desde luego, supondría un notable choque con la seriedad con que se perfilaron los personajes de Kima y Omar. Este integrante afirmó lo siguiente: *“en el caso de The Wire sucede con un personaje, lo que comentaba él, de que hay uno que sí que se utiliza el cliché de homosexual, yo creo que solo para hacer reír, que además aparece en una escena muy por detrás. El mayor Rawls, el archienemigo de McNulty, por así decirlo, ¿no? Es un tipo que es despreciable durante toda la serie, y que cae muy mal, o sea, que es un tipo que está construido para caer mal al espectador. Hay un episodio donde en una escena se le ve de fondo en una barra, en un bar gay. Entra el hermano Mouzone, que es un tipo con pajarita, un narcotraficante que han llamado de Nueva York, y entra en el bar para intentar buscar a Omar, y en el fondo de la barra se ve tomando una copa al mayor Rawls. Entonces, ahí sí que se utiliza como chiste, como ‘este tipo que es el peor de la serie, además es gay’. No como chiste, pero sí como muy cliché”*. De este modo, el participante 3 detectaría el uso de la identidad homosexual para rebatir la gravedad del personaje citado y, quizá, como recurso de caricatura.

En ese sentido, sin embargo, la participante 2 se apresuró a indicar un aspecto que, en su opinión, resultaba muy importante destacar a nivel social y que ya venía reflejado en algunas ideas mencionadas dentro del análisis de las series: la defensa de la diferencia consciente y explícita. *“En la parte del personaje del gay chiste, a mí también me gustaría decir que hay personajes reales, de la vida, que son el gay chiste, y que hay que representarlos a todos. Que existe el gay que simplemente es una persona normal como cualquier otro que se acuesta con un hombre, y existe el gay loca, que es gracioso, y todos deben ser representados igualmente”*, afirmó. De este modo, esta integrante del grupo entendería que, más allá de los perfiles estereotípicos, la presencia del gay afeminado -como ejemplo visible de la posible amplitud en la inversión de género- no debería entenderse únicamente como recurso simplificador si se construye con las mismas posibilidades dramáticas que el resto de personajes y que, desde luego, su presencia resultaría tan admisible y legítima como la de cualquier otro perfil. La participante 2, que había mencionado a Lafayette como ejemplo de esta tendencia, coincidiría así con la posibilidad del respeto al amaneramiento voluntario y, en general, la amplitud de la defensa de la diferencia que ya se había indicado en el análisis crítico de *True Blood*. La participante 4 añadiría, en relación a esto, que teniendo en cuenta su

construcción dramática y las circunstancias de sus historias, *“en True Blood no es importante, que sean gais (los personajes homosexuales). Entonces para mí marca la diferencia un poco”*.

En cuanto a otros ejemplos específicos, la participante 2 también indicó que *The Wire* mostraba una eficiente labor de normalización de lo homosexual, *“porque está el personaje de Omar, que tiene además un conflicto muy claro cuando pasa algo en relación a su relación personal y se trata de una forma muy normalizada en la cual está presente la relación homosexual”*. La participante 8 coincidió al entender que ese tratamiento se producía *“como si fuera heterosexual”*, desdibujando las diferencias entre las posibilidades representacionales de una orientación y otra. Además, la participante 2 recordó, tras haber mencionado con anterioridad la masculinidad de Kima Greggs, que este personaje se veía *“muy beneficiado de ser homosexual”*, puesto que se trataba de *“la única mujer de la serie que importa en toda la serie, porque es prácticamente un macho. Es la mujer que se salva de ser stripper”*. Por otro lado, el participante 3 añadiría con respecto a este personaje que *“en cuanto a presencia dentro de la serie está McNulty, que es el que tiene más presencia, el teniente Daniels, y ella, es el tercer personaje más importante de The Wire, en concreto. Entonces tiene mucha presencia pero no por el hecho de ser homosexual sino porque está integrada (en la trama)”*, del mismo modo que *“la condición sexual de ella está integrada desde el inicio”*.

De tal manera, los integrantes del grupo parecerían suscribir, como se indicaba en el análisis semiótico de la serie, el argumento de que las orientaciones sexuales de Omar y Kima suponen rasgos asumidos desde el comienzo de la narración, y hasta tal punto quedan integrados en su personalidad que se convierten en una más de las posibilidades dramáticas determinadas por sus circunstancias individuales y contextuales. A pesar de ello, o quizá precisamente por este aspecto, el participante 3 también recordó que, en un contexto tan masculino como el narcotráfico, la sexualidad de Omar se convertía frecuentemente en un rasgo de burla: *“el resto de los narcotraficantes se ríen de la condición de Omar. Están todo el tiempo llamándole: ‘maricón, maricón, hay que matar al maricón’, en toda la serie”*. Este aspecto vendría determinado, en gran medida, por la criminalidad de los atacantes, lo cual determinaría, según el participante 3, su utilización como argumento de ataque: *“yo creo que ahí es más raro, pero en el caso de Kima, no (...) En Kima está súper normalizado”*. De hecho, la participante 2 recordó

que, a pesar de la homosexualidad de Omar, los narcotraficantes “*le temen y le respetan a la vez*”, por lo que el insulto podría ser, en ocasiones, no tanto un vehículo de ofensa como una forma de verbalizar este miedo. En cualquier caso, y continuando con las posibilidades normalizadoras de la serie, el participante 3 añadiría, con respecto a Omar, que su aparición, tanto por su construcción como por su contexto, supondría toda una discursiva declaración de principios: “*es el primer personaje así como tipo western, narcotraficante, con escopeta y tal que es homosexual. O sea, en un entorno muy de hombres, muy heterosexual, de repente aparece un personaje homosexual*”. Esta situación sería calificada como muy extraña por la participante 5.

Más allá de ejemplos concretos, el debate sobre la normalización se siguió abordando desde diferentes frentes. Una de las preguntas lanzadas al grupo, en esta línea, planteó la posibilidad de que los integrantes, en su calidad de espectadores de las series, se hubieran sentido identificados en algún momento con alguno de los personajes sometidos a examen, hubieran detectado algún grado de empatía o se hubieran sentido reflejados en su figura, obviamente, no desde la particularidad de sus circunstancias narrativas, pero sí desde el cariz emocional de los conflictos experimentados y sus respuestas ante ellos.

Los participantes 6 y 7 se mostraron muy seguros en sus afirmaciones, y la participante 8 detalló que había logrado “*entenderlos*” en muchas ocasiones. La participante 4 añadió a este aspecto que también había logrado “*reconocer los sentimientos, las situaciones*”. De un modo más específico, la participante 1 señaló lo siguiente: “*en el caso de A dos metros bajo tierra, hay una cosa que, con la que me identifiqué bastante, que era la incomunicación en general que tenía con su familia, con su madre, también; luego también los sentimientos de marginalización, pues esas cosas igual*”. El participante 6 aclaró, en respuesta a este comentario, que “*esos sentimientos no son sentimientos homosexuales, sino que todos los pueden tener*”, determinando la universalidad del componente emocional humano en la construcción de los personajes. Del mismo modo, la participante 7 entendió que esos sentimientos “*son generales*”, y la participante 2 quiso, además, desvelar una de las cuestiones fundamentales que podían asegurar ese proceso de identificación mediante la ficción que desarrollaban estos productos: “*yo creo que hay un concepto clave ahí que es la intimidación. Son series que muestran la intimidación de las parejas gays (...) y tú puedes ver que la intimidación de la*

*pareja gay es igual que la intimidad de una pareja heterosexual y que es totalmente lo mismo. Entonces, de esa forma también es como que te relacionas un poco más con ellos, lo entiendes más y lo normalizas”.*

La participante 4 enlazó la capacidad de empatizar con el público con la posible calidad dramática de los personajes, determinando la necesidad de una profundidad narrativa global para conseguir un producto ficcional eficiente: *“yo creo que ahí se justifica que son personajes bien contruidos. Sí... los personajes prototipo que no tienen mayor trasfondo, no te identificas con ellos, sean lo que sean”.* Del mismo modo, la participante 2 singularizó el hecho de que las series examinadas se alejaran del género de la comedia -un punto de partida que determina el trabajo de esta investigación-: *“también yo creo que es muy importante que son series dramáticas. Que si fuesen series de comedia es más difícil identificarte, ya que sí que es muy recurrente, como comentaban antes, el chiste del personaje gay, y ahí es muy, muy difícil conectar con esos personajes”.* El participante 3 matizó, sin embargo, que la comedia podía llegar a generar una conexión emocional semejante, al menos desde su experiencia personal: *“pero, por ejemplo, en Modern Family yo sí que me puedo identificar con muchas de las cosas que le pasan a la pareja gay (...) Por ejemplo, los conflictos que tienen entre ellos, son conflictos que da igual que sean homosexuales”.*

Desde el punto de vista cronológico, los participantes también reconocieron la capacidad normalizadora de los productos HBO. Así, la participante 4 dijo lo siguiente: *“yo, a ver, yo lo tengo claro. Yo creo que contribuyen a la normalización en el contexto de esas series y de ese momento. Porque de no haber personajes de ese tipo a haberlos ya es un paso”.* Esta idea, que incidía en la necesidad de la visibilidad mediática, fue respondida con un asentimiento general, mientras que la integrante continuaba su argumentación con respecto a la importancia que las series analizadas tuvieron en su momento de aparición, durante los últimos años 90 y la primera década del 2000, una época en la que, en su rotunda opinión, *“¡no había personajes!”.* Esta trascendencia, a su juicio, no resultaría tan determinante en la actualidad: *“si me pongo ahora, con las series que hay ahora, no es tan importante. Pero yo creo que en esas series...”.*

La participante 7 subrayó la relevancia de HBO en la creación de una habitualidad audiovisual que reflejara lo homosexual, ya desde el simple comienzo que suponía



“meterlos” en las series y, con un mayor grado de desarrollo, “*el hecho de hacerlos normales*”. La participante 1 puntualizó que desde esta perspectiva cronológica, la visibilidad homosexual resultaba muy necesaria: “*yo creo que era como el proceso de normalización que hacía falta en aquella época, porque ahora se sigue normalizando pero de otra forma*”. En ese sentido, la participante 8 se lamentó de que, en la actualidad, se hubiera experimentado “*un retroceso total, en el campo audiovisual*”, idea que argumentó con apreciaciones tomadas de medios informativos y estadísticos: “*es verdad que ha aumentado el hecho de que la gente denuncie pero también ha aumentado el nivel de agresividad para el colectivo LGTB*”.

A pesar de las líneas de debate entrecruzadas, el participante 6 cuestionó en varios momentos que la especificidad de las tramas sirviera realmente para poder normalizar la figura del homosexual en un contexto social estandarizado. En su opinión, más bien, los productos de ficción –incluidos los de HBO– aprovecharían una revalorización de la homosexualidad en el contexto social reciente para incluir personajes que reflejaran esa situación y enlazar, de este modo, con el interés público sobre el tema: “*yo tengo mis dudas. Yo no sé al final si esto contribuye a una normalización o es un aprovechamiento de un debate que hay social para hacer una serie de éxito. O sea, es aprovechar un debate que hay para meterlo en una serie... y que se hable de esa serie*”. La participante 4 indicaba, aun así, que ese efecto normalizador se producía desde la lógica que marcaba la perspectiva de la representación televisiva: “*yo es que cuando hablo de normalización no hablo en la sociedad, ¿eh? Hablo en el audiovisual. O sea, no creo que normalice, o sea no creo que porque Oz, The Wire, y todo esto ayude a la normalización en la sociedad (...)* Pero que es sintomático porque el tener presencia en el audiovisual ya, a nivel de masa, cambia mucho”. La participante 2 propuso un ejemplo que indicaba, incluso, que esa normalización audiovisual no tenía por qué considerarse en términos de mero reflejo representacional, y que la presencia discursiva podía lograr una verdadera trascendencia en el tejido social: “*yo creo que un chico que esté interesado en ver The Wire porque es una serie de crimen, de policías, de drogas, nunca jamás o es muy difícil que se acercase a un chico gay de su barrio y se interese por conocer lo que le pasa, y sin embargo se va a ver de cara con Omar y va a tener que interesarse por lo que le pasa, y se va a identificar con él, en cierta manera. Y es como que la serie ha dado ese paso de acercamiento mediante el audiovisual que realmente en la sociedad no hubiese existido*”.

Aun así, el participante 6 seguía manifestando sus dudas, basándose en el carácter dramático de las tramas mostradas: *“pero si estamos hablando de una normalización, por llamarlo de alguna manera en estas series del mundo homosexual... no sé, a mí ya me resulta un poco llamativo. Es que está muy relacionado con los debates sociales que estamos teniendo continuamente. Entonces, que las series lo incluyan para una normalización, no; yo creo que es al revés, que se están aprovechando de ese debate para tirar de la audiencia, claro. Yo lo tengo muy claro. ¿Por qué no utilizar...? Yo no conozco una serie donde el personaje principal sea homosexual y lleve una vida, no sé, llamémosle una vida ‘normal’. No porque sea homosexual o deje de serlo. Una vida normal, no sé... (...) Que se levanta por la mañana, que va a trabajar... No, es que siempre, siempre estamos hablando de seres que representan unos conflictos muy extremos; unos personajes muy extremos. Entonces aprovechan esa homosexualidad para representar esa, ese extremo”*. La participante 8, sin embargo, indicó una idea ligada a la esencialidad de la escritura de ficción que podía explicar esa situación: *“¿Porque una vida normal es aburrida! Nadie te va a hacer una serie con una vida normal (...) Es que, ¿normal total? Te digo. Si tú pones una cámara en mi vida, pues a los dos minutos te estás durmiendo, la verdad”*. La participante 7 suscribiría igualmente este argumento: *“en las series ¿qué personajes son ‘normales’?”*.

En cualquier caso, el participante 3 aduciría que, incluso desde dentro de la propia lógica dramática, la homosexualidad se habría convertido en una posibilidad atributiva más en la ficción actual: *“la elección de la condición sexual es una característica más: es ser homosexual o ser heterosexual”*, mientras que la participante 2 contemplaría esta opción como una tendencia inevitable en el compromiso con el referente social que contextualizaría las historias: *“yo creo que tienden a hacerlo como una representación realista; si tú coges un grupo de diez personas de la realidad, pues es muy probable que haya uno que sea gay, o dos, o diez según dónde te vayas”*. La participante 5 coincidiría en afirmar que, en la actualidad, *“es una situación normal en televisión”*, algo que también sostendría el participante 3, indicando además la trascendencia que los productos HBO pudieron tener en este proceso; si en el momento actual *“sí que está, en el audiovisual en concreto, muy normalizado a día de hoy”*, en el contexto en que se emitieron algunos de esos productos, *“entonces no”*.

Curiosamente, el alcance de este debate también se trasladó al ámbito del cine, sobre el que hubo ciertas discrepancias. Así, la participante 1 consideró que en el medio cinematográfico las condiciones de representatividad se mantendrían todavía en un estado mejorable: *“también creo que está normalizado pero mucho más en la televisión que en el cine. Porque en el cine aún sigue faltando trecho todavía en cuestión de homosexualidad”*. La participante 2 consideró que *“en el cine sigue teniendo la etiqueta de cine gay”*, un modo de nominalización que remarcaría esta diferenciación de manera poco integradora. El participante 3, sin embargo, rechazó esa tesis: *“yo no estoy de acuerdo con eso, lo siento mucho (...) Para mí la diferencia está en que en el año 2002, 2003, cuando salió Omar fue una revolución y todo el mundo hablaba de que había un negro **gangsta**, gay, o sea que era como, eso no se había visto nunca, y este año, entre las ocho nominadas al Óscar hay una película con un **gangsta** gay<sup>231</sup>, y no es noticia por eso. Es noticia por la calidad cinematográfica. No ha habido repercusión, no ha habido foro, no ha habido contraste entre, entre... No provoca un debate social que el protagonista de Moonlight sea gay. No; es que la película es buena por la calidad técnica, estética, artística, claro. Pero está muy normalizado porque para que entre en los Óscar, entre las siete u ocho mejor películas del año de una academia ultra conservadora, y por gente de más de 40 años, tiene que estar muy normalizado”*. Como respuesta, la participante 2 pensó que *“no es un tema de que sea noticia”*, sino que el problema de una falta de representatividad y consideración iba más allá, y lo expuso con un ejemplo paralelo: *“a mí me cabrea mucho que en las películas españolas sean todo películas falocéntricas (...) y que no haya películas en las que la mujer tenga un papel importante, central, y que se haya motivado más allá de su... de su necesidad amorosa, de ser la que le pone los cuernos, etcétera. Y creo que en el mundo gay es lo mismo. Si sale una película buena en la que la mujer es la protagonista, no va a ser noticia, obviamente, pero va a ser excepción. Y con el mundo gay pasa lo mismo”*.

Más allá de la excepcionalidad de la homosexualidad cinematográfica y su consecuente discrepancia en el grupo, la alusión al ámbito fílmico puso de relieve una cuestión de mayor interés dentro de los parámetros del trabajo. La participante 4 puntualizó que la presencia homosexual en cine quizá debía prodigarse, más bien, en el *“cine industrial”*,

---

<sup>231</sup> El participante 3 se refiere aquí a la película *Moonlight* (Barry Jenkins, 2016), nominada a Mejor Película en los premios Óscar de 2017.

refiriéndose al cine de perfil más comercial. Esa idea direccionó el debate hacia la trascendencia de la representatividad en la configuración de los conceptos semánticos abiertos y la dispersión del conocimiento social, tal y como evidenció la participante 1 en sus declaraciones: *“yo creo que es importante también meterlo en el cine industrial y comercial, porque es lo que ve la mayoría de la gente, y yo, cuando era adolescente, no veía cine independiente; veía lo que me ponían en el cine (...) Claro, entonces yo como, yo como me tragaba todo eso, todas esas películas, todas esas cosas que eran comerciales pues yo no recuerdo cuándo descubrí que la homosexualidad existía, porque claro, me guiaba por lo que veía, pero yo no veía que la homosexualidad existiese en el cine”*.

Con objeto de recabar sus opiniones al respecto de ese tema, se preguntó entonces al grupo si consideraban importante la existencia de una presencia audiovisual para la homosexualidad, una cuestión que ya se había intuido a través de algunas declaraciones anteriores y que supone una de las claves que justifica el presente trabajo de tesis. Los miembros del grupo coincidieron en señalar esa importancia, pero no solo circunscrita al ámbito que se analiza en este trabajo, sino, en general, a cualquier perfil social que pueda detectarse y demarcarse, aun puntualmente, en la vastedad del conjunto poblacional. La participante 4 indicó, por tanto, que la presencia audiovisual resultaba *“muy importante para todos; si eres gay, si eres mujer, si eres inmigrante”*, y la participante 2 extendió esta necesidad, incluso, a los perfiles más acordes con una normatividad social estandarizada: *“incluso para los chicos heterosexuales, porque yo creo que la representación de la masculinidad en las series y en el cine está muy estereotipada. Entonces, siempre que eres un hombre diferente a ese macho...”* –alusión que la participante 5 recalcó, irónicamente, con una de esas ideas preestablecidas para la masculinidad ficcional: *“los hombres no saben llorar”*-. La participante 4 cerraría esta reflexión señalando la representatividad como una herramienta al servicio de la ficción, de modo que esta resultaría necesaria *“porque la carencia de perfiles también hace que los personajes sean más planos”*.

En relación a la carencia de perfiles en la representación audiovisual, y dentro de los parámetros establecidos en el análisis de la producción en el trabajo, se preguntó también a los miembros del grupo sobre el posible desequilibrio entre personajes homosexuales masculinos y personajes homosexuales femeninos en la muestra

estudiada. Como se recordó a los asistentes del *focus group*, solo la serie *The Wire* presentaba a una mujer como personaje homosexual recurrente y protagonista. La participante 2 matizó que en *True Blood* había presencia lésbica en el grupo vampírico, e incluso la participante 4 alegó que dentro de los vampiros de la serie de Alan Ball se establecía un orden de poder distinto e igualmente abierto: “*es una jerarquía, y las mujeres están en una jerarquía alta también, igual*”. En cualquier caso, todos los miembros reconocieron este desequilibrio, y la participante 8 señaló que la desigualdad representacional de la mujer gay no era nueva en el caso de HBO, sino que mantenía un continuismo detectado durante el desarrollo mediático: “*sabemos que históricamente y socialmente también que la homosexualidad masculina estuvo más aceptada y se permitió su visualización mucho más que la femenina*”. La participante 7 adujo, a este respecto, que en cuestión de homosexualidad “*la femenina se camufla muy fácil*”, lo cual quizá podía influir en su invisibilidad relativa, aunque la participante 8 insistió en que “*cuando aparece siempre son, aparecen más tardíamente su representación social, su representación en los **mass media***”, e incluso actualmente sigue acusando esa secundariedad, como dijo la participante 4.

Fue esa misma colaboradora la que indicó una de las posibles causas de esta situación: “*la mujer tiene menos papeles protagonistas, en general (...) y que guionistas homosexuales hombres también hay muchos más que guionistas mujeres homosexuales*”. La participante 2 se mostró de acuerdo con esa hipótesis: “*eso me parece muy interesante, porque el hecho de que sean los hombres los que escriben la mayoría de las series de ficción...*”. Ese problema sería focalizado por el participante 3 en el caso específico de HBO, quien argumentó su percepción sobre la cadena en torno a este detalle: “*yo creo que en HBO, y eso da ya para otra tesis, no es una cadena que yo tenga la sensación que se caracterice por representar muy bien a la mujer. HBO en concreto, que es un canal de pago, privado, o sea... Creo que, por ejemplo, The Wire, que es así la serie que más fresca tengo ahora, solo hay dos mujeres con un poco de personalidad, que son Kima y Rhonda Pearlman, que es la asistente del fiscal, la pelirroja que se acuesta con... Que es, y lo digo así porque es el estereotipo, que es ‘la pelirroja que se acuesta con McNulty’. Y no sabemos nada más de ella. Y luego se acuesta con el teniente. Y no sabes más de ella. Es... es que en The Wire, por ejemplo, es una serie de hombres, hecha por hombres, escrita por hombres*”.

La percepción del grupo con respecto a este tema incidiría, por tanto, en el desequilibrio fáctico entre la representación de una homosexualidad masculina y una femenina. Aun así, algunos de los miembros del grupo señalaron la posibilidad de que, en caso de que la homosexualidad femenina apareciera en pantalla, esta se utilizara con propósitos distintos a los de la mera representatividad y su participación dramática como elemento legítimo de acción. En concreto, la participante 2 constató que las representaciones lésbicas habían servido, tradicionalmente, para el disfrute escópico de los hombres heterosexuales: *“para los hombres, que dos mujeres sean homosexuales no es un problema, porque es algo que les excita”*. En esa línea, el participante 3 indicó un ejemplo destacado en la serie de David Simon: *“en The Wire sí que me llama la atención que hay una escena de sexo en toda la serie de Kima acostándose con otra chica, pero no hay ninguna escena de sexo de Omar acostándose con ninguna de sus parejas. Me resulta bastante llamativo”*. Lo que se quería poner de relieve, así, era el hecho paradójico de que la presencia gay masculina presentara una mayor habitualidad audiovisual que la femenina, pero sin embargo, una menor explicitud. En todo caso, esa explicitud, encauzada a través de lo carnal, se habría utilizado al servicio del deseo normativo de la heterosexualidad masculina.

La participante 1 destacó un caso que, a su parecer, ejemplificaba de forma paradigmática esta situación, si bien escapaba a la muestra sometida a estudio: *“a mí hubo un caso que me enfadó porque en la última escena de Westworld<sup>232</sup> hay un beso entre uno de los personajes femeninos y una robot, y es un beso que está ahí, sin contexto ninguno, no vuelven a hacer referencia a él, y es un beso que además salía en todos los **trailers** de la serie. Y estaba puesto ahí, solo por la sexualidad”*. Por encima de cualquier posibilidad discursiva de modernidad o apertura, esta participante entendía que la homosexualidad femenina se había llegado a utilizar como reclamo comercial, como cebo, en suma, de un interés heterosexual masculino preferente: *“yo creo que lo*

---

<sup>232</sup> *Westworld* (Jonathan Nolan y Lisa Joy, 2016-) es una serie de ciencia ficción de HBO situada en un parque temático futurista ambientado en el género del western, donde diferentes robots interactúan con los visitantes humanos y representan papeles de cowboys, forajidos, prostitutas y otros perfiles habituales en el género. La serie juega con la idea de una progresiva toma de conciencia psicológica por parte de los robots.

*hizo para vender. Juego de Tronos*<sup>233</sup> *también lo hace bastante, los personajes homosexuales en Juego de tronos, hay escenas de lesbianas que están súper sexualizadas”.*

Interrogados por la posibilidad de que la homosexualidad se hubiera utilizado como recurso de venta en las series de HBO sometidas a estudio, los miembros destacaron algunas ideas que cuestionaban este aspecto, al menos en el contexto cronológico en que esas series empezaron a emitirse. La participante 7 negó esa posibilidad, mientras que la participante 4 adujo que *“el gancho no era ese”*. El participante 3 comentó que, de hecho, la introducción de la homosexualidad en las tramas no solo no se había plasmado como un elemento de venta sino que, incluso, había podido resultar nociva en algunos casos concretos: *“en The Wire no, porque, de hecho, estoy recordando que en una entrevista que escuché en algún momento de Omar, de Michael Kenneth Williams, del actor, él decía que había mucha gente que había empezado a conectar con Omar, hasta que descubrían que era homosexual, sobre todo la gente de las barriadas, que se sentía identificada, y entonces desconectaban de la serie, dejaban de verla por el hecho de que era homosexual”*.

Sin embargo, y de forma complementaria a esa apreciación, algunos miembros también intuyeron y reconocieron que la cadena se percibía en su posicionamiento comercial como un producto que exploraba el riesgo y la explicitud audiovisual, y esos aspectos, en última instancia, podían llegar a contribuir a su percepción como marca de interés o, incluso, de calidad. Esta idea ya se había indicado en la introducción al análisis semiótico y crítico, y partía de la propia estrategia empresarial de HBO; un ejercicio consciente y motivado de presencia en el mercado. Así, de forma genérica, la participante 2 reconoció que en el caso de *True Blood* esa perspectiva podía ser cierta, pero no única o necesariamente vinculada a la homosexualidad: *“True Blood usa el sexo como gancho de venta, pero no la homosexualidad, porque quizá usa más las escenas heterosexuales”*. El participante 3, por su parte, matizó su declaración anterior con respecto a *The Wire* y la homosexualidad de sus personajes, al entender que *“el hecho de introducir la homosexualidad de Omar fue un cierto riesgo creativo en aquel*

---

<sup>233</sup> La celeberrima *Juego de Tronos* (David Benioff y D. B. Weiss, 2011-) es una serie de HBO de corte fantástico-medieval, famosa, entre otros aspectos, por su profusa sexualidad.

*momento*”; bajo ese concepto de “*riesgo creativo*”, por tanto, el ejercicio de escritura de la homosexualidad suponía un intento novedoso de renovación dramática.

La participante 8 indicó que, globalmente, las series de HBO estaban destinadas “*a otro público*”, y si bien no especificó en qué términos se definía ese otro perfil de espectador, la participante 2 esclareció, con su comentario, esta idea: “*en el momento en que salió The Wire, en el momento que salió Oz, que es anterior, ¿no? Cuando metías una escena de sexo, casi sucedía lo contrario: que te convertías como en ‘independiente’. O sea, si salía teta era independiente. Era para pocos*”. El participante 6 no pareció estar de acuerdo, sin embargo, ya que consideró que el sexo se había utilizado “*constantemente*” como recurso de venta, “*para vendernos todo*”, y no suponía una herramienta de construcción discursiva que se dirigiera necesariamente a un público más independiente o selecto. La participante 2 insistió en que, desde su opinión, el sexo, “*antes, en el audiovisual no era tan común*”. En cualquier caso, la participante 8 cerró esta línea de debate con la reiteración de esa idea ya mencionada: que HBO había tratado de construir su imagen en el mercado en términos de una calidad selecta, quizá no generalizada a todos los públicos, pero precisamente por ello muy valorizable: “*bueno, aquí sobre todo en una cadena de pago y minoritaria, que estamos hablando de cuando empezó HBO (...) Es que se promocionaron como productos de **qualité**. Al principio no eran una cosa masiva, y al principio cuando HBO era mucho más minoritario que ahora*”.

Tras el análisis exhaustivo de las declaraciones extraídas de los miembros participantes en el grupo de discusión se ha podido comprobar cómo desde el ámbito de la recepción los espectadores de las series de HBO estudiadas coincidieron en muchas de sus apreciaciones con los aspectos señalados en su revisión semiótica y crítica. En resumen, los integrantes del *focus group* recalcaron, en primer lugar, la complejidad de los contextos de ficción para estos productos, en un sentido que revelaba su interés como marcos de ficción para potenciar los conflictos dramáticos pero también como posible declaración de intenciones sobre la posibilidad de que la homosexualidad, como fenómeno social transversal, pudiera surgir con idéntica legitimidad en cualquier tipo de contexto. En segundo lugar, el grupo destacó cómo los personajes homosexuales de estas series quedaban equiparados con el resto de personajes en cuanto a presencia discursiva, estableciendo su aparición en pantalla como algo factualmente notable y



recurrente. En tercer lugar, también se destacó su equilibrio con los otros personajes no homosexuales con respecto a su profundidad e interés dramático, posicionándolos como un ejercicio efectivo de ruptura con la invisibilidad mediática y la cerrazón estereotípica. En cuarto lugar, además, y con relación a este aspecto, los integrantes detallaron algunas percepciones concretas sobre los personajes que coincidieron con valores y atribuciones señalados en el análisis semiótico, un campo mucho más específico e intrincado –y se añadieron, también, algunas que no interferían con lo aportado o incluso podían matizar esas mismas ideas-. En quinto lugar, por último, se acordaron –no unánimemente- las posibilidades normalizadoras que las series podían tener tanto en un ámbito discursivo audiovisual como en su influjo social-real correspondiente. Todo ello confluía, además, en la consideración de HBO como un ente empresarial basado en una imagen de marca especializada.

La variabilidad, complejidad e inestabilidad de los discursos personales desarrollados en el *focus group* habrían confluído, de este modo, con los intereses de la investigación y, a pesar de sus dificultades congénitas, estos se habrían establecido como apoyo fundamental del análisis realizado sobre la producción, desde un contexto donde, en realidad, la presencia de la perspectiva del investigador, persona en mismo grado, se convertiría inevitablemente en un foco de examen igualmente variable, complejo e inestable, pero que aspira, mediante la reflexión como ejercicio racional sobre el objeto de análisis, a su legitimidad individual, y mediante el sustento del diálogo social, a su legitimidad colectiva.

## 11. CONCLUSIONES

Como resultado de la investigación llevada a cabo a lo largo de todo este trabajo, se exponen a continuación las principales conclusiones que pueden extraerse del estudio de HBO en su dimensión de plataforma discursiva referente a la homosexualidad. Estos resultados no suponen, como tal, un cierre al camino establecido desde el planteamiento inicial, sino que se abren a un posterior desarrollo evolutivo del tema analizado, en la medida en que la cadena, ente empresarial de primer orden, continúa actualmente su labor mediática y, por tanto, su ejercicio discursivo a través de nuevas ficciones.

Tal y como se expuso a lo largo del marco teórico del trabajo, la homosexualidad es un hecho constatable en la dimensión individual de la persona que pone en relación el desarrollo de su afectividad y/o interés sexual con la posible similitud o diferencia biológica de la dotación genital existente entre esa persona y el sujeto de su afecto y/o deseo. Esta relación se ha plasmado de forma binaria, en torno a la consideración dual de los sexos humanos -masculino y femenino- y desde la comparativa con el sexo heterosexual. La consideración y entendimiento de la homosexualidad, sin embargo, no se limita a la capacidad interna de reflexión del individuo, sino que se traslada a la sociedad que lo envuelve como fenómeno que acapara la atención y el debate colectivos. Dentro de este debate, y a pesar de su constatación efectiva, se manifiesta como un concepto de difícil concreción, sobre el que se ha teorizado desde el comienzo de las formaciones sociales y para el que se ha investigado una causa u origen, si bien ni a nivel científico ni sociológico se ha alcanzado una conclusión uniforme y homogénea.

Precisamente por ello, el entendimiento social desarrollado en torno a la homosexualidad ha sido variado y pluriforme, y por tanto, su comprensión no ha dependido tanto de su propia naturaleza, de origen difuso, como de las atribuciones y valoraciones que han vertido los diferentes modelos de sociedad en ella. Puesto que su génesis es incierta y su valorización, heterogénea, la homosexualidad se ha visto sometida a una consideración cambiante, dependiente de los distintos marcos culturales que la han albergado: se trata, por tanto, de una categoría de construcción social. En su carácter de categoría social construida, los marcos culturales en que ha surgido la homosexualidad han definido mayoritariamente su esencia como elemento social de

segundo orden, denostado desde el frente de la heterosexualidad, más habitual en términos de frecuencia y erigida, por tanto, como una normatividad rectora de lo afectivo y de la orientación del deseo.

Las directrices generales presentes en las ideas manifestadas hasta ahora han sido apoyadas y verificadas por una muestra de individuos condicionada por su trascendencia en la producción discursiva sobre la homosexualidad dentro del tejido social contemporáneo: las esferas médicas, legales y académicas han quedado integradas dentro de esta reflexión mediante sus portavoces especializados, quienes han subrayado la homosexualidad como un hecho de debate abierto, de secundariedad social y de evolución constante. Estos agentes sociales han contribuido también, desde sus entrevistas, al perfilamiento del objeto de estudio como fenómeno de legítimo interés investigador.

Desde el marco teórico, paralelamente, también se abordó la idea de que la identidad humana no se presenta como un elemento fijo y estable, dependiente de la naturaleza personal, sino como un elemento variable y estratégico que se construye desde la confluencia de dos ámbitos: el individualismo, que recoge las atribuciones que la propia persona manifiesta sobre sí, y la colectividad, que despliega el contenido de esas atribuciones de la manera en que deben ser entendidas en sociedad a través de toda su estructura, de forma que ese contenido de origen social queda legitimado como la realidad natural de las atribuciones determinadas. En relación con esto, la homosexualidad se ha establecido como un atributo definitorio de la identidad de los individuos que han manifestado un comportamiento entendible como homosexual. Por lo tanto, su asunción identitaria ha resultado también de la conflictiva situación de confluencia entre una constatación subjetiva y la constatación colectiva del fenómeno, en la que se han trasladado, consecuentemente, las consideraciones mencionadas sobre su carácter social fuera de lo normativo como legítima verdad naturalizada. Sus individuos, en suma, han quedado identificados como individuos sociales de segundo orden de una forma coherente y cohesionada con respecto a la realidad impuesta por la estructura social.

A pesar de su desplazamiento normativo, la homosexualidad ha sido un tema recurrente en las obras de creación humana y ha estado presente en varios campos creativos. Del

mismo modo que se ha generado un debate social en torno a ella, se ha establecido como un tema de interés sobre el que crear discursos plasmados en estas obras creativas. Dentro de esta corriente, también se ha trabajado desde el ámbito audiovisual, primero, en la ficción del cine, y después, en la ficción de televisión, un marco de especial interés por su naturaleza mediática y, por tanto, de proyección social dominante, orientada, por el propio desarrollo de la industria televisiva, hacia un público masivo. Como ejercicio recurrente de discursividad, los valores y atributos que se han lanzado desde las obras de ficción televisiva sobre las categorías sociales contribuyen al entendimiento, comprensión e incluso definición de esas categorías en sintonía con la forma y fondo que establecen las obras, desperdigando esas atribuciones de forma reiterada sobre ese público extenso y asentándolas en el ejercicio de la interacción social. Sus discursos, como se apuntó, tienen una posición preponderante en el tejido social, al configurarse como mensajes mediáticos y, por tanto, garantes de una visibilidad e influencia masivas. Por eso, sus discursos ejercen poder sobre la forma en que las realidades sociales quedan configuradas y legitimadas como elementos de conocimiento objetivo.

Inevitablemente, y en consonancia con las ideas anteriores, la representación de la homosexualidad en el ámbito de la ficción televisiva ha reflejado, y a su vez, retroalimentado, su carácter socialmente denostado, incidiendo en su apariencia de fenómeno de rotunda inferioridad social con respecto a la heterosexualidad. Este ejercicio de construcción puede rastrearse a lo largo de la propia historia de las ficciones televisivas, planteada en el segundo capítulo, y en la que se observa que ese carácter de desplazamiento normativo se ha plasmado a través de una invisibilidad mediática notable: su aparición dentro de las tramas desarrolladas en esas ficciones ha sido muy escasa en comparación con la aparición de afectividades heterosexuales. Cuando la homosexualidad ha surgido en el discurso televisivo, lo ha hecho de manera anecdótica, puntual y relegada a la falta de protagonismo y recurrencia, en situaciones en que los personajes identificados como homosexuales no se configuraban como instrumentos activos de peso en la conducción de la acción. El silencio discursivo sobre la homosexualidad, por tanto, ha incidido en su consideración de anomalía social, puesto que, por su extrañeza, no merece disponer de un lugar destacado en los mensajes mediáticos masivos.

De forma simultánea, y reincidiendo en su inferioridad simbólica, la escasa representación que la homosexualidad ha poseído dentro del ámbito de la ficción televisiva se ha configurado a través del uso de formas simplificadas de desarrollo que, además, se han utilizado con frecuente habitualidad. La homosexualidad televisiva, por tanto, se ha edificado en torno a cuatro estereotipos fundamentales. En primer lugar, la figura del homosexual como individuo naturalmente imbuido de una malignidad que sitúa su desplazamiento del afecto y del deseo en consonancia con un desplazamiento moral. En segundo lugar, la homosexualidad como elemento de patología, manifestado tanto a nivel psíquico –un estadio que puede actuar de forma conjunta a su perfil maligno- como físico –mediante el desarrollo mediático del estigma del sida-, estableciéndose para el individuo homosexual una situación natural de enfermedad y conflicto. En tercer lugar, el perfil del homosexual como individuo transgresor de una correlación natural entre el sexo biológico y un comportamiento social adscrito al concepto del “género”, de manera que la interpretación de su cuerpo sexuado es contraria a la interpretación de su comportamiento de género, por lo que se manifiesta como un individuo amanerado cuyo exceso de forma tiende hacia la masculinidad en mujeres y la feminidad en hombres. Y en cuarto lugar, la consideración de la persona homosexual como instrumento de un ejercicio de corrección social en el que se acepta y tolera su presencia siempre que esta se mantenga dentro de unos límites ficcionales que aseguren la permanencia de una actitud heterosexual dominante: ninguna de sus posibles manifestaciones sinceras pueden quedar excesivamente subrayadas, por respeto al orden normativo afectivo y sexual. Todos estos perfiles han transmitido, por tanto, unas ideas restrictivas sobre el fenómeno de la homosexualidad, reiterantes en su carácter social de segundo orden, y ha cerrado las puertas, desde la reflexión colectiva, a su consideración en otros posibles términos.

Dentro de esa corriente audiovisual, sin embargo, y de forma reaccionaria a esta circunstancia doblemente peyorativa, la cadena norteamericana HBO ha incrementado notablemente la visibilidad del hecho homosexual en sus productos mediáticos televisivos. A través de las series de ficción analizadas en este trabajo, HBO ha potenciado la inclusión de personajes identificados y percibidos como homosexuales que han manifestado, por fin, una permanencia habitual en sus tramas, adquiriendo el rol de coprotagonistas en tramas decididamente corales y en las que su voz queda equiparada a la del resto de personajes heterosexuales. Además, estos personajes han

mostrado una presencia activa en el desarrollo de los acontecimientos que estructuran las historias de las series, dando cauce a la acción dramática. Por lo tanto, HBO ha mejorado la exposición de la homosexualidad en la ficción televisiva.

Llegados a este punto, los resultados de la investigación permiten confirmar la primera hipótesis del trabajo, que planteaba la capacidad de la representación de la homosexualidad llevada a cabo en las series de HBO para incrementar la visibilidad del hecho homosexual en el panorama televisivo. Desde una perspectiva cuantitativa, pero también en su proyección cualitativa, puede asegurarse que HBO ha añadido una mayor presencia y desarrollo dramático de los personajes homosexuales en sus ficciones, y su aparición en pantalla no puede equipararse con la presencia esporádica previa, sino con un uso consciente y similar a otras herramientas narrativas fundamentales en el establecimiento de las historias.

Pero paralelamente, la cadena HBO, a través de los productos aquí analizados, ha contribuido también a ampliar y renovar las atribuciones que durante la historia de las ficciones televisivas se han vertido en forma de clichés representacionales sobre la homosexualidad. En ese ejercicio de reescritura, las series de HBO se han despojado de los valores restrictivos y peyorativos de esos perfiles homosexuales estereotípicos y han introducido nuevos valores que enriquecen a los personajes homosexuales y los convierten en individuos dramáticos eficaces y positivos. Así, han desestimado las vinculaciones inmediatas entre homosexualidad y crimen, homosexualidad y enfermedad, homosexualidad y amaneramiento y homosexualidad restringida. Del mismo modo, si en las tramas han podido aparecer connotaciones dramáticas que relacionan a los personajes con esos conceptos semánticos, no se han vinculado de forma esencialista, desde la profundidad del subtexto, sino desde la escritura superficial de la historia y sus circunstancias; por eso, HBO también ha llegado a renovar las vinculaciones inmediatas establecidas en la tradición representacional de la ficción televisiva entre la homosexualidad y el delito, la insalubridad o el comportamiento simplificado de género.

De una forma más detallada, el análisis semiótico y el examen discursivo crítico han desvelado aspectos destacables que complementan la afirmación anterior. Los productos estudiados ejemplifican el hecho de que, para la cadena, la homosexualidad no es el

factor prioritario en la construcción de los personajes homosexuales: esta aparente redundancia pone de relieve que, más allá de su proyección emocional y física, los individuos homosexuales de ficción pueden poseer muchas otras dimensiones en las que reside su interés como instrumentos de acción. En el caso de *The Wire* o *True Blood* este hecho es particularmente manifiesto. En los casos que se inician con la condición homosexual como factor primordial de conflicto, el poder de este recurso ha acabado erosionado, como sucede en *Six feet under*, o ha servido, precisamente, para explicitar las consecuencias de la insistencia en lo homosexual conflictivo, como en *Big Love*, intensificando el carácter crítico del mensaje. Y en el caso de *Oz*, la homosexualidad ni siquiera se presenta como tal, sino como una vía de interacción humana abierta también a los personajes que apriorísticamente no se muestran como homosexuales.

De forma extensible al resto de personajes heterosexuales, los personajes gais de HBO se han mostrado, además, como construcciones dramáticas complejas, exentas de valores maniqueos y posicionamientos excesivamente destructores o benefactores, evitando los extremos representacionales que pudieron confluír entre la tradición representacional de buena parte de la historia televisiva y las correcciones políticas falsamente aperturistas del llamado *gay moment* de los años 90. Específicamente, ejemplos como el de Omar Little, de *The Wire*, han mostrado estos valores con brillantez, convirtiéndose en uno de los referentes más visibles de ese producto dentro de la imaginaria popular. Así, HBO encuentra la mejor manera de legitimar la presencia discursiva de la homosexualidad en la adecuación a las necesidades dramáticas y la optimización de la ficción, desde su posicionamiento como ente empresarial que asume el riesgo creativo, y por tanto, el riesgo representacional como valor cualitativo.

Por otro lado, y en esa misma vía de humanización progresiva, los personajes homosexuales sometidos al estudio han demostrado, en todos los casos, que la homosexualidad es una forma viable de desarrollo afectivo, por cuanto han establecido subtramas amorosas profundas que inciden, precisamente, en esa humanización de los personajes y, tal y como sucede con el interés romántico en el drama, permiten a cualquier tipo de espectador identificarse con ellos, a través de las motivaciones y comportamientos que de esas emociones se derivan. En algunos ejemplos, como en *Oz*, *The Wire* o *Big Love*, el amor homosexual ha reorientado, incluso, la trayectoria dramática de los personajes, convirtiéndose en un elemento revulsivo y catalizador. En

otros, como en *Six feet under* o, nuevamente, *The Wire*, el amor está presente en una rutina totalmente cotidiana y que, o evita desde el comienzo, o acaba evitando cualquier posibilidad de demarcación social.

Un elemento que también debe mostrarse de manera conclusiva es el hecho de que la homosexualidad televisiva de HBO ha venido canalizada, prioritariamente, a través de la figura masculina. Solamente uno de los cinco casos estudiados, *The Wire*, ha utilizado a la mujer homosexual como cauce discursivo. En este sentido, y a pesar de su trabajo en la equiparación entre las afectividades normativas heterosexuales y las que exceden esa norma, no puede reconocerse en HBO una labor equitativa con respecto al tratamiento de la homosexualidad femenina frente a la masculina. A pesar de ello, la homosexualidad femenina ha sido desarrollada en los mismos términos y condiciones que sus semejantes masculinas, a través de un perfil profundo y complejo que evita lo maniqueo y se adscribe, por el contrario, a lo netamente humano.

Las ideas establecidas a través del análisis de la producción han sido verificadas y complementadas mediante su traslado al ámbito de la recepción, donde una muestra de los espectadores de esos productos televisivos ha manifestado líneas de reflexión acordes con lo estipulado en el examen discursivo. De este modo, el mensaje que HBO plasma sobre la homosexualidad se revela como un mensaje implícito pero legible, trasladado con efectividad al público que contempla sus ficciones y estimulando la reflexión sobre las implicaciones de su tema, que viene manifestado en términos que desafían algunos de los preceptos asentados en la estructura social donde esos espectadores desarrollan sus vidas cotidianas.

En función de este último aspecto, de lo que se ha detallado con respecto al análisis de la producción, y siempre dentro de su amplio espectro ficcional, las representaciones de la homosexualidad que efectúan las series analizadas de HBO actúan con carácter normalizador sobre la sociedad a la que lanza su mensaje mediático, estableciendo la homosexualidad como un fenómeno que puede surgir en cualquier punto de su estructura y en el que debe considerarse como un rasgo más de los individuos que lo portan, sin convertirse su lectura en un eje prioritario de su identidad ni establecerse de forma inmediata y rotunda como personas desplazadas de lo normativo por su afecto o la proyección de su deseo. Como acto discursivo, cada uno de los personajes estudiados



actúa en consonancia con los cauces dramáticos que establece cada uno de los productos ficcionales en que se enmarcan, de forma que en la superficie dramática, como se apuntó, sus circunstancias son específicas y variadas, pero en el subtexto semántico de sus imágenes se desarrolla un mensaje uniforme sobre la validez –natural- de la homosexualidad como forma posible de existencia, de identidad y de interés.

En este punto de las conclusiones puede confirmarse también la validez de la segunda hipótesis del trabajo, que se cuestionaba sobre la efectividad de las series de ficción de HBO para lograr una representación de la homosexualidad que pudiera diferenciarse, en un sentido mucho más constructivo, de las atribuciones referidas a los personajes homosexuales en las ficciones televisivas previas. En efecto, HBO se ha despojado de los vínculos semánticos con valores peyorativos, de modo que su discurso sobre la homosexualidad no habla de enfermedad, criminalidad o comicidad impuesta, sino de humanidad en todos sus grados. Esto implica que los personajes homosexuales de las series estudiadas resultan complejos y profundos, y exceden manifiestamente los estrictos moldes de la representación estereotípica.

Por todo lo expuesto, puede afirmarse que, mediante sus series, HBO ha construido un discurso mediático televisivo sobre la homosexualidad que se muestra abierto y posibilístico. La idea de la posibilidad se muestra como eje fundamental de representación y, por lo tanto, de discurso. En primer lugar, las series de HBO evidencian la homosexualidad como una posibilidad en la trama, por lo que, de forma paralela, se establece este fenómeno como una posibilidad factible en todo contexto social plausible. En segundo lugar, las series de HBO evidencian la homosexualidad como una categoría esencialmente posibilística, en la que no caben las restricciones; de tal modo, y puesto que sus personajes se liberan de estereotipos o paradigmas -esquemas simplificadores de una realidad socialmente mediada, en todo caso-, establecen en la misma medida la vivencia de la homosexualidad como una identidad potencial, a partir de la cual, o más acertadamente, con independencia de la cual, puede desarrollarse cualquier otra dimensión en la persona (desde la paternidad hasta el amor romántico, desde la orientación monolítica del deseo hasta la variabilidad de las apetencias, desde la aprehensión identitaria de lo homosexual hasta el despojamiento estratégico de cualquier etiqueta, etc.). El ejercicio de su ficción quiere trasladar al

espectador –y a su comprensión de la homosexualidad- desde el cuestionamiento de la esencia teórica, en suma, hasta la apertura de la evidencia factible.

Por tanto, HBO manifiesta en sus ficciones televisivas un discurso sobre la homosexualidad que contempla este hecho social como un inventario abierto. El posicionamiento que se efectúa de lo homosexual es el posicionamiento de una categoría no cerrada que, en su apertura, explicita este hecho como una construcción social, y como tal, un espacio discursivo en el que siempre se ha actuado sobre la libertad –la humanidad, en consecuencia- del individuo que quedaba demarcado por esta circunstancia. En comparación con la tradición representacional televisiva, HBO se muestra, definitivamente, como una cadena rupturista e inclusiva con la homosexualidad y genera para ella nuevas líneas narrativas cuyo seguimiento, como modelo y nueva corriente de relato para futuras producciones audiovisuales, podría ser objeto de ulteriores trabajos de investigación.

## **12. BIBLIOGRAFÍA**

### **12.1. INTRODUCCIÓN AL LISTADO BIBLIOGRÁFICO**

El siguiente epígrafe muestra una lista detallada de todas las fuentes documentales utilizadas en la elaboración de este trabajo y que, como tal, aparecen citadas dentro del texto. La elaboración de las referencias se ha desarrollado utilizando la normativa de la *American Psychological Association* (APA, Asociación Americana de Psicología), cuyas pautas a la hora de citar y referenciar ha llegado a establecerse como uno de los estándares de escritura académica.

Dado que el conjunto de las fuentes empleadas muestra una naturaleza variada y diversa, y además, se presentan al investigador desde diferentes soportes, digitales o impresos, se ha utilizado el primer condicionante como baremo a la hora de ordenar las referencias que las identifican.

Así, en un primer apartado se mostrarán aquellas obras de carácter monográfico que, si bien tienen un origen netamente académico e investigador, han sido publicadas en formato libro y, por tanto, están accesibles al libre mercado. En esa sección se referenciarán también aquellos capítulos de carácter independiente integrados en obras de esta naturaleza que hayan sido elaborados por más de un autor, y que se presentan bajo la firma de un editor conjunto.

El segundo apartado se centrará en los cauces de publicación o de comunicación específicamente académicos y los formatos que se derivan de ellos; se contemplarán, por tanto, todos aquellos artículos publicados en revistas científicas que hayan sido usados en el cuerpo del trabajo, y se incluirán también las menciones a tesis doctorales y ponencias.

Un tercer apartado recogerá las menciones a artículos de prensa, es decir, textos que ya no poseen una naturaleza académica e investigadora sino divulgativa, pero cuyo contenido puede aportar una información complementaria de interés a los objetivos del

trabajo. El caudal de datos de los medios de comunicación queda pues integrado en esta sección.

Un cuarto y último apartado cerrará la bibliografía mediante la mención específica a todos aquellos portales web consultados en los que, independientemente de su naturaleza (mediática, académica, artística, etc.), el contenido no se ha utilizado a partir de textos que repliquen algunas de las categorías anteriores.

## 12.2. LIBROS Y CAPÍTULOS DE LIBROS

Abril, G. (2008). *Análisis crítico de textos visuales. Mirar lo que nos mira*. Madrid: Síntesis.

Aguirre, C. (2009). Hegemonía. En Szurmuck, M. & McKee, R. (Coords.), *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos* (pp. 124-130). México D.F.: Siglo XXI.

Alonso, L. E. (1998). *La mirada cualitativa en sociología: una aproximación interpretativa* (2ª ed.). Madrid: Fundamentos.

Aumont, J. & Marie, M. (1990). *Análisis del film*. Barcelona: Paidós.

Austin, J.L. (1991). *Cómo hacer cosas con palabras*. Barcelona: Paidós.

Babic, A.A. (Ed.) (2014). *Comics as history, comics as literature: roles of the comic book in scholarship, society, and entertainment*. Lanham: Fairleigh Dickinson University Press.

Babuscio, J. (1993). Camp and the gay sensibility. En Bergman, D. (Ed.), *Camp grounds: style and homosexuality*, pp. 19-38. Massachussets: The University of Massachussets Press.

Balutet, N. (2006). *Ars homoerotica*. París: 2006.

Barthes, R. (2005). *Mitologías*. México D.F.: Siglo XXI.

Barthes, R. (2009). *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos y voces*. Barcelona: Paidós.

Bateman, R.B. (2006). What do gay men desire? Peering behind the queer eye. En Keller, J.R. & Stratyner, L. (Eds.), *The new queer aesthetic on television. Essays on recent programming* (pp. 9-19). Jefferson: McFarland & Co.

Baudrillard, J. (1978). *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós.

Bauman, Z. (2005). *Identidad*. Buenos Aires: Losada.

Becker, R. (2006). *Gay TV and straight America*. Nueva Jersey: Rutgers University Press.

- Beemyn, B. & Eliason, M. (1996). *Queer studies: a lesbian, gay, bisexual & transgender anthology*. Nueva York: NYU Press.
- Belvedresi, R. (2002). Filosofía y ciencias sociales. En Schuster, F. L. (Comp.), *Filosofía y métodos de las ciencias sociales* (pp. 11-19). Buenos Aires: Manantial.
- Benshoff, H.M. & Griffin, S. (2006). *Queer images: a history of gay and lesbian film in America*. Lanham: Rowman & Littlefield.
- Berger, P. & Luckmann, T. (1968). *La construcción social de la realidad*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Bergua, J.A. (2007). *Lo social instituyente. Materiales para una sociología no clásica*. Zaragoza: Prensas Universitarias.
- Berlant, L. & Warner, M. (2002). Sexo en público. En Mérida, R. (Ed.), *Sexualidades transgresoras: una antología de estudios queer* (pp. 229-257). Barcelona: Icaria.
- Beuchot, M. (2004). *La semiótica. Teorías del signo y el lenguaje en la historia*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Booker, M.K. (Ed.) (2010). *Encyclopedia of comic books and graphic novels*. Santa Bárbara: Greenwood.
- Boswell, J. (1996). Revolutions, universals and sexual categories. En Boyers, R. & Boyers, P. (Eds.), *The new Salmagundi reader* (pp. 71-96). Siracusa: Syracuse University Press.
- Bradley, D. (2010). *Queer temporalities in gay male representation: tragedy, normativity and futurity*. Nueva York: Routledge.
- Brown, R. (1986). *Social psychology* (2ª ed.). Nueva York: The Free Press.
- Busquet, J. (2015). *La cultura*. Barcelona: Editorial UOC.
- Butler, J. (2007). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Madrid: Paidós.
- Callejo, J. (2001). *El grupo de discusión: introducción a una práctica de investigación*. Barcelona: Ariel.
- Callejo, J. (2009). El nivel tecnológico de la investigación social. En Callejo, J. (Coord.), *Introducción a las técnicas de investigación social* (pp. 17-42). Madrid: Editorial Universitaria Ramón Areces.
- Calsamiglia, H. & Tusón, A. (2007). *Las cosas del decir: manual de análisis del discurso* (2ª ed.). Barcelona: Ariel.

- Canales, M. & Peinado, A. (1995). Grupos de discusión. En Delgado, J.M. & Gutiérrez Fernández, J. (Coords.), *Métodos y técnicas cualitativas de investigación en ciencias sociales* (pp. 288-316). Madrid: Síntesis.
- Canales, M. (2006). *Metodologías de la investigación social*. Santiago de Chile: LOM Ediciones.
- Capsuto, S. (2000). *Alternate channels. The uncensored story of gay and lesbian images on radio and television*. Nueva York: Ballantine.
- Castañeda, M. (1999). *La experiencia homosexual: para comprender la homosexualidad desde dentro y desde fuera*. México: Paidós.
- Castañeda, M. (1999). *La experiencia homosexual: para comprender la homosexualidad desde dentro y desde fuera*. México D.F.: Paidós.
- Castelló, E. (2008). *Identidades mediáticas. Introducción a las teorías, métodos y casos*. Barcelona: Editorial UOC.
- Chambers, S.A. (2005). Revisiting the closet: Reading sexuality in *Six Feet Under*. En McCabe, J. & Akass, K. (Eds.), *Reading Six Feet Under: TV to Die for* (pp. 174-188). Nueva York: I.B. Tauris.
- Cirlot, J. E. (1992). *Diccionario de símbolos* (2ª ed.). Barcelona: Labor.
- Cooper, E. (1994). *The sexual perspective: homosexuality and art in the last 100 years in the west* (2ª ed.). Londres: Routledge.
- Corominas, J. & Pascual, J. (1980). *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*. Madrid: Gredos.
- Corraze, J. (1997). *La homosexualidad*. México D.F.: Publicaciones Cruz O.
- Davis, G. & Needham, D. (Eds.) (2009). *Queer TV: theories, histories, politics*. Nueva York: Routledge.
- Davis, W. (2013). Introduction. En Davis, W. (Ed.), *Gay and lesbian studies in art history*. Nueva York: Routledge.
- DeFino, D.J. (2014). *The HBO effect*. Nueva York: Bloomsbury.
- Doyle, G. (2013). *Understanding media economics*. Londres: SAGE.
- Durham, M.G. & Kellner, D.M. (Eds.) (2006). *Media and cultural studies: keywords*. Oxford: Blackwell Publishing.
- Dyer, R. (1986). Estereotipos. En Dyer, R. et al. (Eds.), *Cine y homosexualidad* (2ª ed.) (pp. 69-94). Barcelona: Laertes.
- Eaklor, V.L. (2008). *Queer America: a GLBT history of the 20<sup>th</sup> century*. Westport: Greenwood Press.

- Eco, U. (1984). *Apocalípticos e integrados* (7ª ed.). Barcelona: Lumen.
- Eco, U. (1990). *Obra abierta*. Barcelona: Ariel.
- Eco, U. (2000). *Tratado de semiótica general* (5ª ed.). Barcelona: Lumen.
- Edgerton, G.R. & Jones, J. (2008). *The essential HBO reader*. Kentucky: University Press of Kentucky.
- Embrick, D.G., Wright, J.T. & Lukacs, A. (Eds.) (2012). *Social exclusion, power, and video game play. New research in digital media and technology*. Lanham: Lexington Books.
- Expósito, M. (2011). Flashforward o el avance de una muerte anunciada. *Quality popular television de saldo*. En Pérez-Gómez, M. A. (Ed.), *Previously on. Estudios interdisciplinarios sobre la ficción televisiva en la Tercera Edad de Oro de la televisión* (pp. 121-133). Sevilla: Biblioteca de la Facultad de Comunicación de la Universidad de Sevilla.
- Fernández Nogales, A. (2004). *Investigación y técnicas de mercado* (2ª ed.). Madrid: ESIC Editorial.
- Fernandez, D. (2002). *A hidden love. Art and homosexuality*. Munich: Prestel.
- Foucault, M. (1979). *La arqueología del saber* (6ª ed.). México D.F.: Siglo XXI.
- Foucault, M. (2005). *Historia de la sexualidad 1. La voluntad del saber* (2ª ed.). Madrid: Siglo XXI.
- García Gual, C. (1997). *La mitología: interpretaciones del pensamiento mítico* (3ª ed.). Barcelona: Montesinos.
- García Valdés, A. (1981). *Historia y presente de la homosexualidad*. Madrid: Akal.
- Gauntlett, D. (2008). *Media, gender and identity. An introduction*. Nueva York: Routledge.
- Goffman, E. (1993). *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires: Amorrortu.
- González de Ávila, M. (2002). *Semiótica crítica y crítica de la cultura*. Barcelona: Anthropos.
- González Requena, J. (1992). *El discurso televisivo: espectáculo de la posmodernidad*. Madrid: Cátedra.
- Gross, L. (1991). Out of the mainstream: sexual minorities and the mass media. En Wolf, M.A. & Kielwasser, A.P. (Eds.), *Gay people, sex, and the media* (pp. 19-46). Londres: Harrington Park Press.

- Gross, L. (1994). What is wrong with this picture? Lesbian women and gay men on television. En Ringer, J. (Ed.), *Queer words, queer images. Communication and the construction of homosexuality* (pp. 143-158). Nueva York: NYU Press.
- Gross, L. (2001). *Up from invisibility. Lesbians, gay men and the media in America*. Nueva York: Columbia University Press.
- Gutiérrez, J. (2009). Técnicas grupales. En Callejo, J. (Coord.), *Introducción a las técnicas de investigación social* (pp. 95-115). Madrid: Editorial Universitaria Ramón Areces.
- Halberstam, J. (2011). *The queer art of failure*. Londres: Duke University Press.
- Hall, S. (1996). Introducción: ¿quién necesita 'identidad'? En Hall, S. & Du Gay, P. (Eds.), *Cuestiones de identidad cultural* (pp. 13-39). Buenos Aires: Amorrortu.
- Hernando, A. (2002). *Arqueología de la identidad*. Madrid: Akal.
- Hueso, A. & Cascant, M.J. (2012). *Metodología y técnicas cuantitativas de investigación*. Valencia: Universitat Politècnica de València.
- Ibáñez, J. (1979). *Más allá de la sociología. El grupo de discusión: teoría y crítica*. Madrid: Siglo XXI.
- Jankowski, N.W. & Wester, F. (1993a). La tradición cualitativa en la investigación sobre las ciencias sociales: contribuciones a la investigación sobre la comunicación de masas. En Jensen, K.B. & Jankowski, N.W. (Eds.), *Metodologías cualitativas de investigación en comunicación de masas* (pp. 57-91). Barcelona: Bosch.
- Jenkins, R. (2004). *Social identity*. Londres: Routledge.
- Jensen, K.B. (1993a). Introducción: el cambio cualitativo. En Jensen, K.B. & Jankowski, N.W. (Eds.), *Metodologías cualitativas de investigación en comunicación de masas* (pp. 9-20). Barcelona: Bosch.
- Jensen, K.B. (1993b). Erudición humanística como ciencia cualitativa: contribuciones a la investigación sobre la comunicación de masas. En Jensen, K.B. & Jankowski, N.W. (Eds.), *Metodologías cualitativas de investigación en comunicación de masas* (pp. 27-56). Barcelona: Bosch.
- Jodelet, D. (1985). La representación social: fenómenos, concepto y teoría. En Moscovici, S. (Coord.), *Psicología Social, Volumen II* (pp. 469-494). Barcelona: Paidós.
- Johnston, L. & Longhurst, R. (2010). *Space, place and sex: geographies of sexualities*. Plymouth: Rowman & Littlefield.



- Keller, J.R. & Stratyner, L. (Eds.) (2006). *The new queer aesthetic on television. Essays on recent programming*. Jefferson: McFarland & Co.
- Kellogg, S. (Ed.) (2016). *Literary visions of homosexuality*. Nueva York: Routledge.
- Kessler, K. (2006). Politics of the sitcom formula: *Friends, Mad about you*, and the Sapphic Second Banana. En Keller, J.R. & Stratyner, L. (Eds.), *The new queer aesthetic on television. Essays on recent programming* (pp. 130-146). Jefferson: McFarland & Co.
- Krueger, R.A. (1991). *El grupo de discusión: guía práctica para la investigación aplicada*. Madrid: Pirámide.
- Ladrón de Guevara, L. (1981). *Metodología de la investigación científica: problemas del método en ciencias sociales*. Bogotá: Universidad de Santo Tomás.
- Larraín, J. (2007). *El concepto de ideología. Volumen I: Marx*. Santiago de Chile: Lom.
- LeCourt, D. (2004). *Identity matters. Schooling the student body in academic discourse*. Nueva York: State University of New York Press.
- Leverette, M. (2008). Cocksucker, Motherfucker, Tits. En Leverette, M., Ott, B. & Buckley, C.L. (Eds.), *It's not TV. Watching HBO in the post-television era* (pp. 123-151). Nueva York: Routledge.
- Llamas, R. (1998). *Teoría torcida: prejuicios y discursos en torno a la homosexualidad*. Madrid: Siglo XXI.
- López Penedo, S. (2008). *El laberinto queer. La identidad en tiempos de neoliberalismo*. Madrid: Egales.
- Lotz, A. (2007). *The television will be revolutionized*. Nueva York: NYU Press.
- Lozano, J.I. (1995). *Introducción a las ciencias sociales*. México D.F.: Plaza y Valdés.
- Manguel, A. (2001). *En el bosque del espejo*. Bogotá: Norma.
- Margulis, M. (2003). Mandatos culturales sobre la sexualidad y el amor. En Margulis, M. (Coord.), *Juventud, cultura, sexualidad. La dimensión cultural en la afectividad y la sexualidad de los jóvenes de Buenos Aires* (pp. 25-43). Buenos Aires: Biblos.
- Maroto, A. L. (2006). *Homosexualidad y trabajo social: herramientas para la reflexión e intervención personal*. Madrid: Siglo XXI.
- Maroto, A.L. (2006). *Homosexualidad y trabajo social: herramientas para la reflexión e intervención personal*. Madrid: Siglo XXI.
- Martínez Oliva, J. (2005). *El desaliento del guerrero: representaciones de la masculinidad en el arte de las décadas de los 80 y 90*. Murcia: CENDEAC.

- McCabe, J. & Akass, K. (2007). Sex, swearing and respectability: courting controversy, HBO's original programming and producing quality TV. En McCabe, J. & Akass, K. (Eds.), *Quality TV: contemporary American television and beyond* (pp.62-76). Nueva York: I.B. Tauris.
- McCallum, E.L. & Tuhkanen, M. (Eds.) (2014). *The Cambridge history of gay and lesbian literature*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Medina, M. (2011). *Estructura y gestión de empresas audiovisuales*. Pamplona: EUNSA.
- Melero, A. (2010). *Placeres ocultos: gays y lesbianas en el cine español de la transición*. Madrid: Notorious.
- Melo, A. (2011). *Historia de la literatura gay en la argentina. Representaciones sociales de la homosexualidad masculina en la ficción literaria*. Buenos Aires: Ediciones LEA.
- Melo, A. (2012). *El amor de los muchachos*. Buenos Aires: Ediciones LEA.
- Meyer, M.J. (Ed.) (2000). *Literature and homosexuality*. Ámsterdam: Rodopi.
- Miller, L.C. (1994). The politics of self and other. En Ringer, J. (Ed.), *Queer words, queer images. Communication and the construction of homosexuality* (pp. 209-220). Nueva York: NYU Press.
- Miller, M. (2006). Masculinity and male intimacy in nineties sitcoms: *Seinfeld* and the ironic dismissal. En Keller, J.R. & Stratyner, L. (Eds.), *The new queer aesthetic on television. Essays on recent programming* (pp. 147-159). Jefferson: McFarland & Co.
- Mira, A. (2008). *Miradas insumisas. Gays y lesbianas en el cine*. Madrid: Egales.
- Moliner, M. (1998). *Diccionario del uso del español* (2ª ed.). Madrid: Gredos.
- Mondimore, F.M. (1998). *Una historia natural de la homosexualidad*. Madrid: Paidós.
- Money, J. & Ehrhardt, A.A. (1982). *Desarrollo de la sexualidad humana: diferenciación y dimorfismo de la identidad de género desde la concepción hasta la madurez*. Madrid: Morata.
- Moríñigo, A. (2010). El mito del vampiro en la historia del cine. La sexualidad de un mito eterno rebautizado por el cristianismo. En Montejo, A.L. (Ed.), *Sexualidad, psiquiatría y cine* (pp. 149-160). Barcelona: Glosa S.L.
- Morley, D. (1997). La "recepción" de los trabajos sobre la recepción: retorno a "El Público de Nationwide". En Dayan, D. (Coord.), *En busca del público: recepción, televisión, medios* (pp. 29-48). Barcelona: Gedisa.

- Moscovici, S. (1979). *El psicoanálisis, su imagen y su público* (2ª ed.). Buenos Aires: Huemul.
- Muñoz, C., Crespi, P. & Angresh, R (2011). *Habilidades sociales*. Madrid: Paraninfo.
- Murrell, J. & Stark, H. (2013). Allegories of queer love: quality television and the reimagining of the American family. En Demory, P. & Pullen, C. (Eds.), *Queer love in film and television: critical essays* (pp. 117-128). Nueva York: Palgrave MacMillan.
- Olmeda, F. (2013). *El látigo y la pluma*. Pamplona: Leer-e.
- Ortí, A. (2000). La apertura y el enfoque cualitativo o estructural: la entrevista abierta semidirectiva y la discusión de grupo. En García Ferrando, M. Ibáñez, J. & Alvira, F. (Comp.), *El análisis de la realidad social: métodos y técnicas de investigación* (3ª ed.), (pp. 219-282). Madrid: Alianza Editorial.
- Pagdug, R. (1999). Sexual matters: on conceptualizing sexuality in history. En Parker, R. & Aggleton, P. (Eds.), *Culture, society and sexuality* (pp. 15-28). Londres: UCL Press.
- Palencia, L. (2008). *Hollywood queer*. Madrid: T&B Editores.
- Peña, C. (2004). *Homosexualidad y matrimonio. Estudio sobre la jurisprudencia y la doctrina canónica*. Madrid: Universidad Pontificia de Comillas.
- Perera, M. (2003). *A propósito de las representaciones sociales: apuntes teóricos, trayectoria y actualidad*. La Habana: Centro de Investigaciones Psicológicas y Sociológicas.
- Pérez Gómez, A.I. (1998). *La cultura escolar en la sociedad neoliberal* (4ª ed.). Madrid: Morata.
- Platero, R. (2007). Entre la invisibilidad y la igualdad formal: perspectivas feministas ante la representación del lesbianismo en el matrimonio homosexual. En Simonis, A. (Eda.), *Cultura, homosexualidad y homofobia. Vol.II: Amazonia: retos de visibilidad lesbiana* (pp.85-106). Madrid: Laertes,
- Preciado, B. (2011). *Manifiesto contrasexual*. Barcelona: Anagrama.
- Pullen, C. (2012). *Gay identity, new storytelling and the media*. Nueva York: Palgrave Macmillan.
- Rahman, M. & Jackson, S. (2010). *Gender & sexuality. Sociological approaches*. Cambridge: Polity Press.
- Real Academia Española (2005). *Diccionario panhispánico de dudas* (2ª ed.). Madrid: Santillana.

- Real Academia Española (2010). *Ortografía de la lengua Española*. Madrid: Espasa.
- Real Academia Española, (2014). *Diccionario de la lengua española* (23ª ed.). Madrid: Espasa.
- Reed, C. (2011). *Art and homosexuality: a history of ideas*. Nueva York: Oxford University Press.
- Reig, R. (2011). *Los dueños del periodismo. Claves de la estructura mediática mundial y de España*. Barcelona: Gedisa.
- Ringer, J. (Ed.) (1994). *Queer words, queer images. Communication and the construction of homosexuality*. Nueva York: NYU Press.
- Ríos, R.H. (2007). *Michel Foucault y la condición gay*. Madrid: Campo de ideas.
- Robinson, D.M. (2006). *Closeted writing and lesbian and gay literature: classical, early modern, eighteen-century*. Hampshire: Ashgate.
- Ruiz Olabuénaga, J.I. (2012). *Metodología de la investigación cualitativa*. Bilbao: Universidad de Deusto.
- Russi, B. (1998). Grupos de discusión. De la investigación social a la investigación reflexiva. En Galindo, J. (Coord.), *Técnicas de investigación en sociedad, cultura y comunicación* (pp. 75-115). México D.F.: Pearson.
- Russo, V. (1987). *The celluloid closet: homosexuality in the movies*. Nueva York: Harper Collins.
- Ryan, M. (2010). *Cultural studies: a practical introduction*. Oxford: Wiley-Blackwell.
- Sánchez Escalonilla, A. (2007). *Estrategias de guion cinematográfico*. Barcelona: Ariel.
- Sánchez Soler, M. (2011). *Manual esencial del guion cinematográfico*. Alicante: Editorial Club Universitario.
- Santo, A. (2008). Para-television and discourses of distinction: the culture of production at HBO. En Leverette, M., Ott, B. & Buckley, C.L. (Eds.), *It's not TV. Watching HBO in the post-television era* (pp. 123-151). Nueva York: Routledge.
- Saslow, J.M. (1999). *Pictures and passions: a history of homosexuality in the visual arts*. Londres: Viking Press.
- Saussure, F. (2002). *Curso de lingüística general* (24ª ed.). Buenos Aires: Losada.
- Schatz, T. (2009). Film industry studies and Hollywood history. En Holt, J. & Perren, A. (Eds.), *Media industries. History, theory, and method* (pp. 45-56). Oxford: Wiley-Blackwell.
- Sender, K. (2004). *Business, not politics. The making of the gay market*. Nueva York: Columbia University Press.

- Sherlock, L. (2013). What happens in Goldshire stays in Goldshire: rethoric of queer sexualities, role-playing and fandom in *World of Warcraft*. En Colby, R., Johnson, M. & Shultz, R. (Eds.), *Rethoric/composition/play through video games: reshaping theory and practice of writing* (pp. 161-174). Nueva York: Palgrave Macmillan.
- Sierra, F. (1998). Función y sentido de la entrevista cualitativa en investigación social. En Galindo, J. (Coord.), *Técnicas de investigación en sociedad, cultura y comunicación* (pp. 277-345). México D.F.: Pearson.
- Simon, B. & Blass, R. (1996). Desarrollo y vicisitudes de las ideas de Freud sobre el complejo de Edipo. En Neu, J. (Comp.), *Guía de Freud* (pp. 192-207). Cambridge: Cambridge University Press.
- Smalls, J. (2015). *Homosexuality in art*. Nueva York: Parkstone International.
- Spargo, T. (2004). *Foucault y la teoría queer*. Barcelona: Gedisa.
- Streitmatter, R. (2009). *From 'perverts' to 'fab five'. The media's changing depiction of gay men and lesbians*. Nueva York: Routledge.
- Summers, C.J. (Ed.) (2004). *The queer encyclopedia of the visual arts*. San Francisco: Cleis Press.
- Summers, C.J. (Ed.) (2013). *The gay and lesbian literary heritage* (2ª ed.). Nueva York: Routledge.
- Tassi, P. (2014). *Fanboy wars. The fight for the future of video games*. Recuperado de <https://www.forbes.com/ebooks/fanboy-wars-the-fight-for-the-future-of-video-games/>.
- Taylor, S.J. & Bogdan, R. (1987). *Introducción a los métodos cualitativos de investigación*. Madrid: Paidós.
- Thompson, R.J. (1997). *Television's second golden age. From Hill Street Blues to ER*. Siracusa: Syracuse University Press.
- Thorne, B. (2001). Gender and interaction. Widening the conceptual score. En Baron, B. & Kotthoff, H. (Eds.), *Gender in interaction: perspectives on femininity and masculinity in ethnography and discourse* (pp. 3-18). Amsterdam: John Benjamins Publishing.
- Tropiano, S. (2002). *The prime time closet: a history of gays and lesbians on TV*. Nueva York: Applause Theatre & Cinema.

- Tur, H. (2006). Demoníaco. En Ortiz-Osés & Lanceros, P. (Dirs.), *Diccionario de la existencia: asuntos relevantes de la vida humana* (pp. 133-144). Barcelona: Anthropos.
- Ugarte, J. (2011). *Las circunstancias obligaban: homoerotismo, identidad y resistencia*. Madrid: Egales.
- Valles, M.S. (1999). *Técnicas cualitativas de investigación social. Reflexión metodológica y práctica profesional*. Madrid: Síntesis.
- Valles, M.S. (2002). *Entrevistas cualitativas*. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas.
- Van Dijk, T. (2008). *Ideología y discurso: una introducción multidisciplinaria* (2ª ed.). Barcelona: Ariel.
- Van Dijk, T. (2009). *Discurso y poder*. Barcelona: Gedisa.
- Viedma, A. (2009). Entrevistas. En Callejo, J. (Coord.), *Introducción a las técnicas de investigación social* (pp. 63-94). Madrid: Editorial Universitaria Ramón Areces.
- Walters, S.D. (2001). *All the rage. The story of gay visibility in America*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Walton, D. (2008). *Introducing cultural studies. Learning through practice*. Londres: SAGE Publications.
- Williams, R. (1994). *Sociología de la cultura*. Barcelona: Paidós.
- Williams, T.I. (1987). *Historia de la tecnología. Desde 1900 hasta 1950 (II)*. Madrid: Siglo XXI.
- Witt, L., Thomas, S. & Marcus, E. (Eds.) (1995). *Out in all directions: a treasury of gay and lesbian America*. Nueva York: Warner Books.
- Wolf, M. (1997). Investigación en comunicación y análisis textual. En Dayan, D. (Coord.), *En busca del público: recepción, televisión, medios* (pp. 255-272). Barcelona: Gedisa.
- Wolf, M.A. & Kielwasser, A.P. (Eds.) (1991). *Gay people, sex, and the media*. Londres: Harrington Park Press.
- Woods, G. (1999). *A history of gay literature: the male tradition*. Londres: Yale University Press.
- Zunzunegui, S. (2007). *Pensar la imagen* (6ª ed.). Madrid: Cátedra.

### **12.3. ARTÍCULOS EN REVISTAS CIENTÍFICAS, TESIS DOCTORALES Y PONENCIAS**

- Aguilar H. (2007). La performatividad o la técnica de construcción de la subjetividad. *Revista Borradores*, 7.
- Amador, S.E. (2004). *La representación social de la tecnología en mujeres rurales: los procesos sociocognitivos como fundamento de la relevancia social*. Tesis de maestría no publicada. Universidad de las Américas, Puebla, México.
- Avila, G. (2009). Nothing queer about queer television: televised construction of gay masculinities. *Media, Culture & Society*, 1, (31), 5-21.
- Bergua, J.A. (2006). Nosotros y los otros: una aproximación reflexiva. *Culturales*, 2, (4), 7-49.
- Cascajosa, C. (2005). Por un drama de calidad en televisión: la segunda edad dorada de la televisión norteamericana. *Comunicar*, 25, (2).
- Cascajosa, C. (2006). No es televisión, es HBO: la búsqueda de la diferencia como indicador de calidad en los dramas del canal HBO. *Zer*, 21, 23-33.
- Chicharro, M. M. (2003). La perspectiva cualitativa en la investigación social: la entrevista en profundidad. *Enlaces: revista del CES Felipe II*, 0.
- De Gregorio, E. (2003). El análisis crítico del discurso como herramienta para el examen de la construcción discursiva de las identidades de género. *Interlingüística*, 14, 497-512.
- De la Fuente, M. (2001-2002). El análisis crítico del discurso: una nueva perspectiva. *Contextos*, XIX-XX, (37-40), 407-414.
- De Valencia, C. (s.a.). *¿Tiene la homosexualidad un origen genético?* Estudio realizado dentro de la Universidad Javeriana de Bogotá. Recuperado de <http://www.javeriana.edu.co/Genetica/PDFDOC/MONOGRAFIA%20HOMOSEXUALIDAD.pdf>.
- De Voghel, D. (2010). El análisis del discurso. *Inventio*, 12, 86-93.
- De Voghel, D. (2013). Las imágenes también enuncian. *Inventio*, 18, 59-64.
- Domínguez, G.I., Vicente, A. & Cohen, I. (2012). Reflexiones en torno al trabajo con grupos de discusión en ciencias sociales. *Intersticios: revista sociológica de pensamiento crítico*, 6, (1), 233-244.
- Echevarría, A. & Pinedo, J. A. (1997). Identidad social de género: su distribución social e influencia en el juicio. *Revista de Psicología Social*, 2, (12), 131-152.

- Farr, R.M. (1983). Escuelas europeas de psicología social: la investigación de representaciones sociales en Francia. *Revista Mexicana de Sociología*, 45, (2), 641-658.
- Freymler, L. (2005). *Separate or equal? Gay viewers respond to same-sex and gay/straight relationships on TV*. Ponencia presentada en el Congreso Anual de la Asociación Internacional de la Comunicación. Nueva York. Recuperado de [http://citation.allacademic.com/meta/p\\_mla\\_apa\\_research\\_citation/0/1/3/5/6/p13568\\_index.html](http://citation.allacademic.com/meta/p_mla_apa_research_citation/0/1/3/5/6/p13568_index.html).
- García Escalona, E. (2000). “Del armario al barrio”: aproximación a un nuevo espacio urbano. *Anales de Geografía de la Universidad Complutense*, 20, 437-449.
- Gómez Martín, M. (2006). Los nuevos géneros de la neotelevisión. *Área abierta*, 13.
- Herrero, J. (2006). La teoría del estereotipo aplicada a un campo de la fraseología: las locuciones expresivas francesas y españolas. *Espéculo*, 32.
- Huerta, M. A. (2005). “A dos metros bajo tierra”, una serie de calidad: análisis narrativo del capítulo piloto. *Comunicar*, 25.
- Londoño-Vásquez, D.A. & Frías-Cano, L.Y. (2011). Análisis crítico del discurso y arqueología del saber: dos opciones de estudio de la sociedad. *Palabra Clave*, 14, (1), 101-121.
- Medina, P. & Rodrigo, M. (2006). Posmodernidad y crisis de identidad. *IC, Revista Científica de Información y Comunicación*, 3, 125-146.
- Mora, M. (2002). La teoría de las representaciones sociales de Serge Moscovici. *Athenea Digital*, 2.
- Moreno, A. & Pichardo, J. I. (2006). Homonormatividad y existencia sexual. Amistades peligrosas entre género y sexualidad. *AIBR, Revista de Antropología Iberoamericana*, 1, (1), 143-156.
- Moscowitz, L. M. (2010). Gay marriage in television news: voice and visual representation in the same-sex marriage debate. *Journal of Broadcasting & Electronic Media*, 54, (1), 24-39.
- Netzley, S. (2010). Visibility that demystifies: gays, gender and sex on television. *Journal of Homosexuality*, 57, (8), 968-986.
- Pardo, A. (1995). Aspectos médicos de la homosexualidad. *Nuestro tiempo*, 493-494, 82-89.
- Uriarte, J. (2006). La recepción del lenguaje en la evolución humana: detalles sociolingüísticos. *Interlingüística*, 17, 1039-1047.



- Van Dijk, T. (1980). Algunas notas sobre la ideología y la teoría del discurso. *Semiosis*, 5, 37-53.
- Van Dijk, T. (1996). Análisis del discurso ideológico. *Versión*, 6, 15-43.
- Van Dijk, T. (1999). El análisis crítico del discurso. *Anthropos: huellas del conocimiento*, 186, 23-36.
- Zarur, A.E. (2011). El fenómeno gay contemporáneo, de lo moralmente inaceptable a segmento del mercado. *Gestión y estrategia*, 40, 51-64.

#### **12.4. ARTÍCULOS DE PRENSA**

- ABC (2012). *Siete países todavía aplican la pena de muerte a los homosexuales*. Recuperado de <http://www.abc.es/20120515/sociedad/abci-homosexuales-ilegal-paises-201205151804.html>.
- Benítez, J. (2013). *¿Por qué triunfan las series de HBO?* Recuperado de <http://www.capital.es/2013/04/05/por-que-triunfan-las-series-de-hbo/>.
- Fórmula TV (2013). *HBO cancela 'True Blood', la última temporada será la última*. Recuperado de <http://www.formulatv.com/noticias/32928/hbo-cancela-true-blood-septima-temporada-ultima/>.
- Lagoa, M. (2012). *¿La mejor serie de la historia?* Recuperado de [http://cultura.elpais.com/cultura/2012/05/03/television/1336036399\\_133603.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2012/05/03/television/1336036399_133603.html).
- Simmons, B. (2012). *Report transcript: Barak Obama*. Recuperado de <http://grantland.com/the-triangle/b-s-report-transcript-barack-obama/>.

#### **12.5. PORTALES WEB**

www.allacademic.com

www.hbo.com

www.hboespana.com

www.imdb.com

www.timewarner.com

www.todoseries.com

www.etymonline.com

[www.un.org/es/index.html](http://www.un.org/es/index.html)

[www.yogyakartaprinciples.org](http://www.yogyakartaprinciples.org)

[www.europarl.europa.eu](http://www.europarl.europa.eu)

[www.boe.es](http://www.boe.es)

[www.dailydot.com](http://www.dailydot.com)

[www.newnownext.com](http://www.newnownext.com)

[www.theatlantic.com/world](http://www.theatlantic.com/world)

## **ANEXOS**

## **ANEXO I: TRANSCRIPCIÓN DE LAS ENTREVISTAS EN PROFUNDIDAD**

### **ENTREVISTA 1: CARMEN SÁNCHEZ**

*Psiquiatra*

**Como experta de ese ámbito médico lo primero que quería preguntarte es algo tan simple como esto: ¿tú podrías darme una explicación, por no decir una definición, de lo que es la homosexualidad? Lo que tú consideras que es la homosexualidad.**

Es que ahora la homosexualidad es un aspecto completamente normal, es una forma de manifestar la sexualidad de un individuo. Entonces, se es homo, hetero o bi... y bueno, pues es una condición natural. Se ha hablado mucho sobre la etiología de los factores de aprendizaje, pero no se ha llegado nunca a ninguna conclusión. Son todo desvaríos mentales para discutir. No se sabe por qué, porque a veces dicen “la condición del homosexual que se identifica con... el homosexual masculino con la madre, y va buscando una pareja...”; bueno, esas cosas yo creo que las hacemos más a posteriori. Si fuera así, todos los individuos, o más parte de los individuos que viven eso serían homosexuales, o heterosexuales, y no es así. Entonces, bueno, yo creo que no hay ninguna... ninguna causa como tal, como no hay una causa para el heterosexual. La condición natural de especie, tendemos a ser heterosexuales para mantener la especie. También es cierto que cuando la especie está muy evolucionada y empezamos a sobrar individuos, aumenta la homosexualidad, pero no en los humanos: en todas las especies. Bueno, pues a lo mejor es que eso es lo que marca más la frecuencia o... que otra cosa. Desde luego por causas o etiologías, no se sabe ninguna.

**Enonces, ¿el ámbito médico no ha podido ofrecer una definición ni unitaria ni esclarecedora sobre este término?**

No. En ningún momento. Nada, no. Siempre ha sido un tema de controversia más que de... Se ha hablado más el aspecto moral que el aspecto médico. Médicamente, bueno, pues eso, desde que ya se reconoció que no era ningún trastorno mental, bueno, pues porque no hay... no cumple ningún parámetro de... estaba metido dentro de las

parafilias, de las desviaciones sexuales. Bueno, eso afortunadamente se sacó. Y bueno, pues eso. Es una expresión de la sexualidad normal, absolutamente normal.

**A pesar de que no se ha llegado a esa definición unitaria, o esclarecedora, sí que ha habido proyectos, ha habido experimentos, ha habido investigaciones genéticas, psiquiátricas que han intentado hablar del término. Me acabas de nombrar la moralidad. ¿Tú crees que esas acotaciones que se han intentado hacer del término eran objetivas o podían estar influenciadas, motivadas?**

No, no. Objetivas... eran totalmente subjetivas. De objetivas, nada. Objetivamente es que no hay nada que discutir. La homosexualidad, la definición ¿cuál es? Pues la atracción por el mismo sexo. Ya está. No hay más definición. ¿Por qué? Pues porque... pues eso, pues porque la naturaleza tiene su expresión, y eso, y lo natural es la heterosexualidad por lo que hemos dicho, pero es que la homosexualidad no deja de ser... A lo mejor es un mecanismo adaptativo de la especie. Entonces, ¿subjetivamente? Pues claro que es subjetivo, porque la moralidad es subjetiva. Entonces ahí sí que ha expresado... porque bueno, venimos de una tradición pues católica muy conservadora; entonces esto se ha visto... Bueno, católica, si hablamos de los musulmanes, todavía es lo mismo. Quiero decir, que hay muchas religiones que han visto la homosexualidad como algo malo cuando hay culturas y hay tribus y tal que la homosexualidad se expresa con total normalidad. Claro que es subjetivo: subjetivísimo. Totalmente.

**Entonces, ¿podemos decir que ha sido un concepto cambiante, no solo desde el ámbito médico?**

Sí, sí, sí. El aspecto, el ambiente médico yo no creo que sea el que manda el mensaje a la sociedad, sino que recibe el mensaje de la sociedad.

**Luego te preguntaré sobre eso, si te parece. ¿Tú por qué crees que ese concepto va cambiando? ¿A qué crees que se deben esos cambios?**

Pues porque socialmente la sociedad ha cambiado, y ha madurado, y es mucho más libre. Entonces se ha dejado de tabúes y está reconociendo algo que estaba latente. Entonces ahora la gente se expresa con mayor tranquilidad. Porque homosexuales...

bueno, no lo sé porque estudios de frecuencia de la homosexualidad es difícilísimo de hacer. Probablemente haya más, pero yo creo que es más por lo que decíamos de la evolución de la especie. Eso es lo mismo que cuando vas perdiendo las muelas del juicio. Ya no las necesitamos para triturar la comida; entonces, es una marca de evolución de especie. La homosexualidad a lo mejor puede significar lo mismo, no lo sé. Pero antes los homosexuales no se manifestaban, no se veían, y ahora sí. Bueno, porque se van aceptando. Pero eso es un movimiento social como se aceptan, pues el cambio que ha habido social también de la mujer, y de... de muchos aspectos. Pues una forma muy natural de ver las cosas, de librarse de tabúes que ha habido, culturales.

**Has nombrado la libertad. Me parece interesante esa idea. Que es una cuestión de libertad, de incremento de libertad.**

Totalmente, totalmente, de libertad de expresión. Porque además, claro... Dentro de las teorías y las discusiones que se hace parece como que la gente puede pensar que uno es homosexual porque le dejan ser homosexual, y si no le dejaran, no lo sería. Bueno, en ese caso sería un homosexual reprimido (*risa*), pero seguiría siendo homosexual. Entonces, claro, hay que tener libertad para expresarse, para expresar la sexualidad. ¡Cuántos en generaciones anteriores, en generaciones de mis padres...! Yo sí que he conocido casos, vamos, yo y todo el mundo, que cuando decían, por ejemplo (te estoy hablando de tiempos del franquismo), de “redadas de homosexuales”, tal, y salían personajes públicos, casados, con seis hijos... Entonces, ¿esos qué eran? Pues homosexuales reprimidos, que se casaban por conveniencia, que tenían hijos, y a poder ser muchos, para demostrar que no eran homosexuales, para que les aceptaran socialmente. Bueno, pues eso es una falta de libertad... ¡es una tortura! Y era un engaño a todos, porque luego, pues expresaban su sexualidad en clubs privados y en situaciones de estas. Entonces, claro que es un tema de libertad. Ahora, afortunadamente, esto... no te digo que no quede, pero vamos... Yo no conozco, ¿eh?

**Carmen, estamos hablando todo el rato de la homosexualidad pero, ¿ha habido en algún momento...? Bueno, la pregunta es muy amplia, ¿no? Pero desde el ámbito médico del que estamos hablando ¿ha habido alguna vez algún intento por acotar, explicar o delimitar la heterosexualidad?**

No, la heterosexualidad no se explica porque es una condición de perpetuación de la especie. Entonces... es lo “natural” en ese sentido, en el sentido biológico de perpetuación de especie. Entonces lo que se explica es esto, por eso se tomaba como una desviación de objeto. La homosexualidad no sirve para la perpetuación. Se intenta explicar. Eso es una desviación. ¿Y qué pasa? ¿Por qué se desvía esto? De ahí nace el concepto “esto es un trastorno”. Entonces, ese es el origen de que esto esté incluso mal visto, porque claro, porque no es “útil”. Pero eso es lo que nos acerca más a la parte animal de la especie humana. Si nos vamos a lo racional, pues bueno, pues ahora no necesitamos perpetuarnos. Está más que asegurada la especie. Pues ahora quizá por esto no tiene sentido plantearnos qué es la homosexualidad. Hay que plantearse qué es la sexualidad, y que cada uno lo exprese como le dé la gana. Como sea, como sea. No como le dé la gana, como su naturaleza le pida, le explique. Pues es que nadie nos tiene que decir lo que somos. Sabemos lo que somos.

**Cuando dices que eso es lo que ha llevado a acercarla al concepto de trastorno, ¿entiendes que la homosexualidad ha estado en un segundo orden? ¿Ha estado en una posición inferior, digamos, a la heterosexualidad?**

Pero, ¿en qué sentido? ¿En la aceptación social?

**Bueno, sobre todo en la Medicina. Un poco por lo que vemos en esas clasificaciones, por cómo se ha podido...**

Hombre, claro. Se consideraba al homosexual un enfermo.

**Quizá paralelamente a la aceptación social.**

Claro, cuando no había este... o se planteaba esto como una aberración, una parafilia; era una desviación, era un trastorno mental sexual. Entonces, sí que se trataba, claro, se trataba como sabemos, y en la literatura sí que te cuentan casos de eso, de tratarlos con electroshocks, que tal. Yo afortunadamente eso ya no lo he vivido, pero sí que cuentan que se hacía. Claro, el resultado, ninguno; o el resultado al final es decir: “vale, que sí, pues dejadme en paz”, ¿no? ¿Qué quieres, que confiese? ¿Que sí? Pues vale, he sido yo (*risas*)... Pero realmente, ¿cómo puede cambiar la condición sexual de uno? Puede

cambiar las conductas, claro; las conductas, esto es muy... unas técnicas conductistas del todo. “Si tienes inclinaciones homosexuales, te castigamos”; pues no, no, yo heterosexual. Claro. Pero de conducta. No de sentimiento de ser. Y por eso era el fracaso. Entonces empezó a plantearse ya que no tiene sentido estar tratando a una población que no tienes que cambiar. Es como si tratas, yo qué sé, a los que son altos o bajos. ¡Pues son altos o bajos!

**Antes has hablado de que la Medicina en realidad no se proyecta tanto sobre la sociedad sino que es la sociedad la que puede influir en la Medicina. Pero desde este campo, ¿tú crees que la Medicina, por lo que hablábamos, ha podido cambiar esas consideraciones o ha cambiado su normativa por sí misma y eso se ha aplicado a la sociedad? ¿O por el contrario ha recibido de la sociedad esos estímulos y ha decidido evolucionar?**

Yo creo que va por delante la sociedad, honestamente. Y entonces la Medicina recoge ese concepto, ese sentir social y empieza a plantearse algo de lo que no ha estado nunca tampoco convencida, por el fracaso del tratamiento. Entonces, claro, si hubiera sido una enfermedad hubieras hablado de éxitos en el tratamiento, y a lo mejor se hubiera reforzado la idea de que era una enfermedad, pero como eso no ha pasado... Pues la Medicina sí que recibe: “bueno, algo está pasando en la sociedad, esto nosotros no lo estamos curando”, y no solamente eso, sino que existe un malestar, porque hay un engaño, hay una ocultación de los homosexuales. Entonces, claro, los médicos en este caso nos ponemos casi en el plano del dictador: “yo decido lo que está bien y lo que está mal”. Entonces la sociedad yo creo que es la que va por delante y lleva esa reflexión, digamos. Claro, lo que pasa es que luego lo nuestro, los que hacen las leyes o hacen las clasificaciones tienen peso; incluso legal. Una cosa que está codificada como una enfermedad es una enfermedad, legalmente. Deja de estar codificada, deja de ser una enfermedad. Pues claro, ese aspecto, que por eso te decía lo del libro, me parece tan importante que llegara a hacerse, que aunque a nosotros nos parece una nimiedad, a los que nos dedicamos a esto ahora, porque no lo vivimos, no le dimos la importancia que tenía, porque para entonces ya no tenía importancia, por eso, porque socialmente estábamos más evolucionados, y aunque lo pusiera una clasificación... pues gente de mi edad, vamos... hombre, siempre hay por ahí algún integrista... no ha tratado nunca a un homosexual ni a alguien que le estuviera pasando algo... que estuviera trastornado,



pero... Por eso no le dimos la importancia que tiene, que sí que la tiene. A años vista dices, bueno, ¡hasta qué punto antes cómo era! ¡Estaba legislado! Y vamos, me parece bochornoso, que estuviera dentro de eso.

**Dices que lo que se puede establecer desde el ámbito médico puede incluso estar proyectado sobre el ámbito legal y convertirse en una normativa expresa. ¿La Medicina tiene influencia sobre la sociedad?**

Autoridad.

**¿Autoridad? ¿Tiene autoridad sobre la sociedad?**

Sí que la tiene. Lo que pasa que no tanta como para que hacer de esto un tema suyo. Esto lo recibe... O sea, hay un *feedback*. Afortunadamente, hay un *feedback*. Y esta necesidad no es una necesidad que parta de los médicos: parte de la sociedad. Lo que pasa es que, claro, luego la autoridad la da en este caso la Medicina. Al sacar de una clasificación, al dejar de concebirla como... digamos que la hace oficial. La hace oficial en la Medicina, y al hacerlo oficial en la Medicina, pericialmente... Nosotros cuando tenemos que ir a la justicia, acudir a la justicia, nosotros somos peritos, y como peritos médicos, decir que un enfermo es homosexual o decir que es un individuo homosexual y que no tiene ninguna enfermedad, eso sí que... eso va a misa. Eso ya deja de... al juez ya le queda constancia. Ya no puede agarrarse a nada. ¿Por qué va a condenar a alguien o unas conductas por...? O sea, entra dentro de la misma legislación, de las mismas consideraciones que un heterosexual. Pues yo que sé, por conductas sexuales de exhibicionismo, o lo que sea, no por ser, por la condición de homosexual. Entonces eso, esa autoridad, digamos, sí que la da la Medicina, pero porque previamente ha bebido de la sociedad. Si no, no se les ocurre a los médicos así por sí mismos. No, porque no hay una investigación biológica, porque no era una enfermedad. Porque si hubiera sido una enfermedad, la Medicina dice: “bueno, he investigado una enfermedad rara, he llegado a esta conclusión y esto es por esto”. Vale, estás hablando de una enfermedad, ahí no es que la sociedad te lo haya pedido; es que tú has investigado porque es una enfermedad. Pero esto, que tradicionalmente se venía considerando una enfermedad, ningún médico pudo llegar a decir “es porque en el cromosoma tal aparece un...” Pues no. Teorías, todas las que quieras. Pero cuando hay tantas teorías... en Medicina siempre decimos

que cuando hay tantas etiologías no se sabe: es idiopático. Pues esto es idiopático. ¡En caso de tener que ser algo! Que no es.

**¿Y tú crees que tiene, vamos a decir, dispersión o popularidad? Porque claro, la Medicina dice actualmente: “esto no es una enfermedad” y todavía sigue habiendo personas que lo pueden considerar así, vaya, aunque consideremos que son las menos, pero siguen existiendo casos de diferenciación y demarcación. ¿Tú crees que esos preceptos médicos pueden llegar a tener esa popularidad o es algo que tiene que imponerse a través de esa vinculación con la ley?**

Pero es que yo creo que es un tema cultural, como la mayoría de las cosas. Y eso sí que se hace en los colegios, en las escuelas. Se tiene que explicar la igualdad de la mujer, que es gordo, que todavía estamos hablando de la igualdad de la mujer, y la igualdad de la homosexualidad. Pero eso es algo que, que bueno, que comentábamos antes. Que yo creo que en un tiempo eso socialmente se llegó a aceptar, y ahora se está retrocediendo en algunos sectores por... bueno, pues eso, tanto en la mujer como en homosexuales. La homofobia y... Pero esto entra todo, y la transfobia, la xenofobia, y hay muchas cosas que lo que son es incultura. Claro, ¿que somos una sociedad más inculta que hace unos años? A lo mejor sí. A lo mejor somos más incultos. A lo mejor ahora tenemos una educación más tecnológica y hemos dejado un poco de lado la cultura humana, la humanista, y por ahí vienen las cosas, ¿no?

**Siendo que es algo cultural, ¿crees que el ámbito mediático puede influenciar en este sentido? ¿Tú crees que lo que se refleje en productos de ficción, en productos mediáticos, tú crees que eso puede ayudar?**

Me parece importantísimo. Yo creo que tiene mucha mayor difusión eso que un programa médico. Cuando ves algo médico diciendo “la homosexualidad no es un trastorno médico”, bueno, pues te quedas diciendo “bueno, porque tú lo digas”. Pero vamos, te quedas, te deja frío eso, ¿no? No entiendes de qué va. Sin embargo en una obra de ficción, no. Por ejemplo, de *Aquí no hay quien viva*, yo creo que el personaje de Mauri hizo mucho en favor de los homosexuales. Yo creo que se veía con cariño. Porque era una figura, un personaje al que le coges cariño, porque es un tío muy divertido, es muy buena persona.

**Bueno, es importante porque de primeras se veía, partiendo de eso.**

¡Sí! Sí, sí.

**El personaje se veía porque, bueno, tenía protagonismo.**

No, no, y se convirtió en uno de los clave de la serie. Entonces, pero porque le coges cariño, entonces puedes pensar, “a pesar...” o algunos pueden pensar “a pesar de ser homosexual, qué majo es”. Y claro, el “a pesar de” a lo mejor se te va olvidando, y dices “pues es un tío majo, pues es verdad”. ¿Por qué te tienes que meter en su casa? Que haga lo que le dé la gana. Como en casa de los demás. Entonces, yo creo que eso sí que fue... a mí esa serie me resultó positiva en este caso. Creo que, vamos, yo creo que... no te digo que marcara un hito... bueno, pero a lo mejor en las series que estábamos en aquellos años sí que lo hizo.

**Bueno, a lo mejor en España puede que lo hiciera.**

Y de la femenina, que comentábamos que el personaje de Patricia, menos acertado... Estaba, no sé, peor tratado, digamos, por los guiones. Pero también me parecía positivo, que apareciera, ¿no? Que también a veces se habla de la homosexualidad masculina como... bueno, que a lo mejor se va aceptando más, y la femenina está peor tratada, ¿eh? Y peor aceptada. Lo que pasa que tienen la ventaja de que se nota menos. Entonces las homosexuales femeninas, las lesbianas, sufren menos el rechazo porque no se nota. Porque en mujeres es más común estar dos juntas, dormir juntas en un viaje, eh... ir del brazo, tal. Bueno, esas cosas no se notan. En los hombres, sí. Entonces en eso, eso es una homosexualidad oculta, pero peor vista, ¿eh?

## ENTREVISTA 2: ANTONIO SEVA

*Psiquiatra*

**La primera pregunta es muy genérica: desde tu ámbito de trabajo, desde tu experiencia como médico, ¿tú podrías, no definirme, pero darme una explicación, una aproximación a lo que entiendes que es la homosexualidad?**

¿Una definición?

**Definición... no me gusta definición, porque parece muy acotado. O una explicación, una aproximación al propio concepto.**

Bueno, es una forma de vivir, de sentir, y de reflejar unas apetencias, un... de una persona, que son independientes, y que han ido variando a lo largo de los, de estos últimos años en... en el concepto que ha tenido la sociedad sobre... sobre esa "normalidad", entre comillas. Que antes se consideraba una anomalía. Ha ido variando porque las cosas evolucionan, en esos aspectos.

**Desde el ámbito médico ha habido estudios que han intentado buscar explicaciones biológicas, temas de genética, transmisión de genes. Desde el ámbito psiquiátrico, como tú me has dicho, el concepto ha evolucionado también. ¿Tú crees que esas visiones que se han dado sobre el concepto eran objetivas, o quizá había algún tipo de... vaya, de sesgo o de influencia?**

Sí, obviamente, sesgos había, sobre lo que el concepto que cada uno tiene sobre lo que es la homosexualidad, y yo he compartido con profesionales compañeros míos donde la visión era totalmente contraria, ¿no? Y en estos tiempos, además, que también sorprende. Entonces, todo está sujeto a estudios, ¿no? Y aquello que nos hace dudar, con más énfasis. Lo que pasa es que también es verdad que quien lo estudia habitualmente es porque tiene unos intereses en... bien en una parte, o en la otra, con lo cual eso ya es un sesgo. O yo entiendo que es un sesgo. Y luego, yo creo que la homosexualidad es muchísimo más amplio que... que todo eso. Cada vez, vamos, y en consulta vemos muy poco relacionado con el problema. Obviamente vemos hombres, mujeres y otros tipos, ¿no? Y lo que sí que podemos ver, o lo que se podía ver antes

eran cuadros adaptativos o trastornos depresivos, ansiosos muy en relación a lo que ellos vivían como un problema.

**Has dicho, que en el propio ámbito médico ese concepto ha evolucionado bastante.**

**¿Tú crees que en la sociedad ese concepto ha cambiado también?**

Va cambiando, pero va bastante lento. Y luego, además, bueno, en cierta manera, cuando uno quiere hacer cambiar las cosas, a veces unos quieren correr muchos y otros quieren frenar bastante. Entonces, obviamente la homosexualidad cada vez en los medios de comunicación que utilizamos actualmente, en la televisión, ¿no? En los programas cada vez está más patente. Incluso además demasiado, yo entiendo como si fuera una cosa... intentando hacerlo ver normal, a veces lo hacen anormal. Esa es un poco la percepción, no sé si eso te contesta un poco...

**Sí, sí, desde luego. Además, ese detalle que has dicho me parece muy interesante: incluso desde los estudios que se han hecho a nivel mediático, precisamente, hay muchas voces críticas con esa necesidad de presencia, ¿no? Lo que comentas: ponerlo tanto en el foco quizá precisamente lo anormaliza, más que normalizarlo. Pero tú entiendes que ha habido una evolución, ¿no?**

Una evolución. La sociedad ha cambiado mucho y si esto lo hablamos quinientos... no, quinientos no, mil kilómetros más abajo, todo ha cambiado. O sea, que esto es totalmente distinto, ¿no? Y España, bueno, ha evolucionado en muchas cosas, y una de ellas, en esa.

**¿Dirías que es un cambio a positivo?**

Sí, desde luego, claro que es un cambio... un cambio a positivo.

**Por lo tanto, ¿crees que la homosexualidad es un concepto cambiante?**

Creo que está cambiando. Que cambiante no debe ser.

**Pero ¿podemos decir, corrígeme si me equivoco, que su percepción es lo que cambia?**

Sí, eso, exactamente. Su percepción es lo que cambia. El concepto no tiene por qué cambiar.

**En general, ¿a qué crees que se puede deber ese cambio?**

Bueno, yo creo que, para empezar, se está trabajando en que se cambie. Cada vez somos más flexibles, también, en muchas cosas. Antes era todo, estaba todo muy estipulado, ¿no? ¡Había verdades absolutas! Esto es así, y esto es así. Ya... no recuerdo en qué año fue esto, pero yo creo que en el setenta y algo. De pronto se discriminó algo que era patológico y ahora ya no lo era... o se tenía sus dudas de si lo fuera. Entonces, eso ¿qué lo está cambiando? Porque los criterios que nosotros seguimos en los diagnósticos los cambian las sociedades también, ¿no? Tienden a unificarlo, eso es lo bueno: me refiero que lo que se diagnostica aquí, en teoría se tiene que diagnosticar de la misma manera en otro país con otras culturas y con otra forma de entender la... la vida. Pero, ¿qué lo está cambiando? Los medios de comunicación, sin lugar a dudas, ¿no? Personajes influyentes también, ¿no? Yo creo que el sida, cambió un antes y un después también el concepto cuando, pues de pronto, determinados actores que todos valoraban por otra serie de cuestiones ponían sobre la mesa situaciones que estaban viviendo. Y al fin y al cabo eso, bueno, abrió un campo de posibilidades. Para decir: “oye, esto que tratáis como algo tan anormal y tan atípico”, pues ni tan anormal, ni tan atípico.

**O sea, ¿que la visibilidad mediática ayudaría, en ese sentido, a evolucionar?**

Sí, sin duda.

**¿Incluso, tú crees, desde un ámbito de ficción? Porque, por ejemplo, me comentas, pues personajes públicos que, efectivamente, pudieron ser trascendentes en la sociedad y convertirse en iconos de visibilidad. ¿Tú crees que desde el ámbito de la ficción se puede ayudar también en ese sentido?**

Bueno, también, también... En todo esto es muy importante la educación. Entonces, educan las generaciones superiores, o sea la generación intermedia, los padres, y eso lo ves, ellos van viendo, trabajan un poco en los colegios, también, los profesores, el... el ver que las cosas no son tan... tan llamativas, tan impresionantes... Hay que tener en cuenta que muchas veces en la homosexualidad hay otras dificultades también de fondo; hay unos... que, bueno, tienen dificultades de identidad sexual, ¿no? Y que... no te sé decir exactamente a qué edades, eso probablemente un especialista en psiquiatría infantil sería más... Pero vamos, a los ocho, doce años, que ahí hay un... empiezan a identificar lo que es el chico y la chica, independientemente de los factores hormonales y... otra serie de cambios, eh... ahí es el momento donde probablemente, pues a través de la ficción, probablemente, se debería de educar mejor a nuestros niños.

**Has comentado antes algo que me ha interesado, cuando los diagnósticos médicos son, de alguna manera, o deberían ser objetivos en todos los ámbitos culturales. Pero precisamente, a raíz de eso, ¿tú crees que lo que se trabaja desde el discurso médico tiene alcance en la sociedad, tiene proyección?**

Acaba teniéndolo. No lo tiene de inmediato, obviamente, porque como decimos son criterios, criterios que tienden a homogeneizar... Pues toda nuestra especialidad es una especialidad en que lo subjetivo también tiene mucha importancia, no es un análisis de sangre donde se sale uno de los parámetros y... entonces cambia. Entonces, esos diagnósticos, ya digo, intentan homogeneizar que el diagnóstico sea lo mismo en un sitio que en otro, de tal manera que los estudios que se puedan hacer tengan una cierta validez. Entonces, ¿la pregunta era...?

**Sí, si el discurso médico, en general, puede influir...**

¿Luego puede trasladarse a la sociedad? Claro, claro. Porque ya te digo, el... los médicos habitualmente muchas veces no curamos, sino acompañamos, ¿eh? Acompañamos muchas veces en el sufrimiento, y eso lo intentamos trasladar, ¿eh? Sobre todo nosotros, en salud mental. Entonces, eso yo creo que tiene una repercusión social, muchas veces en cosas... ¿Me hablas de la homosexualidad, vista aquí desde consulta? Pues a veces nos encontramos con eso, pues con familias que intentan explicarse el porqué de esa situación, viéndolo como algo anormal. Ellos, ¿eh? Pero no

los propios. Antes sí que era: “bueno, este chiquito raro, no sé exactamente qué hacer”. Pero ahora mismo, oye, vamos... te contaría dos pacientes. Y de hace unos cuantos años. Pero por eso, pero me refiero eso también es porque no solamente... que me imagino que esas preocupaciones las trasladarán los familiares, pero no nos derivan los médicos. Esto acaba en primaria, si aparece.

**También te quería hacer la pregunta inversa. El discurso médico puede llegar, o acabar influenciando en la sociedad, pero ¿tú crees que la sociedad también influye en el ámbito médico? Considerando ese cambio específico o todos los que puede haber en torno al ámbito de la homosexualidad, una despatologización progresiva, ¿tú dirías que ha sido la sociedad la que ha impulsado ese cambio o se ha generado más...?**

¿De dónde se ha generado? Un poco, o ¿dónde está el origen?

**Sí, si crees que ha sido la sociedad la que ha podido influir en el ámbito médico, o es el ámbito médico el que, vaya, desde dentro, ha conseguido evolucionar por sí mismo, y luego esas ideas se han plasmado en lo social.**

Yo creo que los dos a la vez... No sabría decir en qué nivel más, probablemente más nivel en el social, ¿eh? Pero vamos, siempre hay una interacción y un *feedback* en unos y otros. Entonces, como habitualmente la salud lo que trata es lo anormal, la consideración que haga lo social de que eso no es tan anormal, pues hace que la adaptación sea mejor.

**¿Tú crees que la homosexualidad se ha considerado, precisamente por esa anormalidad, un hecho social de segundo orden? ¿Algo, digamos, marginal?**

No, yo... bueno, se habrá considerado como marginal, pero no por lo anormal. Lo anormal es aquello que no es frecuente, “tan frecuente cómo”. Esto es como lo de la curva de Gauss, ¿no? Pues nos vamos a eso. Pero no es donde va todo el bloque social, ¿no? Entonces, bueno, pues dependerá de las incidencias y las frecuencias. Ese es un tema de frecuencias, en cuánto se da, ¿no? Pero es, eh... no sé, ¿es anormal el



superdotado? Bueno, pues igual es inadaptado, pero porque son pocos, y pocos les entienden.

**Pero si hablamos de una despatologización, ¿tú crees que en algún momento, el que haya sido una patología lo ha convertido en algo inferior o por debajo de la heterosexualidad?**

¿Actualmente o en el pasado?

**Bueno, en el pasado es cuando se consideraba como una forma patológica.**

Sí, claro, claro.

**¿Actualmente, quizá, esa barrera ya se habría superado?**

O limado. Limado, más bien, porque yo creo que aún queda mucho recorrido, sobre todo por lo que ves en los colegios, ¿no? Porque, el modo, por ejemplo, de insulto que utilizan muchas veces los niños, pues está presente eso. Y ahora, por ejemplo, habla de la igualdad, de los sexos, en todos los aspectos, y a mí me llama mucho la atención, por ejemplo, los jóvenes mucho, las músicas que, las canciones, las letras de las canciones que... Se dice que todo... pero ves que luego hay un fondo, ¿no?

**Hablando de influencia, me has nombrado los medios de comunicación. ¿Tú crees que los medios de comunicación, precisamente, pueden tener más alcance sobre la sociedad que el discurso médico?**

Yo creo que sí, pero si obviamente te lo dan profesionales expertos. Esa es la... vamos, debían tener mejor, más...

**Bueno, ya no valorando el tipo de efecto que puedan tener, pero me indicabas, por ejemplo, que el discurso médico quizá no tiene un efecto inmediato en la sociedad, pero acaba teniéndolo. En ese sentido, ¿tú crees que los medios de comunicación siguen ese mismo camino en cuanto a posible influencia?**

Sí, yo creo que sí. Yo creo que es fundamental. Si nos olvidamos de este tema y lo trasladamos a otro tema como puede ser el suicidio, que es una consecuencia muy preocupante de la salud mental, por ejemplo, nosotros siempre estamos intentando trabajar con los medios de comunicación para que sepan dar esa información de una manera adecuada, porque si no, lo que estamos haciendo es publicitarlo, entre comillas. Y además, aparte de otra serie de situaciones, ¿no? Pues en este sentido, también. Los medios, cuando hay una noticia mala, mal dada en salud mental, bueno, pues determinadas sociedades se intentan poner en contacto con el medio de comunicación determinado diciendo: “oye, tampoco utilices esta palabra porque es un estigma para el enfermo o... no puedes relacionar violencia con psiquiatría”. Bueno, una serie de cuestiones. Bueno, pues en la homosexualidad tres cuartas partes de lo mismo.

**O sea, que tú consideras que lo óptimo para un mensaje adecuado por su posible influencia sería que hubiera una buena base educativa detrás.**

Sin duda.

**En general, ahora, por resumir un poco todo lo que decimos, la actitud general de la sociedad que hay ahora con respecto a este tema, a la homosexualidad, ¿tú como la valorarías?**

Pues... claro, depende mucho de los ámbitos en los que... con los que hables, con la gente. Obviamente, el que ha vivido esto en cercanía, probablemente lo entiende de una manera mejor. Yo entiendo la dificultad que pueda tener un padre al encontrarse con una “situación”, entre comillas, que no sabe entender, ¿no? Y eso lleva su procesamiento, su tiempo, porque para empezar, no lo ha visto, ¿no? O no lo ha visto aceptado, en sus generaciones. Entonces... bueno, yo creo que hay un largo recorrido, un largo camino por recorrer en esto. Pero vamos, yo creo que está en el camino, pero te digo, estamos hablando de una sociedad que, entre comillas, es más “permissiva” que las que nos rodean, y estos temas, bueno, pues...

**Pero por lo que me dices, ¿podríamos decir de forma objetiva que la consideración es desigual.**

Claro, sí, sí.

### **ENTREVISTA 3: RUTH VALLEJO**

*Doctora en Derecho*

**Desde tu propia perspectiva como experta en leyes, en la materia del Derecho, ¿tú podrías ofrecerme una explicación, no una definición como tal, pero una explicación de lo que tú consideras o entiendes por el concepto de homosexualidad?**

Pero, ¿concepto jurídico? En cuanto tal, no existe. Es decir, las leyes lo que hacen es trasladar la realidad social al ámbito jurídico, ¿no? Entonces, a ver... Esto se ha trabajado mucho en el ámbito de la Unión Europea en relación con el acoso. Hay una cuestión que preocupa y es la discriminación y el acoso laboral por motivos de orientación sexual, ¿eh? Le llaman así. O sea que ni siquiera aquí han incorporado un concepto propio de lo que significa la homosexualidad. Es decir, utilizamos el concepto de orientación sexual, es decir, en el sentido de... bueno, pues de eso, de que te pueden gustar los hombres o las mujeres, da igual, pero digamos que es el único concepto jurídico que tenemos.

**¿Sería el único que se aproxima un poco a esa idea, o para acoger esa realidad? Me interesa mucho eso de que como tal no existe un concepto jurídico que lo encuadra pero sí que el ámbito legal ha tenido que recoger...**

Recogemos, recogemos, sí. Las leyes siempre recogen. Ten en cuenta que las leyes normalmente van por detrás de la realidad social. Es decir, ¿cuándo empieza a haber una norma? Cuando hay que regular una realidad social, ¿no? Y esto lo estamos viendo día a día. Día a día estamos viendo nuevos conflictos que van surgiendo en la realidad social; entonces es cuando la ley se incorpora a regularlo, ¿no? Por ejemplo, yo que sé, con... ahora, con todo el tema de la utilización de las nuevas tecnologías. Bueno, pues, ¿cuándo nos hemos dado cuenta de que hay que hacer una regulación del derecho a la propiedad...? A la propiedad intelectual, no, que me he liado. El tema de la protección de datos y tal. Cuando estamos viendo que los datos personales están utilizándose, están vendiéndose sin consentimiento de la persona. Entonces a partir de la propia... de los propios principios jurídicos, que esos son generalistas para todo el Derecho... aquí habría que profundizar mucho en lo que son los principios jurídicos. Bien, a partir de

ahí lo que hacemos es construir nuevas leyes. Por ejemplo, el tema de la protección de datos. ¿De dónde deriva la legislación de la protección de datos? Pues de que hay un derecho fundamental como es el derecho a la intimidad, ¿no? Recogido en nuestra Constitución. Desde el momento en que tú los datos personales son objeto de tráfico sin permiso del titular, pues estamos viendo ahí una posible violación de un derecho fundamental básico, ¿no? El tema de la homosexualidad. Me da igual la homosexualidad, que la mujer, que... Es decir, hay una serie de colectivos. No sería el caso de la mujer, que no es un colectivo, que es el más... representamos más del 50% de la... pero sí hay una situación de discriminación hacia la mujer. Entonces, tenemos un artículo, que es el artículo 14 de nuestra Constitución, que habla y dice que no puede haber discriminación por una serie de causas. Si te fijas en nuestra Constitución, la Constitución del 78, la orientación sexual no aparece.

### **No aparece explícitamente.**

Aparece el sexo. Pero también es cierto que ese precepto acaba con una cláusula diciendo que por cualquier otra condición personal o social, y esa cláusula ha llevado a incorporar dentro de los supuestos de discriminación, pues no sé, la discriminación por que el empresario no te permita ejercer las responsabilidades familiares, por ejemplo. Porque en el caso de la mujer, si tu no le permites conciliar la vida familiar y laboral puede haber una discriminación por razón de sexo. Pero eso no es aplicable a los hombres, entonces ahí ha llegado el tribunal constitucional y ha dicho: “ah, ¿y si es un hombre el que quiere ejercer los derechos de conciliación y se le niegan?” Pues es una circunstancia de discriminación por circunstancias familiares, ¿no? Entonces, es una cláusula abierta donde tienen cabida muchos otros supuestos. ¿Y qué ocurre en Europa? Que en Europa, que van más adelantados que nosotros en el tema de la discriminación, pues en Europa les ha preocupado la discriminación y el acoso por razones de etnia, de religión (es decir, hay mucha xenofobia en Europa, que quizá no la vemos tanto en nuestro país), preocupa la edad (se discrimina a los trabajadores en función de la edad, en cuanto tienen determinada edad se les despide) y preocupa también la orientación sexual.

**Existe un documento legal redactado en Yogiakarta, una ciudad indonesia, que se refería específicamente a la orientación sexual.**

Se ha trasladado. Este concepto se ha trasladado a nuestra legislación, ¿eh? Se ha trasladado. De hecho, fue en el año 2003, si no me equivoco, a través de una ley, que traspusimos una directiva europea sobre no discriminación y acoso por razón de orientación sexual. Entonces eso está ya recogido con esa expresión en la legislación.

**Desde ese mismo ámbito, porque tú además eres académica del ámbito legal, claro, el concepto ha cambiado bastante, ya específicamente dentro de nuestro país, ¿no? En función de los diferentes regímenes políticos que hemos tenido; pues sin ir más lejos, desde la dictadura franquista la regulación ha cambiado sobre ese tema. Antes había una Ley de Vagos y Maleantes...**

Hombre, ¿verdad? Donde se incluía ahí a todos los homosexuales.

**Así es. Por lo tanto, ¿crees que desde tu ámbito, el ámbito de la legalidad, ha cambiado ese concepto de la homosexualidad?**

Hombre, sí, ha cambiado muchísimo. Muchísimo. Además yo tengo... A ver, yo, desde mi experiencia propia, ¿no? Como persona misma que soy. Yo ya de cría tuve posibilidad de conocer a... bueno, pues a un chico que era homosexual, hermano de una amiga mía, y lo mal que lo pasaba. De hecho lo llevaron a un psiquiatra, porque antes a los homosexuales se les llevaba al psiquiatra, claro. No voy a entrar con lo que opinan los curas porque ese tema ya... Vamos, ni comentario merece. Em... Y yo vi cómo este chico sufría, lo mal que lo pasaba, la sociedad no le entendía. Menos mal que sí que tuvo el apoyo de la familia, pero aun así y con todo la familia lo llevó al psiquiatra. Es decir, aunque la familia lo quería y tal, no lo... por eso no lo criticaba pero... pero sí, los homosexuales iban al psiquiatra. Luego tuve un compañero de facultad también, que también iba al psiquiatra, hasta que me acuerdo que un día le dije: oye, reconoce que eres homosexual, que no pasa nada, hombre, que esto ha existido siempre, ¿no? Entonces yo creo que ahora la sociedad es muy tolerante. Vamos, la sociedad, por lo menos la española, ¿eh? Porque también estamos viendo por ahí, sobre todo por “las Rusias” y esos sitios, que es complicado, es complicado entender, ¿no? Pero yo creo que España es muy tolerante.

**¿Piensas que en España tenemos un nivel de tolerancia mucho mayor del que pensamos?**

Sí, sí. Sí que lo tenemos, sí.

**Desde esta idea entonces, ¿podríamos considerar que la homosexualidad es un concepto cambiante? O por lo menos, que la consideración que se ha tenido sobre ella ha cambiado. Como tú misma dices, la sociedad ha cambiado, ha evolucionado.**

Hombre, pero todo, pero todo. Igual que la homosexualidad, yo vuelvo a ponerte el paralelismo de la mujer. La mujer en la época franquista tenía prohibido trabajar, no podía retirar dinero del banco si no era con autorización del marido. Es decir, el concepto o la idea de la mujer como un ser inferior al hombre, necesitaba la permanente tutela de un hombre, bien del padre, bien del marido, ¿no? Entonces, eso también ha ido evolucionando, ¿no? O sea, yo creo que esto ha ido paralelo...

**Sí, seguramente...**

Ha ido paralelo. Seguro. Vamos, segurísimo.

**¿Ese proceso de liberación de la mujer...? Vaya, no me gusta mucho el nombre de “proceso de liberación”, pero bueno, sí que en parte ha sido así. ¿Ese proceso ha ayudado a la liberación de la homosexualidad?**

Y de normalización. Y de entender que, pues vivimos en una sociedad plural, igual que ahora... Yo recuerdo también al principio cuando la gente se divorciaba, bueno... esto era pecado. Y esto, la Iglesia tiene mucho que ver con todo esto, ¿eh? Yo, lo siento mucho, pero la Iglesia ha sido misógina, la Iglesia ha estado en contra de la homosexualidad, cuando está llena de homosexuales, porque ha sido siempre un refugio de homosexuales. Entonces ha habido como mucha hipocresía, ¿no? Y se ha querido imponer una doctrina católica románica que, en fin, ha hecho muchísimo daño en ese aspecto.

## **¿Sigue haciéndolo?**

Bueno, yo creo que ya vamos avanzando, vamos avanzando. Sobre todo con este Papa.

## **Ruth, de alguna manera, ¿a qué crees que se puede deber este cambio, de esa evolución social?**

Bueno, pues volvemos a equiparar con el tema de las mujeres. Es porque, en el caso de las mujeres, es porque los movimientos feministas han estado allí, han estado aquí dando la batalla. Y todavía falta mucho, ¿eh? Falta muchísimo, porque bueno, al final te encuentras declaraciones como la de ese señor de Alcorcón diciendo que somos una pandilla de brujas, que lo que queremos es... en fin. Entonces... Pero, indudablemente, la existencia de movimientos, en el caso del feminismo, en el caso de la homosexualidad, con los movimientos LGTB, transexuales, lesbianas... yo creo que esa persistencia, ese estar allí, esa denuncia continua de las situaciones hace que la sociedad vaya viendo. Y la visibilidad. En el momento en que hay una visibilidad y ves que, hombre, es un homosexual pero, anda, es culto y sabe lo que habla, ¿no? Entonces, en cuanto empiezas a visibilizar a las personas homosexuales y te das cuenta de que no son distintas de las heterosexuales, bueno, pues eso ayuda a la normalización. El salir del armario ¿no? Que han dicho siempre los homosexuales. Es muy importante: el movimiento, estar ahí y seguir luchando por esa normalización en la sociedad.

**Has nombrado un concepto que para mi trabajo es fundamental, que es el de la visibilidad. Yo estoy estudiando un foco de visibilidad, muy específico, en este caso, me centro en una cadena concreta porque creo que esa cadena, el trabajo que ha hecho a través de sus productos de ficción, ha ayudado a mejorar la imagen que la televisión daba sobre la figura del homosexual. Hablando de eso, porque yo me estoy refiriendo a un producto mediático, y por lo tanto tiene un público potencial enorme, ¿tú consideras que el ámbito legal tiene una influencia directa en la sociedad? Quiero decir, más allá de esa capacidad rectora que tiene, ¿no? Inevitablemente, esa capacidad normativa. Realmente, esas reflexiones, quizá, que llevan incluso a cambiar los códigos legales, ¿tienen repercusión en la sociedad? ¿O alcance?**



No. Yo creo que cambia primero la sociedad. Fíjate, con el tema de... vuelvo a hacerte la comparativa. Existe una ley, que es la Ley de Igualdad, mujeres y hombres, una ley que en la medida de lo posible se cumple en el ámbito de la administración pública porque vamos, ya lo que faltaría. La propia administración se da mandatos a sí misma y aun así cuesta controlar. Yo que trabajo en una administración, yo que sé, sabes que son obligatorias que todas las comisiones sean paritarias, en la medida de lo posible los equipos directivos, etcétera, etcétera. Pues bueno, hay que seguir recordándoles que hay que cumplir la ley, ¿no? Y en el ámbito privado, pues los datos están ahí. Si nosotros empezamos a comparar ahora, bueno, la precariedad en el empleo mayoritariamente es de mujer, la conciliación no se ha avanzado, etcétera, etcétera. O sea que las leyes están ahí, pero no se cumplen. Bueno, por lo menos en este caso, ¿no? En el caso de los homosexuales, es que no tenemos una ley específica. No la tenemos, no existe ¿no? Hay en la mujer, entre otras cosas, porque insisto, la mujer no somos un colectivo a proteger, somos más del 50% de la sociedad. Entonces, te quiero decir, a los homosexuales se les protege como personas, simplemente; quiero decir, las leyes están ahí para aplicarlas a todo el mundo. Entonces, sí que hay regulación específica en lo que te digo, por ejemplo en el ámbito laboral y en el ámbito administrativo también. Los procedimientos de tutela de derechos fundamentales para perseguir la discriminación por orientación sexual y el acoso laboral por esas razones, pero más allá de esto no hay una legislación específica. No la hay. Entonces, el hecho de que la haya, esa era tu pregunta, ¿el hecho de que haya una ley nos ayudará a avanzar? Hombre, pues todo ayuda. La existencia de una ley por sí misma no va a resolver los problemas. Pero sí puede ayudar, puede ayudar desde el momento en que si existe una ley, se inician procesos de sensibilización para que la gente entienda esa ley. Es como el tema de la igualdad. Yo llevo explicando muchísimos años temas de igualdad y mujer, y me sigue sorprendiendo todavía, a día de hoy, cuando explico determinados temas... o sea, la gente no acaba de entender qué significa la igualdad, en relación a la mujer. Por lo tanto creo que tampoco se entiende muy bien, o se puede entender aquí. Y más que en el tema de la homosexualidad, fíjate, yo creo que hay más rechazo en el tema de la transexualidad, muchísimo más. De la homosexualidad yo creo que está muy normalizado, fíjate. Tengo esa percepción. Yo tengo amigos homosexuales, amigos, pero amigos íntimos, con los que veraneo y nos vamos todos los días a cenar o a comer o a no sé qué. Son pareja, son... normal, normal. Yo lo veo muy normalizado.

**¿Y tú crees que esa sería la consideración que tiene nuestra sociedad con respecto a este hecho social?**

Hombre, hay de todo. Sobre todo entre los hombres. Yo creo que los hombres lo ven peor. Pero vamos, estoy generalizando, también, porque ¿qué tipo de hombres ven mal lo homosexual? Pues el mismo hombre que es un machista con la mujer. O sea, el hombre que tiene interiorizada un tipo de sociedad muy, pues lo que hablábamos antes, ¿no? Del patriarcado, el androcentrismo, ese tipo de sociedad que nos han estado comiendo el tarro durante 40 años. Eso era así, claro.

**Ahá.**

Yo, fíjate, que es lo que te digo, yo tengo la percepción de que es más importante regular el tema de los transexuales, que creo que aquí sí que hay mucho que hacer para su normalización. El tema de la homosexualidad yo creo que está más normalizado. Otra cosa es que ya que nos ponemos a hacer una ley pues hagamos una ley de LGBT y un poco regular... Pero bueno, regular, recoger en un texto, que vendría a ser refundir en un texto los derechos que tienen con esas particularidades de la transexualidad, que creo que tiene otros matices distintos.

**De hecho, yo no abordo la transexualidad en mi trabajo porque considero que es un hecho social muy diferente. Históricamente, a través de los movimientos de liberalización ha estado muy unido pero considero que es una realidad distinta...**

Es distinta, sí. Yo creo que lo es.

**Es algo que no atañe tanto a la orientación del deseo sino que tiene otro tipo de matices, ¿no? Pero bueno, para cerrar ese apartado, por todo lo que hemos dicho y ateniéndonos un poco a esa evolución que en el ámbito legal ha tenido el concepto, ¿podríamos considerar que la homosexualidad es ahora, o ha sido, o quizá sigue siendo, vaya, un hecho social de segundo orden? Digamos, de alguna manera, si ha estado a un nivel de consideración inferior.**

¿Inferior que qué? Claro, porque habría que compararlo con algo, ¿no?

### **En este caso hablaríamos de heterosexualidad frente a homosexualidad.**

Sí, pero es que la heterosexualidad no ha necesitado regulación. No ha necesitado. Entonces, sí que tenemos... Vuelvo a decirte, claro, cuando hablamos de discriminación tenemos a las mujeres, pero vuelvo a decir: no somos un colectivo, con lo cual aquí... Y lo que no es normal es que la mitad de la sociedad está dominada por la otra mitad, ¿no? Pero claro, ya cuando nos metemos en homosexualidad, lesbianismo, transexualidad, aquí sí que estamos hablando de colectivos específicos. Aquí ya hablamos de colectivos. Entonces, a ver... ¿cuál es la lucha actual, por ejemplo, de las parejas homosexuales? Bueno, pues todo el tema de la maternidad subrogada. Es un tema que a ellos les afecta; es un tema, a ver, sobre todo a la hora de discriminar los hijos en el registro civil, que sabes que este es un tema, ahí, que está ahí, que es polémico y tal, bueno, pues sí que necesitarían... Porque el matrimonio homosexual ya está reconocido. Quiero decir, que ese paso ya se dio, y por lo demás es que es gente normal. ¿Qué puede ser un homosexual, objeto de un acoso laboral o de una discriminación en un trabajo y tal? Eso está regulado. Entonces, faltaría por hacer esto, faltaría por reconocerles, además de ese derecho al matrimonio, ese derecho a poder tener hijos. Y además, la maternidad subrogada es un tema muy polémico, mucho, muy polémico. Porque por ejemplo las feministas te dicen: bueno, pues es que eso es vender el cuerpo de la mujer, no sé qué; bueno, ahí hay un debate que lo vamos a ver durante tiempo. Pero claro, mientras tenemos que dar una solución aquí, porque no puede ser que los niños no estén inscritos, no puede ser que no existan. Porque existen, ¿no? Entonces, como existen tenemos que darle ahí una solución. Y este tema es igualmente aplicable a las parejas de homosexuales mujeres. Aquí también tenemos ese mismo conflicto, porque hoy por hoy, si no ha cambiado la normativa, hoy por hoy, la mujer es la que... una de ellas es la que tiene los hijos, ¿no? Claro, el semen no sabemos de dónde viene, pero bueno, hay también inseminaciones artificiales y tal. Pero luego el problema es que ese hijo no es hijo de la pareja...

### **Es hijo de la persona que lo ha engendrado.**

Claro, entonces la pareja tiene que adoptarlo para que legalmente sea hijo suyo, con lo cual creo que es poner trabas en el camino, que esto sí que se debería normalizar todo.

Y luego ya la transexualidad, tiene muchísimo, es muchísimo más complejo este tema porque... Bueno, yo lo que he descubierto es que todos los transexuales se querían operar, o no. Bueno, pues resulta que no, que hay quien quiere vivir su transexualidad tal como es. De hecho, aquí en este centro hay una alumna que era alumno, y lo lleva bien, aquí se le quiere, se le aprecia, se le acoge sin ningún problema. La verdad es que este centro, en ese aspecto, está muy bien. Y claro, aquí tienen problemas más serios porque sí que les genera... Yo creo que la transexualidad, hoy por hoy, aún les genera trastornos de algún tipo psicológico, de aceptación, no aceptación. Creo que la transexualidad sí que necesita primero visibilizarla, necesita una regulación y una atención sociosanitaria completa, porque es muy distinto. Yo creo que el lesbianismo y la homosexualidad, como ya la gente está tan normalizada, ahora un chico que le gusta un chico se lo dice a sus padres así. Habrá casos también, porque habrá algún caso, pero también hay casos de mujeres que deciden ponerse una minifalda y le dicen: quítate eso que pareces una puta.

**Sobre todo desde la perspectiva que yo trabajo, me parece interesante lo que has dicho sobre que la heterosexualidad no ha necesitado regulación...**

No.

**Porque se ha entendido siempre como una norma.**

Hombre, claro.

**Vale, para cerrar, Ruth, hemos dicho que quizá la proyección que tiene el trabajo de ese ámbito legal por lo menos ofrece un punto de partida. Yo estoy trabajando el ámbito mediático, lo que son series de ficción, que tienen un público potencialmente masivo. ¿Tú consideras que esa vertiente mediática tiene o puede tener influencia actualmente, puede ser una manera de...?**

De normalizar.

**¿De normalizar, por ejemplo?**

Sí, sí. Sí, sí, de hecho, una de las cosas que llama la atención es que en todas estas series, por lo menos en las españolas, siempre aparece un personaje homosexual. Fíjate que siempre aparece un personaje homosexual y no siempre aparece una lesbiana. Una de las cosas que yo sí que... porque además, tengo amigas lesbianas. Yo creo que están más visibilizados los homosexuales hombres que las mujeres. Las mujeres siguen más escondidas. No lo... no se visibilizan tanto. Siempre aparecen como dos amigas que se dan la mano, ¿sabes? Creo que ahí hay más. Quizá por el hecho de ser mujeres, también, porque como la mujer ya está discriminada de por sí, por ser mujer, si encima es lesbiana, más. Pero yo creo que el hombre sí que ha trabajado mucho por visibilizar. Y luego con todo el tema de las campañas del sida se ha focalizado también. El sida se focalizó en hombres homosexuales famosos, actores, que empezaron a salir, a dar la cara. Entonces eso yo creo que ha ayudado mucho. Porque fíjate que han salido; han salido políticos, han salido futbolistas, han salido... Eso lo ha visibilizado, mientras que la mujer... Creo que ahí falta un poquito más.

**No, en eso estoy completamente de acuerdo.**

Y desde luego los medios de comunicación sí que, hombre, claro que ayudan a normalizarlo. No sé qué serie... en *7 vidas*, que salía una lesbiana... Sí, pero ¿ves? El personaje del hombre homosexual siempre lo ves ya en casi todas las series de ficción. Y sin embargo, la mujer todavía no.

## **ENTREVISTA 4: LUIS SÁNCHEZ**

*Abogado*

**Luis, la primera pregunta que te planteo es si desde ese ámbito jurídico en el que tú has trabajado, ¿hay alguna explicación o algún intento de definición o se ha explicado, definido, acotado de alguna manera la homosexualidad?**

A ver, en principio... Vamos a ver, sí que... Lo único que existe, en las legislaciones de, por ejemplo de algunos países donde se condena, ¿no? Sí que... o por ejemplo, como ocurría en España hasta la época anterior a la democracia, sí que existían, o existen, ya te digo, en estos países, la definición de las prácticas que se consideran punibles, pero una definición jurídica como tal, no, evidentemente, como tampoco existe para la heterosexualidad. Por lo tanto, como ya te digo, definición de prácticas punibles, que evidentemente son de carácter homosexual, pero en eso ya te digo que después hay... pues cosas muy curiosas... qué cosas son punibles en un sitio, en otro, en fin, o qué cosas eran punibles en España. Eran más bien prácticas, aunque también es cierto que, que en el pasado en España también la mera tendencia homosexual también se consideraba punible pues por la Ley de Peligrosidad Social. Pero eran, ya te digo, es más bien en función de las prácticas y de la persona que se autodefinía. En el caso de la Ley de Peligrosidad española cuando alguien se autodefinía de esa manera, también, o era, o se llegaba también a la conclusión por las autoridades de que esa persona era homosexual, siempre unido, como ya te digo, a las prácticas.

**¿Es la única manera en que la homosexualidad se ha visto reflejada en la legalidad, a través de su capacidad punible, digamos? O sea, ¿a través del castigo?**

Eh... vamos a ver, no. Es decir, ahora mismo, no. Es decir, ahora mismo se ve reflejada en protección jurídica en muchos países. Es decir, evidentemente hasta hace relativamente poco, sí; es decir, no existían legislaciones que ampararan este hecho. Son relativamente modernas. A raíz de los movimientos reivindicativos LGTB, a partir del año 68, es cuando se, a lo largo de muchos años, especialmente a partir de los 80, es cuando empieza a haber normas que empiezan a proteger.

**¿Podemos decir que desde ese ámbito jurídico la homosexualidad ha sido un concepto cambiante? Si hemos pasado de un aspecto puramente punitivo a uno en el que, obviamente, dependiendo del contexto cultural en el que nos enmarquemos, puede ser protegido por la ley, ¿ha evolucionado, ha mutado ese concepto?**

El concepto propio de homosexualidad... yo es que creo que no es tanto un concepto jurídico como un concepto que es otra cosa. Ser homosexual o no ser homosexual no es tanto un concepto jurídico; lo que tiene es un reflejo jurídico. Y como te digo, eran más bien las prácticas a lo que iban, o las definiciones que las personas se hagan de sí mismas. Eso es lo que era importante. Lo que sí, evidentemente, con el tiempo ha cambiado en determinadas sociedades es la... el enfoque jurídico que reciben las personas homosexuales. Pasar, pues de una situación de... de represión y de persecución, incluso de carácter penal que ¡cuidado! En muchos países del mundo todavía continúa, llegando incluso a aplicarse la pena de muerte en una serie de países, en determinadas circunstancias, pero sin embargo en otros, como ya te he dicho, sí que la evolución ha sido hacia una protección. Es decir, se parte de una situación de discriminación y se establecen una serie de mecanismos para evitar esa discriminación y además para garantizar la igualdad de derechos. Esa es la doble vía. Por un lado, intentar que no, que no se discrimine a las personas en función de su orientación sexual o su identidad de género, y por otro lado, el garantizarles igualdad de derechos como el resto de la sociedad. Pero esto, como ya te digo, es solamente en algunos sitios. En nuestro país es evidente la evolución.

**Desde ese planteamiento, incluso, tan contemporáneo, ¿podríamos decir que la percepción de la homosexualidad es totalmente cambiante, dependiendo de dónde estemos?**

Evidentemente.

**Y no solo ha sido cambiante a lo largo de la historia.**

Sí, claro. En Arabia Saudita te aplican pena de muerte y aquí te puedes casar. La diferencia es brutal. Y aquí, discriminar... si alguien, por ejemplo, es despedido por su orientación sexual, hay una protección jurídica. En estos países, no, evidentemente.

Incluso hay un agravante penal, en el caso de que se cometa un delito como consecuencia de ese odio, entonces, y en otros países pues te matan. Claro, evidentemente, la situación no es la misma.

**Antes has comentado que es sobre todo a partir de los movimientos sociales LGTBI, de liberación, de defensa de los derechos cuando el contexto legal parece acompañar a ese cambio. ¿Tú crees que ha sido un cambio en la sociedad el que ha propiciado el cambio en el ámbito jurídico?**

Hombre, claro, seguro. Es decir, al final las leyes lo que hacen es reflejar unas mayorías sociales, ¿no? En general. Es decir, claro, es decir yo creo que esto, claro, si nos ponemos ya en el contexto desde el punto de vista de la perspectiva histórica, digamos, el movimiento LGTB, que arranca sobre todo a partir de los sucesos de *Stonewall* en el año 68 en Nueva York, se entronca un poco... bueno, se entronca directamente con esos movimientos que en los años 60 existían, pues en muchas partes del mundo, especialmente en Estados Unidos, pues de reivindicación de igualdad racial, el movimiento feminista, etc., etc. Al final esto es, pues una serie de luchas que lo que han hecho es que, efectivamente, haya habido una mayor sensibilidad social, y después, política, que ha hecho posible que las legislaciones cambien. Yo también, sí que es verdad que en el caso, como nota distintiva, que me parece fundamental destacar, ¿eh? En el caso concreto de las personas homosexuales, hubo una... un antes y un después de la pandemia del sida, ¿eh? Es decir, cuando a partir de los años 80 se empieza a morir mucha gente y se pone, negro sobre blanco, una situación de discriminación, porque claro, si una pareja que llevara a lo mejor treinta, cuarenta o veinte años juntos, de repente uno fallecía, el otro vivía... y la situación jurídica es que era de... era terrible, porque no había ningún tipo de protección, ¿no? No había pensiones, si no se había hecho testamento todo iba para la familia del difunto, y se produjeron situaciones que eso sí que supuso verdaderamente una movilización de las personas LGBT, para decir: “esta situación hay que cambiarla, no puede ser”. Es decir, arrancamos en el año 68 unidos al resto de movimientos que en esa época existían, pues para la igualdad de todos los diversos colectivos sociales, pero nosotros en concreto, nuestra lucha se ve, digamos, potenciada a partir de los 80, que es además cuando se empiezan a producir los cambios legales, ¿eh? Es a partir de los 80 cuando de una manera mucho más



acelerada se empiezan a producir los cambios legales, a partir de esa época, y la incidencia de la pandemia del sida fue fundamental.

**Por lo tanto, ¿podemos decir, Luis, que la norma ha tenido que amparar la homosexualidad porque ella misma como fenómeno social se ha impuesto?**

Hombre, hay un trabajo activista detrás, claro.

**Quiero decir, desde el propio contexto legal, desde el propio contexto jurídico, por lo que me estás diciendo, no parece que las iniciativas de incluir a la homosexualidad dentro de unas normativas, dentro de una situación de amparo de derechos, de solución de conflictos - como bien la epidemia del sida puede ser un ejemplo-, no parece que todo eso haya venido desde el propio ámbito jurídico, sino que se ha impuesto desde la sociedad.**

Evidentemente, pero como todo. Es decir, las leyes que acabaron con la discriminación de los negros, por ejemplo, en Estados Unidos, es porque ellos dijeron: “hasta aquí hemos llegado”. Las leyes que han ido avanzando en temas de igualdad de género, ¿vale? Entre hombres y mujeres, es porque evidentemente hay un movimiento detrás, las leyes siempre van detrás. Pero al final terminan... cuando esas luchas, digamos, se hacen mayoritarias en la sociedad, pues a ver, los políticos al final terminan legislando. Es decir, el Derecho va detrás. El Derecho, normalmente, va detrás. Lo malo es cuando el Derecho no responde a las realidades sociales. Aquí en España en concreto, desde luego, yo tengo el convencimiento absoluto de que si en las manifestaciones del Orgullo desde aquí de Madrid, que son estatales, no hubiera habido un millón y medio de personas o dos millones, algunos años, yo estoy convencido de que no habría políticos que hubieran tenido la sensibilidad para que esto cambiara. Es decir, los políticos, al final, están viendo millones de personas que sí, que están en la fiesta y no sé qué, pero que delante hay unas pancartas que piden una serie de cosas.

**Una vez que el ámbito jurídico toma esas decisiones y establece sus textos legales, ¿crees que tiene influencia en el contexto social? Obviamente hay una normativa que ampara la homosexualidad y que penaliza los delitos de odio, y aun así, sabemos que hay casos de delitos de homofobia prácticamente a diario, incluso en**

**España, ¿no? Que puede ser un ejemplo de contexto cultural donde esa homosexualidad está legalmente protegida. ¿Qué piensas tú sobre eso?**

Hombre, lo que pasa que las leyes, cuando tú por ejemplo visibilizas un hecho y, concretamente en España, se legaliza el matrimonio homosexual, como bien sabes el Partido Popular intentó un recurso de anticonstitucionalidad, ¿vale? Bueno, ¿qué pasa? Que en esos años que se tardó en tramitar, al final la sociedad, además, en las encuestas que se hacían, cada vez más apoyaban el hecho de que existiera una regulación igualitaria del matrimonio. ¿Por qué? Pues porque empezaban a ver que no pasaba nada. Es decir, que es verdad también que, por un lado, los movimientos sociales empujamos para que las cosas cambien pero la gente, la gente en toda sociedad que se queda rezagada, cuando esas leyes que se empiezan a aplicar, si ven que no pasa nada, pues muchos se convencen, pues de que realmente está bien que sea así. Y ahora, de hecho, pues eso, en España tenemos un ejemplo bastante evidente. Es decir, que hubo mucha gente, por ejemplo, concretamente dentro del Partido Popular que se oponía a esa regulación, el Tribunal Constitucional lo que nos dijo es que era constitucional, que cabía dentro de la Constitución el matrimonio igualitario, pero que era una ley ordinaria que se podía cambiar. Es decir, el Partido Popular, en la legislatura anterior, con mayoría absoluta, pudo haber derogado esa ley, es decir, no... es una ley como otra cualquiera, podrían haberla cambiado. Y sin embargo, no lo hicieron. ¿Por qué? Porque al final, mucha gente dentro del propio Partido Popular, vamos, seguro que mayoritariamente... los votantes y militantes del Partido Popular... no mayoritariamente, ¡muy mayoritariamente! Pues no veían ya bien eso. Y a lo mejor unos años antes pues hubiera habido más debate.

**Luis, a raíz de esto, de la posibilidad de la influencia, de los contextos de influencia, ¿por qué crees que ha cambiado esa percepción sobre la homosexualidad?**

Bueno, pues como... A ver, las sociedades han ido cambiando la percepción de... cada vez han sido más conscientes. Hombre, yo creo que si cogemos la evolución histórica, yo creo que cada vez hemos sido más conscientes de las situaciones de desigualdad que afectaban a colectivos. Yo creo que hay que enmarcarlo en eso, es decir, por ejemplo, no sé... es decir, si lo comparamos, por ejemplo, con la lucha feminista, ¿no? Ante la igualdad de los derechos de las mujeres, pues claro, las situaciones que se vivían a

principios de siglo XX son implanteables ahora mismo. De repente, pues eso empezó a cambiar... Eso daría para otra tesis, posiblemente, ¿no? Por qué eso empezó a desarrollarse así, ¿no? Y en el siglo anterior se abolió la esclavitud, pues bueno... es decir, ha habido, es verdad que las sociedades, pues llevamos una evolución, la sociedad no es algo estático, a saber qué ocurre dentro de quinientos años, qué modelos sociales hay. Pero sí que es evidente que hay una evolución social, claro.

**Mi pregunta también nos dirige un poco específicamente al tema de mi tesis. Si ahora nos planteamos cómo la sociedad puede aprender esas nuevas ideas de tolerancia, de libertad, de... bueno, de equiparación de derechos, ¿tú crees que, por ejemplo, el ámbito mediático, que es el que yo estudio específicamente, puede influir en este aspecto? ¿Puede ser útil? ¿Tiene influencia, en general?**

Yo creo que hay dos cosas que son fundamentales, que es el ámbito mediático y la educación. Es decir, la educación es un trabajo a más largo plazo, es decir, si tú a la gente en los colegios le empiezas a inculcar unos determinados valores de tolerancia e inclusión, y de respeto y de igualdad, eso al final, bueno, termina calando. Y los medios de comunicación, claro que son fundamentales... Pero es que no solamente en esto, en todo, ¿no? Porque al final, los medios de comunicación influyen de una manera determinante.

**¿Consideras que, de hecho, en el ámbito mediático, a través de determinados productos comunicativos, puede darse una cierta forma de educación? ¿Puede ser una forma de educación en algún sentido?**

Por supuesto, y de mala educación, claro... Al final, bueno, pues estaba pensando en los programas, por ejemplo, de Telecinco, ¿no? Lo que son los típicos donde, por un lado hay visibilidad, pero por otro lado es una visibilidad absolutamente chabacana; bueno, la misma que la de los heterosexuales... Bueno, también cumple sus objetivos, ¿no? Pero es verdad que los medios de comunicación, claro que tienen influencia decisiva, pero absolutamente. En eso, en España, yo creo, además, que afortunadamente se ha “instalado”, entre comillas, la cultura de lo políticamente correcto, y es bastante extraño que en los medios de comunicación haya agresiones muy directas, como por ejemplo sí

que puede ocurrir en otros países. Incluso en nuestro entorno. Aquí, si alguien se pasa un poco nos echamos encima rápidamente.

**¿Un producto de ficción también puede, dentro de ese caudal comunicativo, un producto de ficción puede ser útil a la hora de educar?**

Por supuesto. No sé, por ejemplo, en la saga esta de *Star Trek*, que en la última apareciera un personaje... bueno, es una relación homosexual, claro que es importante, porque además eso va dirigido a un determinado público que ya lo ven en sus calles, lo ven en sus familias, incluso, lo ven en sus colegios, lo ven y de repente, incluso, lo ven que sale en una película o en una serie, y lo normalizan más todavía, claro. Evidente.

## **ENTREVISTA 5: MARÍA JOSÉ GALÉ**

*Doctora académica*

**Desde tu perspectiva académica, o desde la influencia que te puede dar tu perspectiva académica, ¿podrías aportar una explicación al concepto de homosexualidad?**

Claro, es que yo, en realidad... Para mí, trabajar con definiciones muy concretas de determinados aspectos, no es productivo, para mí, desde mi punto de vista. La idea de acotar o definir no es muy productiva, y tampoco siento yo que el ámbito académico sea un ámbito que sea autorizado para hablar de la vida de las personas, ¿comprendes? Para mí es un concepto que habla de la vida, y de los deseos, entonces que el ámbito académico se pueda otorgar la posibilidad de hablar de los deseos, de hablar de la intimidad o de hablar... para definir, para acotar, para determinar cuáles son los límites, no creo que sea algo sobre lo que merezca la pena... orientar nuestra mirada. ¿Me explico? Quiero decir, para mí es mucho más productivo y más importante que las personas, desde sus vidas, configuren un ámbito teórico, y que ese ámbito teórico sea vulnerado por la vida de las personas.

**Esa visión es muy interesante, pero ¿cuál es el problema de esto? Quizá no todas las personas, desde su vida personal, pueden tener una cierta posición de autoridad para lanzar ese discurso a lo social.**

Sí, yo esto lo entiendo, y es una preocupación desde hace tiempo, pero creo que si verdaderamente el ámbito académico tuviese la intención de mejorar y de ser referente, de decir algo de interés, debería saber cuáles son las formas en que las distintas vidas proyectan sus deseos, su identidad, todos sus estrategias para permanecer en la vida, sus resistencias, tendría que saber leerlo. Si esa posición que las vidas tienen son sus cuerpos, si esa posición que las vidas tienen son series de ficción, si... debería el ámbito académico dejarse impregnarse de eso y vulnerarse y reconsiderarse a sí mismo.

**¿Tú crees que el ámbito académico está apartado de la realidad?**

Sí, y creo que está apartado de la realidad con una finalidad, con la finalidad de autoerigirse constantemente en una posición jerárquica.

**Una de las cosas que más se suelen achacar, precisamente, a la Universidad, muchas veces desde el ámbito de las Humanidades, es que está completamente separada de la vida real, por decirlo de una forma práctica.**

No solamente creo que está separada de la vida, sino que cuando pretende acercarse a la vida lo que hace es acotarla para que le salga en sus resultados lo que cree que en la vida hay. Es decir, yo me acerco, formulo unas preguntas, unas encuestas, formulo, desde el ámbito académico, porque yo soy la verdad, y entonces acoto a las personas, y acoto las posibilidades de respuesta que tienen, y el código en que responderán, y... y los tiempos, y los espacios, y entonces pretendo que así me estoy acercando a la vida de las personas, pero eso no es cierto. Las personas formulan sus discursos, se visten de una determinada forma, actúan de una determinada forma, expresan sus deseos de una determinada manera, y el ámbito académico eso no lo tiene en cuenta. ¿Por qué? Fundamentalmente, si el tema que nos ocupa es este, porque es un ámbito homófobo, transfobo, lesbófobo, misógino...

**¿Consideras que el ámbito académico responde a ese perfil? ¿Incluso los acercamientos que específicamente puedan tratar la homosexualidad desde un punto de vista más combativo? El ejemplo más fácil sería todo el corpus teórico de la teoría *queer*.**

Claro, en ese caso, no, por ejemplo eso es una forma en que determinadas personas se han incorporado al ámbito de lo académico y han vulnerado el ámbito de lo académico para conseguir moverlo de otra manera.

**Me parece muy interesante que me digas que es un ámbito académico que trata de vulnerar el propio ámbito académico, porque dentro de un ámbito que, efectivamente, no es homogéneo, la teoría *queer* es una gama de estudios que no solo actúa cuestionando la sociedad sino que, por lo que comentas, cuestiona también el propio mundo universitario.**

Cuando yo redacté mi tesis traté de hacer algo que era, por ejemplo, elevar al mismo lugar, al mismo rango, las palabras de un activista que está pronunciando una conferencia en un lugar no académico, elevarlas al mismo rango que las palabras de Judith Butler, porque tienen la misma teoría para mí. Tanto Judith Butler como cualquier persona activista, como cualquiera de las mujeres barbudas que aparecen en mi tesis, como Laura Bugalho, por ejemplo, todas esas personas están en el mismo rango de lo académico, porque vulneran la teoría y ayudan a configurarla. En la tesis no hay una jerarquización teórica entre unas y otras. Para mí son tan potentes las palabras de Jennifer Miller, son tan contundentes las palabras de Jennifer Miller como pueden ser las de Butler, y las dos están... bueno, Jennifer Miller ahora trabaja en el ámbito de la Universidad con sus ideas acerca de lo performativo, desde lo performativo.

**Desde esa perspectiva combativa, que trata de desmontar ciertos órdenes académicos más tradicionalistas, ¿cuál es tu consideración sobre la homosexualidad? Has indicado dos cosas muy precisas: que habla sobre la vida y habla sobre los deseos, una realidad que se refiere a la vida y a los deseos.**

Sí, yo creo que más... atado a una definición no creo que pueda dar.

**Ese concepto parece entonces muy inaprensible por sí mismo...**

Bueno, es muy inaprensible para mí. O sea, yo no, no creo que... el hecho de que yo desarrolle un concepto tenga una... tenga una productividad para lo que yo haya podido trabajar en mi vida. Sí que te puedo decir, por ejemplo, que cualquier forma de trabajo teórico y cualquier tipo de definición trae consigo muchas veces que su propia vida se vea implícita, inmersa en el proceso de investigación, en el proceso de definición. Entonces claro, para mí que algo que está en un trabajo hable de la vida y hable de los deseos tiene que modificar a la persona que está trabajando con eso, tiene que cambiarlo, eso sí que te lo puedo decir.

**Entonces, afirmas que el teórico, o el que pretende teorizar, aportar esos conceptos, inevitablemente vierte en esos conceptos parte de sí mismo y de su visión.**

Puede hacerlo, o puede pretender que no lo va a hacer, y pretender que es la autoridad frente a lo observado, y pretender que lo observado lo puede mirar con alguna objetividad y que sin embargo esa persona está en el lado de la objetividad, en el lado de quien mira desde un punto de vista objetivo.

**¿Es imposible entonces buscar una objetividad en una explicación teórica o en una acotación?**

No sé si es imposible, lo que no sé si es interesante, si es productivo para lo que podamos hacer a partir de ahora, hacia el futuro. No sé por qué... la única necesidad de pretender que estás mirando algo de un modo objetivo es creer, o sea, tener la seguridad de que eso, ese algo objetivo está fuera de ti, es ajeno a ti, y que no te afecta, no te... impregna.

**Desde este modelo de sociedad occidental, ¿ha cambiado la concepción de la homosexualidad?**

Claro, lo que creo es que sí que se ha dado una modificación en el sentido que... en ese sentido que tú mismo has nombrado, cuando todas las personas que están trabajando sobre esta cuestión llegan a un lugar académico, lo vulneran, lo modifican, cuestionan la variable... o sea, cuestionan que la heterosexualidad sea algo natural; esa posibilidad de que la heterosexualidad se dé como algo natural está absolutamente desfasada, quizá no en todos los ámbitos de lo social, pero sí en un lugar que está ahí como señalando constantemente, como haciendo ver al resto de personas que ahí hay algo que es problemático por lo menos. Todas las personas que han desarrollado de manera activista su acción también han... no permiten que los cuerpos se den de ahora y para siempre y que los cuerpos estén tranquilos en su configuración definitiva y que los deseos estén tranquilos en su determinación definitiva. Ya no hay esa posibilidad.

**¿Tú crees que esa asunción de la heterosexualidad como algo que ya no es natural está presente en el propio tejido social, en la calle?**

No lo sé. Si sé que yo me muevo en una burbuja a lo mejor un poco cerrada (risas), pero creo que ahora mismo lo que... en mi ámbito de trabajo estoy trabajando con muchos



centros educativos, y cuando yo voy a los centros educativos planteo siempre mi óptica feminista, que es la de, un poco la de Judith Butler, y la planteo a... Previamente, a después trabajar con una serie de estrategias para las escuelas, que puedan permitir que la educación sea verdaderamente inclusiva y que ello signifique que cualquier persona tenga cabida independientemente de la manifestación que quiera hacer de lo que le parezca mejor. Y... de su identidad, de su lugar de procedencia, de su raza, de su identidad sexual, de su... en fin, y que... En cada vez más centros educativos compruebo que las personas no se sorprenden de esta cuestión.

**¿Es esa situación, esa percepción, una evolución que hace, por ejemplo, 50 años no estaba presente?**

Yo tengo que pensar que sí. O sea, es que es un ejercicio, también, creer que las cosas han cambiado, fijarte en determinados aspectos y considerar que hay una modificación, es un ejercicio que creo que se debe hacer, porque si no, pierdes poder. Yo siempre te hablaré desde la óptica feminista, que esa es la óptica que más me ha ocupado, desde las corporalidades no hegemónicas, o desde las identidades más así... menos, eh... menos normativas. O sea, no hablaré de la sexualidad, de la homosexualidad como tal, pero sí que es cierto que es necesario poner el foco sobre esas posibilidades de que sí haya cambiado, hacia un lugar más vivible.

**¿Ese cambio es paralelo en el propio día a día de las personas? Desde tu perspectiva, que indica que la Academia está alejada de la vida cotidiana, quizá es difícil percibirlo, pero tú como ciudadana, ¿percibes que haya podido haber un cambio con respecto al tema de la homosexualidad?**

Sí, yo creo que como te he dicho, creo que sí. Pero no sé si con respecto al tema de la homosexualidad o de, en general. Por ejemplo, las personas trans, creo que están haciendo un... están generando una revolución en el momento contemporáneo. Se han dado las circunstancias en que esas personas están tirando de todo el mundo.

**¿Crees que hay algún tipo de unión entre homosexualidad y transexualidad? ¿O debería incidirse en la separación entre estos dos conceptos?**

Yo creo que debería incidirse en la idea de que los mecanismos de exclusión que se generan son muy complejos, y no se generan de manera separada. O sea, la sociedad, como he dicho antes, la sociedad es tránsfoba, es homófoba, es lesbófoba, y por lo tanto... Es que claro, yo no puedo mirar desde un lado, sino desde el otro. O sea, yo te estoy mirando todo el tiempo desde el otro lado.

**Esa perspectiva es la que me interesa.**

Por ejemplo, que ahora mismo haya series como *Sense 8*, de las hermanas Wachowski, o como la de *Transparent*. Cuando ves *Transparent* no ves... o sea, es la historia de una persona que ha hecho un tránsito, pero en realidad es la historia también de toda su familia, y de cómo ese tránsito vulnera a toda la familia de tal forma que toda la familia se permite expresar de mucha mejor manera o mayor manera sus deseos... Entonces es como una especie de reacción en cadena. Una persona vulnera los límites, y esos límites se quedan más desdibujados para todas las personas que tiene alrededor. Un poco es lo que muestra esa serie. Pues *Sense 8*, lo que te está poniendo sobre la mesa es muchos deseos, muchos cuerpos, muchos placeres, y en realidad no se pone el foco sobre eso, sino sobre la historia, una historia, pues de ficción, en la que... sobre la interconexión entre las mentes, que es algo que ahora mismo está muy propuesto en muchos aspectos. Mismamente Judith Butler habla de esa idea, de cómo estamos en nuestra... en nuestro devenir tenemos una conexión con el resto de personas que nos rodean, una conexión que incluso si vamos al momento en que nacemos, al momento pre lingüístico es tan intensa que configura nuestra identidad sin que podamos dar cuenta de cómo sucedió, en dar cuenta en sí, de uno mismo. Habla de esto, ¿no? De cómo tú no puedes dar cuenta de esa parte, pero esa parte está implícita en tu yo. Y eso es lo que habla un poco *Sense 8*, pero en realidad la pone, pone esa realidad en muchas corporalidades, y esas corporalidades son múltiples y trabaja con muchos aspectos.

**Por usar tu ejemplo, la manera en que trata *Sense 8* la historia, en la que efectivamente no se pone el foco en la necesidad de nombrar esas corporalidades sino que directamente las utiliza como herramientas de ficción, ¿te parece positiva?**

Claro. Porque tú te pones, o sea, para ti, tu proceso de identificación se da con personas con las que no habías tenido oportunidad de identificarte hasta el momento contemporáneo. Hasta ahora, siempre se narraban historias de determinadas personas a las que les sucedían no sé qué cosas, pero se ponía el foco sobre ese suceso, que trataba de sus biografías, de sus deseos, de sus vidas. Pero es que ahora tú te puedes identificar con una persona cuya corporalidad, a lo mejor, no se asemeja a la tuya pero tienes esa... esa posibilidad. Y eso creo que, hasta ahora, nunca había sucedido de esta forma. Siempre había como un estereo... como un estereotipo de los personajes con los que te podías identificar.

**¿Piensas que es un intento por normalizar esas corporalidades diversas, en este caso?**

Yo creo que es un intento de decirse, de personas que necesitan decirse a sí mismas y necesitan algo complejo para decirse, que no se puede... Hay, eh... Creo que también la diferencia que hay entre una persona que cree que puede ver algo de manera objetiva y que puede ponerse en la situación del resto de los cuerpos y que puede decidir si algo se normalizará o no y aquellas personas que necesitan decirse, y se dicen porque necesitan una multiplicidad de contextos, de historias, de cuerpos para decirse. Creo que en este caso, en el caso de *Sense 8* para mí el análisis que hago es ese: que las hermanas Wachowski están diciendo algo que les preocupa, hablan de la intersubjetividad y para decirlo necesitan no solamente que el discurso, la narrativa sea compleja, sino que también la esencia del... de la distribución de los personajes, de los amores, de los afectos sea también compleja, que necesitan decir eso.

**¿Una serie como *Sense 8* o como *Transparent*, en general, o un producto mediático, pueden tener calado en ese tejido social que comentábamos antes?**

Creo que tendría más calado si se convirtiese en algo de dominio público, pero justamente esas series son las que menos se pueden ver, porque las ves por Internet o tienes una cadena privada que las emite, pero en realidad no son de dominio público. Si las pusiesen tantas veces como ponen *CSI*, sería algo que modificaría mucho las identidades.

**Entonces, ¿hay una necesidad de acceso a una plataforma de proyección de discurso? Necesidad de acceder a lo mediático o a lo preponderante en lo mediático para poder desperdigar ese discurso.**

Clar... eh, sí, sobre todo para poder escuchar a determinadas personas que están produciendo eh... filmografía, narrativa, me da igual, muy interesante y que sin embargo no llega a impregnar a veces a mucha más población porque no se emite con la misma difusión, no se publicita de la misma manera.

**En cualquier caso, ¿tú crees que esos productos mediáticos tienen más influencia que nuestro ámbito de actuación académico?**

Tendrán una influencia. No sé si más, menos, porque también soy de la opinión de que no puedes saber cuál es la influencia que va a tener. Tú puedes hablar, puedes expresarte, puedes... pero no sabes en qué momento, en qué lugar, dónde tendrá una trascendencia o una productividad eso. Lo único que puedes hacer es decirte, tratar de decirte de la manera que consideres que puedes hacer... ¿no? Mejor. Y entonces ya se verá cuál será la trascendencia de todo eso. Hoy es el aniversario de Rosa Parks, en el momento en que decidió no levantarse del autobús. Su colegio era un colegio que trabajaba con la idea de reivindicarse en los derechos civiles, al parecer, la Montgomery Industrial School. Si sus docentes hubiesen pensado, si sus maestras hubiesen pensado que aquello no sabían si tendría una trascendencia o no... Pero no la tuvo de manera inmediata, pero seguramente su influencia tuvo algo que ver, aquello. Puede ser, o puede que no.

**Pero comentabas precisamente que la Academia está directamente separada de la vida real.**

Bueno, al decirme tú el tema de la teoría *queer*... Determinada Academia, una parte de la Academia.

**¿Crees que, por ejemplo, esa Academia más combativa, de la que hablábamos antes, está más cercana a la vida?**

Es que ha impuesto su vida sobre... No solamente es que mire la vida, es que ha sido consciente de que es para la vida para lo que está trabajando. Cuando yo hice mi tesis doctoral traté de buscar una ontología en la que mi cuerpo pudiese albergarse, porque yo no era el sujeto hegemónico de Occidente, desde luego, el sujeto ontológico, el sujeto de la epistemología ni el sujeto en nada que tuviese que ver con los discursos de lo humanístico en Occidente.

**¿Esa necesidad de expresarse académicamente desde esa perspectiva más combativa parte de la necesidad de decirse, de manifestarse?**

O parte de ahí, o eso está ahí. No sabemos si parte de ahí o parte de conversaciones con otras personas académicas que también han cuestionado lo académico. Ese decirse, ese expresarse, ese tratar de que el mundo que se ha construido como hegemónico tiene un sujeto muy específico y hay que desmantelarlo, hay que desmontarlo, hay que sacarlo de ahí y poner una diversidad. Y ser conscientes de que... de que ese sujeto tiene un cuerpo, también, de que ese sujeto... Pues Freud tiene un cuerpo, y Freud no era un sujeto en abstracto. Tenía sus características, pero se considera como en abstracto: es un teórico, un... bueno...

**Entonces, hay una necesidad factible de actuar contra un aparato social hegemónico...**

Es que en realidad tú eres parte de ese aparato al mismo tiempo en que estás intentando flexibilizarlo, moverlo, no sé cómo decirlo.

**Esa observación directa de la vida, cercana a esos teóricos que en un momento dado decidieron abordar la homosexualidad... no la homosexualidad en realidad: el género, las relaciones entre sexo biológico, género y orientación del deseo... ¿partía de ellos mismos, de su entorno cercano, de una observación más próxima a la vida? ¿Tenían la necesidad de hacerse destacar, porque se sentían rechazados?**

Bueno, pero también porque... ya no es solo porque te sientas... porque sientas un rechazo, sino porque en realidad ese... eso, ese tejido académico, ese tejido médico, ese tejido legal ofrecen o quitan posibilidades de vida a muchos cuerpos. A mí me ofrecen o

me quitan posibilidades de vida. Cuando a una mujer se le decía que era una histérica y a partir de ahí se aplicaban sobre ella toda una serie de técnicas de tortura, no era que esa mujer se sintiese simplemente desplazada del ámbito de lo social: es que esa mujer tenía que pasar por toda una serie de pruebas y de tortura física y psicológica.

**En esas situaciones no hay un abandono, sino directamente una actuación que puede perjudicar a los intereses de esas personas que no se sienten...**

¡A la vida, a la vida! Pueden marcar la posibilidad de entre seguir viva o vivo, o no seguir viviendo. Y esto lo vemos a diario.

**De hecho, sigue habiendo contextos legales en el mundo en los que esa homosexualidad está penada legalmente con la propia muerte.**

Y vemos multitud de adolescentes... no multitud, pero sí unos cuantos, unas cuantas adolescentes que están muriendo en este país. O sea, que nadie les está aplicando la pena de muerte, pero sí que no se les permite continuar en la vida. Es decir, ese tejido impregna lo social de tal forma que lo social se encarga de mantener la norma, la norma está ahí y no hace falta que tengamos a una persona que se encargue de cumplirla en un ámbito jurídico, sino que cualquier persona, en cualquier momento podrá ayudarte a cumplir la norma de manera efectiva, porque si no, te puede eliminar. Estamos viendo montones de casos de agresiones a determinadas personas en el contexto de la vida cotidiana.

**¿Hasta qué punto interfiere esa normatividad en la intimidad y en la vida? O sea, es que ya es la propia vida, ¿no?**

En la configuración del propio cuerpo.

**Sí, también...**

En cuánto crecerás, en cuánto pesarás, en cuánto tendrás vello en tu cuerpo, en cuánto... en la configuración física.

**Aspectos que, obviamente, una persona puede o no puede controlar y que, en cualquier caso, sobre su cuerpo tiene legítimo derecho a controlar...**

Debería ser así....

**.... O a exhibir, o a ocultar o a modificar o como quiera, ¿no?**

Sí que es cierto que cada una de las personas que se resisten a la norma produce norma. Podían producir norma. Si yo me acojo a la norma que produce una mujer barbuda y me dejo barba, y tengo esa posibilidad, a lo mejor, pues entonces estoy cambiando de norma. Estoy reivindicando una norma que es otra.

**¿Tú crees que una muestra de disidencia de ese tipo inmediatamente puede actuar como una nueva norma o se configura como un contrapoder?**

Todo es susceptible de todo, en realidad. Esa potencialidad yo creo que está ahí, en cualquier caso. No creo que alguien pueda decidir si constituirá una nueva norma, pero sí que puede ser, es posible. De hecho, mismamente, en el ejemplo de las mujeres barbudas Jennifer Miller no sé si ha constituido una nueva norma, pero todas las mujeres barbudas que he visto después sí que de alguna manera utilizan la reivindicación en el cuerpo de ella, en su fuerza, en su manera de articular el discurso respecto de su cuerpo.

**Hablando de la influencia... en el ámbito académico tú misma me has contestado diciendo que una parte de lo académico tuvo que desgajarse de alguna manera, romper ese... esa misoginia, ese machismo, esa homofobia, que había en el sector académico imperante para poder...**

No tanto el sector... es que la propia estructura, la propia estructura funciona con pensamiento occidental. El pensamiento occidental tiene esos parámetros, está determinado a partir de esos parámetros. Es un pensamiento colonial, es un pensamiento clasista.

**Claro. Entonces, una de las preguntas que yo me planteaba aquí es si el ámbito académico había generado por voluntad propia un discurso sobre la homosexualidad o al final era la propia realidad, el hecho social de la homosexualidad el que se había, el que había forzado a la Academia tener que generar un discurso.**

Yo creo que sí hay una primera... ¿Michael Foucault se está diciendo a sí mismo o está...? ¿Es un académico o es una persona que está hablando en primera persona al mismo tiempo? Hay personas que necesitan decirse y tienen esa configuración de discurso académico. Lo que pasa es que la Academia no solamente es... La Academia tiene también como... una serie, unas bases epistemológicas que en teoría debes cumplir para poder pertenecer a ese ámbito, para que se te considere como perteneciente a ese ámbito. No sé, no sé si hay algo primero o después. Creo que hay personas que insertan sus vidas en sus contextos de intelección que son académicos, o que se pretenden académicos; hay personas que desde otros lugares fuerzan a mirar de otra forma, y entonces reconfiguran lo académico; hay personas que en la Academia se ven impregnadas de tal forma que lo que sucede en el mundo y en sus vidas que... modifican sus vidas, entonces inevitablemente modifican sus pensamientos y sus palabras y sus discursos; imagino que se va dando todo a la vez.

**¿Hay redes de relaciones complejas?**

Y creo que se van articulando muchas posibilidades, porque tú ahora me preguntas a mí. Yo no he trabajado directamente sobre esa cuestión, he trabajado sobre otra, pero que me ha preocupado, porque viene de mi preocupación vital, pero te servirá a lo mejor para resituar la tuya. Y entonces se van articulando esas... se van articulando esas redes de personas que están trabajando...

**¿Cómo crees que se puede llegar a transmitir todas estas inquietudes, todas estas reflexiones a un escenario más de calle?**

Pues las series, por ejemplo. Los productos de consumo audiovisual. Yo, para mí, lo audiovisual tiene una potencia tremenda. Sobre todo la imagen, lo icónico. Ahora



mismo lo que está transmitiendo es algo... pues que cuenta una vez más con todo esos aspectos occidentales que hemos planteado y que se pueden criticar.

***Transparent* parece bastante revolucionaria en ese sentido, ¿no? Una mujer transexual que, además, se muestra como lesbiana.**

En realidad creo que también tiene mucho interés la idea de que es la persona protagonista, esa persona *transparent* que es a la vez... o sea, que está viéndose, dándose a la luz, para gente que la conocía de toda la vida, y que sigue siendo la misma persona a quien querer, una persona familiar, y fuerza al resto de las personas a ubicarse. Toma una decisión, modifica su forma de vida, pero en realidad son las otras personas las que tienen el problema, el conflicto; lo suyo, simplemente, es que no se atrevían hasta ese momento, porque las circunstancias vitales lo habían hecho, pues no... no decidir dar ese paso, hasta ese momento no ha tomado esa decisión. Pero una vez que la toma, el problema lo tienen el resto de personas, que tienen que reubicarle, tienen que nombrarle, o sea que tienen problemas para hacer eso. Tienen que decidir si es... o sea, en realidad él, o sea, esa persona no modifica sus deseos, como dices, sus deseos siguen siendo los mismos, incluso hacia su propia esposa, la misma persona, y es el resto del mundo quien debe...

**Claro.**

Creo que uno de los trabajos que tenemos que hacer es reconfigurar investigaciones distintas para vulnerar esa idea de lo que significa la investigación. Un trabajo que hay que hacer, igual que tenemos aportaciones distintas, eso también es un trabajo. Y a lo mejor dar voz a determinadas personas y no a otras, que siempre la tienen, aunque supuestamente sea lo que se debe hacer. Claro, que luego te tienes que enfrentar a un tribunal, eso es cierto (*risas*).

## **ENTREVISTA 6: LUIS CORDERO**

*Doctor académico*

**Luis, desde del ámbito académico que has trabajado en torno a tus temas de investigación, ¿podrías darme una aproximación o una definición, una idea de lo que crees que es la homosexualidad?**

Te podría dar dos: la más puramente objetiva y la más puramente subjetiva. La objetiva, al fin y al cabo, es que un ayuntamiento carnal entre dos personas del mismo sexo es un acto de homosexualidad, ¿no? Y esta sería la parte fácil, breve y digamos más puramente objetiva. Luego la parte más subjetiva, y sobre todo ciñéndome al campo académico es un poco el cómo el concepto cambia en distintos momentos históricos y cómo sobre todo en el contexto actual está influenciado... muy sobre todo por los feminismos de segunda, y no tanto de tercera ola, pero también tiene algún... algún componente. Y sobre todo, muy influenciados por este concepto superior de género como un constructo social que viene de Beauvoir y sobre todo de Judith Butler. Entonces, que yo creo hoy en día en la Academia es sobre todo la percepción mayoritaria que se tiene, esta concepción del género, pero también de la orientación sexual como un constructo social.

**Sabemos, de todas formas, que la homosexualidad no siempre ha sido considerada en los términos que plantea la teoría *queer*. Para llegar a Beauvoir y a Butler ha habido, muchas acepciones, muchas consideraciones sobre el tema...**

Y no es lo mismo la idea de la homosexualidad en Grecia con todo ese contexto educativo que tienen; no es lo mismo una vez que llega el cristianismo, que es cuando llega la era “oscura” de denigración, del pecado nefando, etcétera; tampoco es lo mismo ya hacia el XVIII, XIX con la entrada del discurso médico sobre la patologización de la homosexualidad... O sea que es un concepto que va fluctuando, y diferentes épocas le dan diferentes tratamientos.

**Entonces, ¿podemos decir, Luis, que la homosexualidad ha sido un concepto cambiante?**

La homosexualidad como hecho objetivo, que te he dicho al principio (dos personas del mismo sexo que mantienen relaciones), esto es como es, y es así en todos los periodos. Lo que es cambiante es la percepción o la visión que se tiene de ese hecho. Que es lo que hemos dicho, hemos ido diciendo antes, ¿no? En Grecia, la relación no tiene nada que ver más adelante con Roma cuando ya se da una, una cierta... no sé si decir “normalización”, es una palabra un poco tabú. Bueno, se da una cierta normalización, sobre todo en las clases aristocráticas, no tiene nada... luego cada periodo hay una perspectiva social que cambia y lo ve diferente, el mismo hecho objetivo, de maneras diferentes y le asigna una serie de valores totalmente diferentes.

**¿Por qué crees que cambia el concepto? Sobre todo desde el punto de vista académico, ¿por qué crees que el concepto ha mutado, que hemos llegado a esas teorías de análisis de género?**

Porque en general, y yo no soy sociólogo pero... que sería a lo mejor la rama más indicada para explicar esto, pero todos los conceptos que tienen que ver con las relaciones sociales cambian a lo largo de la Historia. Entonces, al igual que va cambiando el orden social, y en un principio hay sociedades que tienden más a la relación, eh... clases dominantes-esclavos, luego hay otras, por ejemplo, donde esa estructura piramidal también pasa de la dominación, está arriba la nobleza, el clero, y abajo tienes el pueblo llano... O sea, las estructuras sociales van cambiando y las percepciones de las relaciones sociales van cambiando. No solamente el concepto de estructura social: las relaciones a nivel más íntimo. El concepto de familia es un concepto que no es igual en Grecia, en Roma, en la Edad Media o el que tenemos ahora. ¡El concepto de matrimonio, sin ir más lejos! Es un concepto que ha ido fluctuando. No es lo mismo todos los matrimonios por conveniencia que había en Roma, los matrimonios entre clases dominantes en la Edad Media, la posibilidad de divorcio que existe en periodos de la Historia y luego no existe. Entonces, luego cada... luego también es la terminología que se utiliza, porque el divorcio por ejemplo, en la Biblia, en el Antiguo Testamento existe, pero no se llama divorcio, se llama “repudio”. Entonces en el fondo son diferentes formas del mismo hecho; al final tienes un hecho objetivo, ¿no? El divorcio, la separación de una pareja. Pero le vas dando dif... le asignas diferentes valores según van cambiando las costumbres sociales y el contexto. Con la sexualidad pasa exactamente lo mismo: es una relación humana más que a lo

largo de todo el devenir histórico va cambiando según la sociedad concreta en la que evoluciona. Hoy en día, de hecho, no daría una definición monolítica de “homosexualidad”, porque la vivencia de la homosexualidad es diferente en diferentes países, incluso dentro de la esfera occidental y capitalista.

**Dentro del ámbito académico, que seamos ahora capaces de hablar de teorías de género, que tengamos esa perspectiva que quizá, como decías, es la dominante en estos momentos dentro de la Universidad, ¿por qué crees que hemos llegado a ese trabajo de deconstrucción y análisis? ¿Crees que ha habido cambios perceptivos en la sociedad y que, como tal, la Academia lo ha reflejado o es, quizá, una vía de evolución diferente?**

Te puedo apuntar varios motivos. Uno de ellos, obviamente, creo que responde a unos... a una serie de cambios sociales que se ven reflejados en la Academia. Otra vía, y sé que puede sonar un poco frívolo, aunque yo no lo descarto, es que también ha habido un cierto momento, y sobre todo en ciertas áreas de estudio más próximas a las Humanidades y a las Ciencias Sociales en el que se acaban los filones de investigación, o sea, se acaban las vías por las que seguir, y de repente el género, para muchos, aparece como el gran campo para explorar, virgen, en el cual se puede producir una investigación de una manera que antes no existía. Es como por ejemplo ahora con una de las últimas tendencias, por lo menos en estudios literarios, ¿no? Que es el, la ecocrítica. Entonces, de repente en torno al medio ambiente descubres todo este nuevo filón de análisis en el que nunca antes se había pensado y que da lugar a más reflexión. Entonces, sé que puede sonar muy frívolo, pero también responde en cierta medida a una necesidad de la Academia por buscar nuevas vías de exploración para sus investigaciones.

**No me parece nada frívolo. De hecho, me parece muy interesante esa postura.**

Al final, yo entiendo que esto es un poco frívolo decirlo así pero esto pasa. Entonces, al final sí que se ha convertido, en cierta manera, en un, en una nueva vía de investigación. Aunque yo para mí, sin duda, yo creo que lo que tú has apuntado es, sin duda, el centro de la cuestión: en el fondo ha habido una serie de cambios sociales, y que estos han entrado en la Universidad, y sobre todo entra en la mano en la Universidad de la mano

de las mujeres que empiezan a acceder de forma masiva a partir de los 50 y los 60, y se consolidan ya en los 70, como personas, como académicas.

**Una de las entrevistas que he realizado para esta tesis fue con una profesora de Zaragoza que ha estudiado mucho cuestiones de género. Ella me decía que la Academia, que el ámbito académico, la Universidad, siempre le ha parecido un ámbito homófobo, tráfobo, lésbófobo... ¿Tú crees que se puede describir de esa manera, el ámbito académico?**

Eh... La gran pregunta es “dónde”. Dónde. Dónde, en qué circunstancias. Yo, que vengo de formación estadounidense, para nada. Te diría, más bien, al contrario, pero claro, porque yo me he formado en una Universidad donde, de hecho, eh... O sea, las dos grandes figuras del, del feminismo en Audiovisual y en Teoría ejercen allí. Yo a Linda Williams yo la he conocido, y a Judith Butler también, porque eran profesoras de mi universidad. Entonces, claro, en un sitio donde contratan a gente así, obviamente, eso queda totalmente descartado. Ahora bien, en el mismo Estados Unidos hay muchísimas universidades, de otro corte, más conservador, e incluso escuelas militares, donde este tipo de discursos obviamente no existen. También esto hay que tomarlo con mucho cuidado, porque uno de los grandes especialistas en estudios lorquianos-*queer* trabaja para una universidad jesuita, en Estados Unidos, cosa que a lo mejor en España sería más difícil de, de concebir. O no necesariamente, pero a lo mejor sí que yo puedo presentir en la Universidad española un poco más de tabú al respecto. Depende de qué país, la Academia funciona de una manera o de otra. Yo creo que hoy día en España se han vencido muchos tabúes, y de hecho en algunas disciplinas hay auténticos... no quiero decir lobby de poder homosexual, porque me parece, de hecho, un término que se aplica desde un punto de vista peyorativo, pero sí que hay ciertas redes de apoyo entre personas homosexuales, *queer* o que son aliados de los homosexuales, por usar la terminología anglosajona de “aliados”, que sí que se apoyan para conseguir esferas de poder o, por lo menos, puestos de trabajo, de tipo académico o de otro tipo, en torno a la homosexualidad. Entonces, ya decir hoy que una universidad es tráfoba, homófoba me parece muy... no me parece realista, pero al mismo tiempo sí que me parece que hay una rémora o hay aún ciertos sectores que son reacios, que muchos tienen que ver con sociedades ocultas o sociedades religiosas, y ciertos lobbies de poder muy vinculados, digamos, a posturas conservadoras, políticamente hablando.

## **¿Existe un lobby gay?**

A mí me parecería mucho más adecuado hablar de un... de un... ¿Cómo se diría en español? De un *networking queer*. Hasta ahí yo podría... una red de contactos *queer*, lo podría... hasta ahí lo podría entender, pero es exactamente igual que la red de contactos que pueda yo generar ahora contigo porque eres un colega trabajando en Audiovisual, o que tengo con mucha otra gente en varias universidades de España y de fuera, porque en el fondo trabajas temas comunes y la gente crea su *networking*. Una cosa es una red, y otra cosa ya es un lobby, que tiene unos objetivos concretos. Entonces, yo no sé hasta qué punto, verdaderamente... Por eso no quería usar ese término de lobby... de lobby gay.

**Luis, hablando un poco entonces de cómo la Academia y la sociedad han ido influenciándose o no, ¿tú crees que el discurso académico es el que ha propiciado quizá un cambio de percepción en torno a la homosexualidad o han sido los movimientos sociales o el propio discurrir de la sociedad el que ha influenciado a la Academia?**

La respuesta bonita sería decir que sobre todo a través de la educación.... Pero claro, es que esto en España, el impacto que verdaderamente tiene en docencia los estudios de género es mínimo en comparación con el impacto que puedes tener en países anglosajones, donde tienen cursos de estudios de género en casi todos los grados de Humanidades y de Ciencias Sociales, con lo cual sí que es posible fomentar un nuevo discurso en cuanto a, a lo que es el género, lo que es la homosexualidad, lo *queer*, e incluso los estudios feministas. En España, donde todavía es tan difícil por la razón de los currículums universitarios, es mucho más difícil, porque en el fondo los cursos de estudios de género, en algún máster, en algunos estudios de Doctorado, y verdaderamente poco más. En los estudios de Grado, que es donde se podría hacer un cierto... una cierta contribución social más explícita o más obvia, limitada. Y la otra herramienta que hay de penetración social cada vez está desapareciendo más, que es la de tener eventos académicos abiertos. Porque antes, yo creo que hace 10 años hacías un congreso científico y ciertos, en ciertos temas iba público general. ¿No? En temas sobre todo de Humanidades y de Ciencias Sociales. Ahora la tendencia, o por lo menos yo la

experiencia que tengo últimamente, es que eso cada vez tiende a decrecer, y este tipo de eventos al final se están especializando cada vez más y más en un público exclusivamente académico.

### **¿Muy endogámico?**

En cierta manera estamos perdiendo ese filón de transmisión o de contacto con el público en general. Y en el caso español, lo que ya te he dicho, el no poder ofrecer asignaturas en las que de manera transversal se introduzcan estudios de género en los grados tampoco está contribuyendo mucho a que verdaderamente se haga un impacto social. Por eso te he dicho que es más bien a la inversa: el impacto viene más desde la sociedad hacia lo académico, desde mi perspectiva subjetiva. Y luego en el fondo, a la hora de analizar estos temas en televisión, el impacto también es mínimo. Yo creo que la última vez que he visto hablar de tema audiovisual y estudios *queer* o estudios de género en general ha sido cuando hicieron la semana... este, el programa de La 2, *Historia de nuestro cine*, que dedicaron una semana a estudios *queer*, y un día entrevistaron a dos profesores, uno de la Complutense y otro de la Carlos III, y ya. Y eso, ¿qué impacto tiene, en el fondo? ¿Qué audiencias está teniendo La 2, por mucho que *Historia de nuestro cine* tenga audiencia? Entonces, ¿que hay intentos de hacer esa conexión con la sociedad? Sí, pero ¿que es lo suficiente? No. Obviamente, no.

**Hablando de impacto, si una presencia tan directa de la Academia en televisión a lo mejor no tiene el impacto o la influencia que podíamos desear, sobre todo nosotros, que nos dedicamos a ese tema, ¿tú crees que el ámbito de la ficción podría tener un mayor impacto en la sociedad? ¿Que productos mediáticos como series de ficción podrían, digamos, desprender ideas en la sociedad?**

Hombre, a mí no me cabe ninguna duda. Otra cosa es cómo lo quieras ver. Lo puedes ver desde el punto de vista este, desde el punto de vista negativo, que muchos críticos con el tema de lo *queer* y, en general, de los estudios de género suelen argüir, ¿no? Desde: “bah, es que ahora en todas las series nos tienen que meter a un marica”. ¿No? Típico comentario de bar: “no, es que en todas las series tienen que meter un marica para que nos enteremos de que existen”. Bueno, pues... no. Lo que pasa es que a lo mejor a mucha gente que ahora mismo sí que se declara homosexual, bisexual o *queer*

en general sí que lleva una vida y se relaciona en un contexto, digamos coloquialmente, fuera del armario con sus iguales heterosexuales, y se está reflejando esa situación de la vida real dentro de una ficción televisiva, o de un, de un cine. Eso por un lado. Luego ya, lo otro de lo que podríamos hablar es del subgénero *queer*, como producto audiovisual, que eso ya sería meternos en otra historia. Yo en el caso tuyo de las series americanas lo noto menos, pero en el caso español tiene unas características muy marcadas, es prácticamente un subgénero en sí mismo con todas sus características, y sobre todo, con muchos clichés, pero no tiene nada que ver con luego otros productos culturales audiovisuales que sí que han introducido la homosexualidad o la bisexualidad como, como un tema más, o sea, como una presencia más. Yo ahora el único artículo sobre el que he estado trabajando es de Daniel Sánchez Arévalo y, precisamente, uno de los comentarios que hago es ese: me llama la atención cómo, sencillamente, introduce personajes homosexuales con una naturalidad o con una normalidad pasmosa, donde no se busca explotar el cliché de... del subgénero *queer*, sino que simplemente aparecen por ahí porque son parte de la sociedad como uno más y punto. Entonces, yo definitivamente que tiene un impacto para normalizarlo, para hacerlo ver normal, seguro, y que mucha gente cuando vea ese tipo de series diga: “ah, pues mira, este... este personaje de esta serie tiene un, eh, un amigo homosexual como lo puedo tener yo” ayuda mucho a normalizarlo, decir: “ah, pues mira, mi amigo no es tan raro, ¿no? No es...”

**Entonces, quizá el impacto, o la positividad o negatividad de esa influencia que sí que crees que tiene, por lo que me dices, ¿dependería de cómo esté construido el mensaje?**

Hombre, claro, tiene mucho que ver. Tiene mucho que ver. Luego también el problema, por lo menos ya te digo, en el contexto español, que es el que conozco yo, es que hay veces que lo... lo intentan demasiado. Sobre todo cuando intentan en series de ficción histórica, en las que intentan meter también personajes homosexuales y a veces les queda totalmente forzado, porque es como que: “no, mira, es que esto...”. Ahora en televisión española hay dos series de fin de siglo, entre el XIX y el XX, y en las dos ha habido o hay personajes homosexuales, y en una es de una pareja de lesbianas, y en otra un chico gay. Entonces, claro, intentan darle un tratamiento demasiado actual, pero al mismo tiempo darle esa pátina de lo que podía haber sido antaño pero sin



verdaderamente, eh... llegar a ello. Y entonces a veces, es como, da esa sensación de que “lo intentan demasiado”. Que hay veces que queda “forzado”, por así decirlo.

**En la televisión se hablaba en los 90 de un *gay moment*, en el sentido de que, como indicas, en todas las series parece que en algún momento dado tenía que aparecer algún personaje homosexual. Si bien es cierto que estos personajes no tenían recurrencia dramática, nunca eran protagonistas, aparecían de forma esporádica, pero en todas las series parecía que en algún momento u otro se tenía que tratar ese tema.**

Bueno, pero es como en otros aspectos que, digamos, han estado también fuera de los cánones, ¿no? Con la raza pasa exactamente lo mismo. Tienes muchas cuotas, eh... de color, de raza no blanca que tienen que aparecer en, en cine y en televisión. Entonces, bueno, esto al final puede llegar a parecer demasiado, eh... forzado.

**Sí, son colectivos demarcados.**

Pero el tema de la raza, eh... también es un tema muy delicado, ¿eh? Pero yo creo que la gran diferencia es que, si tú piensas en series, yo las americanas que más conozco, más... estoy pensando en las más antiguas, las series “de negros”, ¿eh? *El príncipe de Bel Air*, *Cosas de casa*, esas al final alcanzaron cuotas de distribución altísimas y una aceptación muy amplia. O sea, que te quiero decir que nadie diría: “ah, no, yo no veo *El príncipe de Bel Air*...”. Pero eso, que con el subgénero *queer* sí que hay esa... no sé si decir licencia, pero sí que parece un producto más diseñado *ad hoc* para el público gay o *queer*. Como que no hay esa sensación de que también se puede consumir por gente heterosexual. No sé, por ejemplo yo estoy pensando en los españoles porque son los que conozco más, pero yo eh... pienso en *Chuecatown*, en *Cachorro*, y son películas que verdaderamente por ser hetero no pasa nada porque las veas. Pero sí que hay un poco como ese prejuicio, o por lo menos la sensación que yo tengo, y es una sensación, claro, que no está avalado por ningún estudio empírico, pero que sí que por lo que yo puedo... tal, como que... bah, como que hay un cierto ahí... rechazo, como de: “no, bueno, es que esto es un producto para un cierto sector”. Sin embargo, con el tema racial no ocurre, nadie diría que... eso, el ejemplo que te he puesto antes, ¿no? “*El príncipe de*

*Bel Air* no lo veo porque es para negros”. Sin embargo mucha gente dice: “no, *Cachorro* no la veo porque es para gais”.

**Ahá.**

Entonces, es cierto que todavía parece que vamos un poco como a rebufo de superar... que parece que los prejuicios raciales poco a poco, y aun así queda bastante, se van superando, sí que es cierto que la temática *queer* en general es todavía reticente a tener esa aceptación. Si está diluido con más cosas ya es otra cosa, ¿no? Si es como en *Modern family*... bueno. Incluso hay veces, y no sé si te estoy pinchando alguna de las preguntas pero también ayuda a ciertas series o a ciertas producciones a dar una pátina de, entre comillas, “glamour”, o de exotismo, ¿no? “Ay, mira qué exótico, que tienen también esta familia gay con una china adoptada”, ¿no? Entonces, sí que ayuda a dar un toque como exótico, y también, si me apuras, un poco elitista, un poco *cool*. Esa pátina como de que en ciertos sectores sociales da un caché, o es *cool*, es *trendy*, tener amistades o relacionarte con gente gay, y yo creo que lo mismo se traspa también a las ficciones televisivas, y de cine. Y le dan ese toque, un poco de elitista positiva.

**Esta actitud ¿es cosa de ahora o es algo que lleva tiempo haciéndose? Por ejemplo, ficciones que pudieran darse en torno al 2000, al año 2000...**

Es reciente, y sobre todo yo creo que el gran punto de inflexión es 2005, con el cambio del Código Civil. Empieza ya en los 90, cuando en Cataluña, en el 98 me parece, si no recuerdo mal, se aprueban ya las primeras leyes de... tal, ya es cuando empieza a descongelarse, cuando empieza el deshielo. Luego también con los feminismos se ven apoyados también con las medidas contra el maltrato femenino en 2003 y en 2004, y ya 2005 es como que ya es la ruptura definitiva del tabú, justo porque es el punto de inflexión, que incluso, esto que sería un caso de cómo el poder político, de cómo lo jurídico influye en lo social, ¿no? En cierta manera es que si las ideas de las grandes estructuras estatales se rompe el tabú, a nivel social no tiene sentido mantenerlo.

**Entonces, ¿uno de los rasgos que podríamos aplicar a la actitud actual de la sociedad con respeto a la homosexualidad podría ser esa sensación de elitismo?**

Claro, es que hablar de la sociedad en general... hay muchos sectores en los que todavía hay grandes reductos de homofobia. Hay reductos en los que todavía la homofobia campa a sus anchas pero es, bien es cierto que siempre en la producción audiovisual ha estado muy cerca de gente mucho más... no sé si calificarla de “librepensadora” pero sí que ha tenido criterios, digamos, menos conservadores, o más progresistas, como prefieras definirlo, y que siempre han dado, se han sentido... nunca se han sentido amenazados por tener que cohabitar con gente que no necesariamente fuera como ellos. Creo que, por lo menos lo que yo conozco, hay muy poco tabú en cuanto a orientación sexual dentro de la familia del cine, en España. Creo que los grados de homofobia eran mucho mayores, los grados de tolerancia mucho mayores dentro de lo que viene siendo el sector audiovisual, sobre todo a nivel actores.

**Pero ¿no podemos considerar que esa actitud sea general?**

General... a nivel social hay de todo. Hay, ya te digo, desde sectores que yo creo que sí que consideran que les da una pátina *cool* hasta sectores que todavía viven en la caverna (*risas*). Sí, sí, pero que en cierta manera son un bastión de la homofobia, y de ciertos valores tramontanos.

**Es difícil hablar de todo un conjunto humano de forma rotunda. Pero en el momento en que podemos detectar altibajos, quizá, o diferencias, ¿eso ya puede ser significativo?**

Hombre, yo creo que, mira, una de las funciones primordiales es dar visibilidad. La segunda, que yo creo que ya estamos, sobre todo tendiendo ya no tanto a la visibilidad sino que ya, hoy en día, es un colectivo... el *queer* en general, no solamente lo homosexual, que está bastante visibilizado. Y ahora yo creo que la transición que se está dando es más hacia el hacerlo aparecer con cierta naturalidad y con cierta... sí, pues lo que hablamos, ¿no? La normalización. Vamos a decir normalización. Pero eso, que también hay que ver qué productos y cómo se presenta, porque no es lo mismo productos que lo idealizan, que es algo muy típico del género, del subgénero *queer*, hasta otros productos que son más complejos donde sí que te manifiestan otras problemáticas, desde sujetos *queer* con problemas de autoaceptación u homofobia internalizada, que no se aceptan precisamente por esta educación patriarcal que han

recibido, problemas con homofobia... Entonces, sí que es cierto que diferentes productos culturales te van a dar diferentes percepciones del mismo fenómeno.

**Así como la homosexualidad ha sido atendida por la Academia quizá, como dices, en parte por ser una nueva moda o bueno, quizá porque hay un interés legítimo investigador detrás, ¿crees que la heterosexualidad se ha visto reflejada de la misma manera? ¿Se ha requerido una investigación, o se ha requerido una reflexión académica en torno a la heterosexualidad?**

Claro, esto es un poco como la pregunta típica de: “y después del feminismo, ¿quién ha estudiado a los hombres?”. Y en los últimos años sí que tienes ese tipo de estudios, ¿no? Sobre masculinidades.

**Pero sobre masculinidades. Que no es lo mismo...**

Sí, sí, espérate, que desarrollo. En paralelo, este boom de los estudios *queer* muchas veces lo que ha traído también de la mano ha sido que en paralelo... que muchas veces no puedes analizar lo *queer* sin lo heterosexual, con lo cual ya, en cierta medida, no les estás excluyendo. Eso por un lado, pero por otra, por otro lado, en la Academia sí que había una tradición, incluso anterior a los estudios de género a analizar, dentro de Humanidades y Ciencias Sociales, analizar lo que es el sexo, las relaciones entre hombre y mujer, y que sin duda con los estudios de género ha sufrido un cierto boom. ¿Que ciertamente se le ha dado mucho más protagonismo a los estudios *queer* por todo lo que tenían de novedosos? Definitivamente, sí, pero no creo que eso quiera decir, o vaya automáticamente de la mano con que los estudios sobre las relaciones entre hombres y mujeres o las relaciones heterosexuales desaparecieron de la Academia. Al contrario, vamos. Incluso muchas veces cuando haces estudios feministas tienes que hablar de las relaciones entre hombres y mujeres, con lo cual, verdaderamente, no creo que se hayan dejado de lado. Sencillamente no han recibido una etiqueta tan clara como han podido tener los estudios *queer*.

**Precisamente si se estudia la homosexualidad comparándola con la heterosexualidad, ¿crees que hay ahí un cierto sesgo? ¿Que se está posicionando a la homosexualidad como un elemento de segundo orden?**

Podría ser una discriminación positiva; como por poder, podría ser. Pero bueno, es que venimos de siglos donde la norma y... y lo que dictaban la sociedad era la relación hombre y mujer. Entonces era lo único que se estudiaba, y ahora se está estudiando ese lado, toda esa cara oculta que no se había estudiado antes. Con lo cual, ¿que hay sesgo? Pues posiblemente, sí. Pero que ¿eso quiere decir que se han reducido estudios sobre la heterosexualidad? Lo dudo mucho. Lo que pasa que no tienen esa etiqueta, no tienen esa definición tan clara como puedan ser unos estudios de género y *queer*. De hecho, y esto va un poco contra los cánones académicos, ¿no? Hombre, ya sabes que lo de predecir el futuro queda para los videntes, no para nosotros, ¿no? Pero es que a lo mejor pasan cien años y es que diremos: “si es que esto de los estudios *queer* ya no tienen sentido”. Que sencillamente se analizará una serie, se analizará una película y se hablará de los personajes y sencillamente se hablará de que: “ah, pues tal personaje era, estaba casado con, fulano estaba casado con fulano y fulana con mengano” y no se le dará tanta importancia a... O sea, esto es mucho vaticinar, ¿no? Pero podría llegar a pasar porque es lo que pasaba antes, ¿no? Yo que soy, ya te digo, de Literatura, pues cuando estudiamos la cárcel de amor se hablaba de la relación entre el hombre y la mujer. No sé si eso es al final un estudio sobre la heterosexualidad. O sea, que siempre se ha hecho y se lleva haciendo muchos siglos, sobre todo desde el XIX, que es un poco cuando más o menos las ciencias actuales se dibujan tal y como las conocemos ahora. Entonces yo no... ¿que ahora mismo haya un sesgo por una discriminación positiva? Puede ser que sí. ¿Que hay una discriminación negativa contra la heterosexualidad? Creo que no.

**Mi pregunta iba más a si anteriormente a ese corpus académico, dentro de la Academia, como bien has dicho que ocurría en la sociedad, la heterosexualidad también era algo normativo, y por lo tanto cotidiano, y la necesidad de marcar la homosexualidad procedía, más bien, de considerarse como un elemento de segundo orden.**

Yo en España, que el caso que más conozco, que el caso que más claro conozco de estudios sobre la homosexualidad vienen del discurso médico, creo que ahí el nombre clave es el de Marañón, Gregorio Marañón, y son, claro, él está hablando de la homosexualidad como patología, y sería así un poco... pero ese, en cierta manera, es el pionero de los estudios... porque rompe en cierta manera el tabú de la homosexualidad.

Muchos médicos, ni siquiera el discurso médico, se atrevían a esto. Sin embargo, no quiere decir que el discurso no existiera, porque si rastreas... yo ya te digo, soy de origen filólogo y en Literatura es clarísimo. O sea, es que en la literatura española, desde la Edad Media hasta el presente, tienes ejemplos de casos *queer* y transgénero. Y en el cine exactamente igual. Es que en el cine, yo siempre pongo el ejemplo, que en Alemania, en 1910 estaban haciendo películas sobre educación sexual, y tenían personajes homosexuales. Pues te quiero decir, el elefante ha estado en la sala siempre. Otra cosa es que se le haya querido ver o no; se le haya querido dar pábulo o no. Y hay que esperar, eso, a los 60 y a los 70 para que digan: “oye, que sí, que el elefante está aquí, que ya está bien, que hay que romper con el tabú y tomarlo”.

## ENTREVISTA 7: ALBERTO MIRA

*Doctor académico*

**La primera pregunta, Alberto, es si podrías ofrecerme, sobre todo desde el ámbito académico en el que tú trabajas, un intento de definición o explicación de lo que es el concepto de homosexualidad, porque es verdad que en el ámbito académico se han ofrecido muchas ideas, muchas perspectivas. Pero una persona como tú, que además ha estudiado el panorama mediático, ¿qué entiende por homosexualidad?**

A ver, un poco lo que comentas: no hay “una” aproximación académica, hay cien mil aproximaciones académicas. Yo creo que lo que pasa en el mundo académico a partir de 1990, es que el concepto de homosexualidad tiene, un poco, legitimidad desde el punto de vista de análisis, que antes no; antes era siempre una categoría “analizada”. Es decir, los médicos hablaban de homosexualidad, los curas hablaban de homosexualidad desde otra perspectiva, el derecho trataba de fijar la homosexualidad de una manera u otra... Lo que sucede a partir de 1990, con libros como *Sexual disidence*, con el trabajo de Richar Dyer, es que desde una perspectiva *queer* o gay se puede utilizar esa perspectiva para analizar. Entonces, lo que pasa en este momento... me estás preguntando por el concepto de homosexualidad. En realidad hay dos grandes ramas de conceptos, hay gente que diría que esto ya está un poco desfasado, pero al menos en los 90 era así: por una parte quienes optaban por una definición que nosotros llamábamos “esencialista”, que era que la homosexualidad es una categoría rígida que existe y que tenemos que lidiar con ella, y para otros no era exactamente así. Entonces, básicamente los esencialistas lo que decían era que todos los homosexuales tenían cosas en común por el hecho de ser homosexuales; por lo tanto, hablaban de una cultura gay que era un poco intrínseca al hecho de ser homosexual, y que si te fijas realmente, aparecería en todas partes. Entonces esto es un poco el componente esencialista. Para el componente esencialista, el concepto de homosexualidad precede a cualquier homosexual y a cualquier estructura. Luego estábamos los otros, que somos los que nos llamamos, un poco, “constructivistas sociales”, aunque realmente todo esto ha cambiado mucho, que creemos que la homosexualidad se construye, por esto que preguntabas del tiempo y tal, creemos que la homosexualidad se construye, el concepto de homosexualidad se construye en cada momento y en cada sociedad de una manera específica, y que afecta a gente según estas ideologías de la sexualidad, estés más o menos expuesto a ellas.

Entonces, básicamente, para nosotros lo que creemos es que, no es que hay personas homosexuales, es que hay “conceptos de sexualidad”. Por eso para nosotros Freud y el modo en que el trabajo de Freud ha sido asimilado por la cultura occidental es muy importante, por eso para nosotros el final del siglo XIX es una época muy importante, porque es cuando se aplica la Ciencia a hablar de homosexualidad, antes no se aplicaba, por lo tanto la categoría era una categoría mucho más porosa, y una categoría mucho más débil... Entonces, el constructivismo social realmente no dice la tontería esta de que no había homosexuales antes de 1870, que es lo que, de vez en cuando, nos acusan de decir, sino que lo que está diciendo es que el concepto de homosexualidad depende en cada momento de una serie de condiciones, de una serie de contextos, de una serie de ideologías. Por lo que comentabas antes del cambio: yo creo que, efectivamente, sí; entre los 90 y a medida que van avanzando las series HBO, por irme donde te centras, yo creo que el concepto cambió mucho. La década de los 90 es la década en que se introduce el concepto de *queer*, o se populariza el concepto de *queer*. Para mí, el concepto de *queer*, para mí es un concepto muy interesante porque realmente es algo que cuando le preguntas a Teresa de Lauretis, que es quien introdujo la palabra, ella lo que dice es que lo que pretendía era volver a Freud. Entonces, realmente sí que es verdad que el germen de toda la cuestión sobre la definición de *queer*, etcétera, viene de Freud, y en realidad se trata de una respuesta –que mucha gente se tomó un poco mal- al movimiento gay. El movimiento gay es lo que era realmente revolucionario, es decir, decir: “sí, somos gais, somos un grupo, y como este grupo estamos contra la cuestión de la heterosexualidad y el heterosexismo”. Lo que dice la cuestión *queer* es: todo el mundo, más o menos, es flexible y tal, por lo tanto hay gente más afectada por estructuras concretas y hay gente menos afectada por estructuras concretas. Y por eso en los años 90 la revisión, el revisionismo *queer* lo que hace es romper un poco la frontera entre homo y hetero. No sé si te estoy contestando, pero es lo que te decía al principio, que las categorías dependen de a quién preguntes, ¿vale? Pero sí que es verdad que en los 90, cuando empiezan los estudios *queer* hay esta separación entre esencialistas y constructivistas. Desde los años 2000, la gente ya no quiere esta separación tanto, y dice que no son cosas tan opuestas, y yo estaría bastante de acuerdo en que en realidad no son cosas tan opuestas. Creo que, a veces, sí que hay cuestiones de que a un niño a partir de los 3 años ya empiezas a decir: “este niño apunta maneras”, y en otros casos, no tanto. El asunto es que, probablemente, lo que llamamos homosexualidad sea un concepto que no tiene por debajo estructuras muy constantes. Yo es lo que pensaría. En



algunos casos, sí que se trata de gente que, más o menos, desde el principio es así, y en otros casos es algo que es gente que ha llegado ahí a partir de una evolución personal, a partir de una serie de identificaciones o lo que sea. O sea, que sí, que llamamos “homosexualidad” a una serie de manifestaciones, pero no estoy seguro de que por debajo –soy bastante antiesencialista-, no creo que por debajo haya nada muy sólido. Creo que hay apropiaciones, hay querer, hay dejarse llevar, y que ahora, por supuesto, es mucho más fácil la porosidad de lo que era en mi época. Yo siempre... ahora estoy trabajando sobre biografía, sobre autobiografía *queer*, y sobre todo, en el papel del niño en la autobiografía *queer*, y lo que me doy cuenta es que sí que muchas veces es cuestión de hasta qué punto quieres identificarte con una cultura gay o hasta qué punto decides que no te quieres identificar con esto. Yo creo que ahora mismo hay menos razones para resistirte de lo que había en mi época; en mi época o eras gay o no eras gay, y lo que hace es que toda la gente de mi generación, yo tengo ahora 52, toda la gente de mi generación decidimos que íbamos a ser gay de todas todas, porque lo contrario era negarnos, y yo creo que ahora ya no es tan así.

### **¿Crees en una cultura gay?**

Yo creo en una cultura gay porque una cultura gay existe; no se trata ya de creer o no. Otra cosa es lo mismo que te comentaba antes: si la cultura gay es una cosa esencial, global, que se aplique a todas partes y todas las personas, o no, y yo creo que evidentemente la respuesta a la segunda pregunta es “no”, pero que la cultura gay existe, y ha existido como una especie de lugar de socialización entre homosexuales desde los años... sobre todo desde los años 40. En los años 40, el concepto de “yo soy gay” es cuando la gente empieza a ser muy consciente de esto, ya mucha gente empieza a ser consciente de esto. Cuando dices “yo soy gay” puedes hacer dos cosas: o quedarte aislado y llevar una vida totalmente secreta, lo cual, en último término es siempre nefasto e imposible, etcétera, o tratar de socializarlo de una manera. Esa manera de socializar es la cultura gay, y para socializarlo no solo lo hacías en torno al sexo, sino en torno a cierto sentido del gusto. Por eso, toda la cuestión de los años 50 y 60 del gusto por los musicales, por Judy Garland, por cierto tipo de cine. Todas estas cosas, en realidad, es el resultado de un intento de socialización, es decir, si como macho hetero me decían que no tenía que escuchar esta música, pues yo con mis amigos, cuando salgo y tengo mi otra vida sí que la escucho. De nuevo, cuando los límites entre gay y no-gay

son más porosos, es decir, yo ahora estas cosas resultan menos importantes; si ahora la cultura gay es menos importante que antes, yo creo que sí, antes era cuestión de vida o muerte. Ahora ya no es cuestión de vida o muerte, ahora una persona puede tener relaciones sexuales con quien quiera sin la necesidad de recurrir a esta cultura gay. De todos modos, sigue existiendo a veces por razones comerciales; es decir, se trata de encontrar otro tipo de mercado. Ahora, existir, existe. Otra cosa es cómo la evaluemos, si pensamos que es necesaria, si pensamos que es esencial, esto son otras cosas. Pero existir, es palmario que existe.

**Con todo lo que estás diciendo, al final parece que no hay una única manera de abordar ni la homosexualidad ni las formas culturales que genera. ¿Es un concepto cambiante?**

Esto es verdad, pero hasta los años 90, los 80, etcétera, yo creo que hasta los años 80 percibíamos que solo había una manera, o una manera limitada. Mira, lo que es muy instructivo es leer el libro de Vitto Russo sobre cine gay y sobre representación de homosexuales en el cine y luego leerte todo lo que ha venido después, el trabajo de Richard Dyer, etcétera. Entonces, de lo que te das cuenta es que para Vitto Russo había “una” manera de ser gay y “una” manera de enfrentarte a todas las caracterizaciones negativas, y el libro de Vitto Russo se publica, la primera edición es de 1987; no, perdón, la primera edición es de antes, pero la edición definitiva se publica en 1987. Entonces, sí que te das cuenta de que en aquel momento sí que se percibía que había “una” homofobia, y por lo tanto había “una” respuesta a la homofobia. Y sí, yo creo que ahora, evidentemente, esto ya no es verdad, y que no hay una percepción tan fuerte desde el... desde que en los años 90 el concepto de *queer* un poco empieza a reemplazar el concepto de gay y se difuminan los límites, por el mismo motivo deja de haber “una” cultura gay, deja de haber “una” identidad, deja de haber “una” manera de enfrentarse a todo esto. Desde el momento en que el enemigo ya no es tan rígido, las respuestas a esta negatividad también son mucho más flexibles.

**¿Tú crees que el concepto académico que podía haber en torno a la homosexualidad tenía algún tipo de sesgo o de influencia manifiesta?**

A ver, yo te puedo hablar mi tesis, mi tesina en 1992 en la Universidad de Valencia, era sobre teatro gay en Gran Bretaña, y una de las miembros del tribunal –lo cuento siempre porque me hace mucha gracia, que no tengo rencor pero...-, me dijo: “el problema con esta tesina es que...”, nosotros estamos en la Universidad de Filología, en la Facultad de Filología, y estábamos en un bloque, enfrente estaba Psicología, y decía: “es que se debería haber leído allí”, y señaló hacia la Facultad de Psicología, y decía, básicamente, que estas cosas son cosas de Psicología, y no cosas de filólogos. A mí, esto me pareció muy interesante. Evidentemente, la historia, la evolución de las cosas ha demostrado que esta mujer estaba totalmente equivocada, sin ningún tipo de matiz, y que, y que evidentemente sí que hay una manera de tratarlo desde la Filología, clarísima, etcétera. Pero antes, lo que te quiero decir, antes no es que fuera sesgado; es que era todo muy limitado, y el concepto de homosexualidad no era un concepto que tuviera relevancia sobre todo en las Humanidades. Era algo que era analizado por discurso de expertos, era algo que se pensaba que era bastante objetivable, era algo que se pensaba que pertenecía al ámbito de la moral o de la psicología, y ahora, evidentemente, eh, en aquellos momentos dejó de serlo, ¿no? Pero yo te cuento que hasta el año 92 en España, por lo menos, ¡y mucho después! Yo he estado en tesis, a veces, que incluso miembros del tribunal les has tenido que parar un poco los pies, empiezan a decir unas cosas, y yo digo: “bueno, bueno”. Porque allí en las tesis en España, como sabes, hasta hace bien poco había seis miembros del tribunal, y siempre había alguno que...

**Sobre esa evolución, esa posibilidad o apertura, ¿tú crees que en la sociedad ha habido una evolución en la consideración de la homosexualidad? ¿En su entendimiento?**

A ver, claramente sí. Una de las ventajas que tiene tener ya ciertos años es que te acuerdas de qué te quejabas en 1984 y cómo la mayoría, yo te puedo decir que la mayoría de las cosas de las que me quejaba en 1990, que es un poco cuando yo empiezo a escribir, eh, la mayoría de las cosas que yo me quejaba en 1990 han sido totalmente superadas. Quiero decir, que sí, ya no hablo de cosas muy concretas solo como el matrimonio gay, etcétera. Hablo de que mi madre no había mencionado la palabra “homosexualidad” antes de 1990. Quiero decir, que son cosas que, evidentemente, no voy a decir que toda la sociedad ha cambiado, no voy a decir que todo está bien, que estemos viviendo en Disneylandia, pero sí que muchas cosas han cambiado, y en mi

experiencia vital es que las cosas que yo más o menos esperaba que cambiaran en aquella época, todo ha cambiado de una manera muy sistemática. O sea, que sí. Han cambiado las concepciones, han cambiado las representaciones, ha cambiado todo. Lo que pasa es que cuando estás metido en el proceso, primero tienes una inercia de quejarte, por lo tanto, no lo ves tanto. Y luego es verdad que el cambio siempre es, de vez en cuando ves una película, y a lo mejor tardas dos años en ver otra película que sea un signo de cambio, y no llegas a sumar dos y dos; pero luego, cuando miras atrás, desde el 2017 a 1990, vaya que sí. Yo creo que incluso han cambiado las cosas... ahora la película de referencia para muchos gays actualmente es *Brokeback Mountain*. Yo creo que desde *Brokeback Mountain* las cosas han cambiado mucho, no sé si a raíz de *Brokeback Mountain*, pero sin duda. Y bueno, de esto tú sabrás, si estás haciendo HBO: *Six feet under*, hay un antes y un después, incluso si te fijas en las primeras temporadas de *Six feet under* el personaje de Michael C. Hall intentan que sea un homosexual un poco típico, que se esconde, y a partir de que la serie avanza es cada vez más *gay affirmative*, entonces puedes ver cómo las cosas cambian incluso dentro de las cinco temporadas de la serie.

**Cuando su homosexualidad deja de ser el conflicto inherente del personaje y empieza a tener líneas dramáticas, eh... vamos, no me gusta decir “normalizadas”, pero bien, vamos a decir “ajenas” a su propia esencia homosexual. En cualquier caso, ¿piensas que esa energía social de cambio, o ese proceso inevitable, han influido en que el ámbito académico haya tenido que abrir también sus perspectivas? ¿O crees que el ámbito académico ha podido aportar algo a ese tejido social para que se incentive el cambio allí?**

Es complicado. Yo creo, a ver... Como te decía antes, la cuestión del ámbito académico para mí la palabra clave es “legitimidad”. El problema es que, es decir, si se habla desde el campo académico desde una postura sobre representación de la homosexualidad, inmediatamente el tema es más legítimo, y ya no se trata de que lo hace alguien desde la política, sino alguien desde el punto de vista del conocimiento. El problema con esto es que en España la Universidad no tiene la legitimidad de otros sitios. En España, muchas veces, siento que el papel que tiene la Universidad aquí lo tienen más los periodistas; son más avanzados los periodistas hablando de cuestiones sociales que la Universidad. Y muchas veces es verdad que la mirada de los periodistas puede haber afectado más, es

verdad que la mirada de los periodistas es muchas veces más simplista que la de los académicos, y es verdad que no ha habido, como sí que hubo en el Reino Unido... en el Reino Unido y en Estados Unidos hubo toda una generación de académicos que a partir de los estudios feministas de género *queer* consiguieron sus cátedras, y a partir de que tienen una cátedra esto genera que más gente pueda estudiar esto, y esto genera que en la institución nadie puede hacer declaraciones homófobas. Esto en España, todavía hoy –estoy hablando de Estados Unidos en 1993, 94-, en España todavía hoy no hay, no conozco a nadie que haya llegado a una cátedra a partir de tener estudios *queer*, lo cual quiere decir que incluso dentro de la Universidad todos los estudios *queer* son menos legítimos, y todavía puedes tener a un catedrático que lo tengas en contra. O sea que yo creo en España el problema de la legitimidad es que la Universidad no tiene un gran diálogo, al menos desde las Humanidades, con el mundo real. Y por lo tanto, yo creo que ha sido más lo segundo que comentabas, al revés; ha sido más el mundo real el que está empujando a que o está permitiendo que la gente, dentro de la Universidad, haga cuestiones *queer*. Hasta que no haya académicos, catedráticos, gente de responsabilidad, gente que esté en el centro de un departamento, que más o menos tenga un perfil de este tipo, estamos en una situación en que cualquiera te puede toser.

**Has nombrado a los periodistas, y yo en mi tesis me refiero al ámbito mediático. ¿Tú crees que ese ámbito mediático, esas representaciones, esas construcciones audiovisuales de ficción, de entretenimiento, tienen algún papel en el entendimiento del concepto de homosexualidad?**

A ver, a mí lo que me pasa es que en mi evolución yo diría que sí. Luego me he encontrado con mucha gente que me diría que no. Te explico un poco. Para mí era muy importante, cuando tenía 16, 17, 18, 19 años ver representaciones de personajes gais, porque si no, estaban negando mi realidad. Ahora estaba leyendo, precisamente hoy estaba leyendo el libro de Paul Monette, son unas memorias hasta 1992, y él dice un poco esto. Cuando él estaba creciendo, en los años 50 y 60, todo el mundo tenía una historia trazada, todos sus compañeros de colegio, la historia de la heterosexualidad, y él tenía una vida que no estaba contemplada en ningún sitio, y por lo tanto, su vida era una vida solitaria. Entonces, para mí, todas estas representaciones, todo lo que pasa en las series de televisión, en las películas, para mí esto era muy importante. De lo que me doy cuenta ahora, y de lo que me he dado cuenta cuando intento poner estas cosas sobre la

mesa y cuando lo discuto con gente es que no para todo el mundo es igualmente importante que se represente en televisión. Entonces lo que yo creo es que aquí tienes dos actitudes: me parece que las representaciones son muy importantes, yo creo que la gente tiende a escuchar, pero no es igualmente importante para todo el mundo. Para mí, evidentemente, sí. Para mucha gente con quien yo he hablado, evidentemente, sí, porque somos, digamos, de Letras, y para nosotros, cómo nos construimos a partir de lo que vemos es muy importante, y los referentes son muy importantes, y no queremos referentes que todo el rato nos estén diciendo que vamos a ser solitarios, marginados, enfermos. Todas estas cosas no las queremos ver, y no son buenas para la psique. Si me preguntas si esto es una cosa general, no. Yo te hablo desde una perspectiva de que al menos cierta gente estas cosas les influyen. Me parece que otra cosa que pasa ahora es que la atmósfera mediática es mucho más variada de lo que era. Sigue habiendo interpretaciones homófobas, sigue habiendo un montón de cosas homófobas, pero también está lo otro; entonces, no pasa como en la época en que te describo, los 80, los principios de los 90, en que realmente siempre tenías que estar o con las uñas lisas o buscando representaciones. Ahora no; ahora si tú has crecido en una época en que está la serie *Girls* o incluso la serie *The Wire*, o cosas así, no es lo mismo que cuando estas cosas no estaban. Ahora puedes ver, no sé, *Six feet under*; no sé, casi cualquier cosa, actualmente, *Ugly Betty*. Cualquier cosa que ves, la cuestión de la... hay un montón de zonas en que está totalmente naturalizada, ¿no?

**¿Podríamos considerar, por todo lo que hemos dicho, la homosexualidad como un hecho social que ha sido de segundo orden en algún momento, que ha sido secundario? Algo que se ha contemplado como fuera de la norma.**

No acabo de ver la pregunta. A ver, sí, durante mucho tiempo, evidentemente, la gente lo que no quería era hablar de ello, pero de nuevo, hay una idea de no querer hablar de ello que siempre es escurridiza, ¿no? Por qué había tanto silencio en torno al tema. Entonces, desde ese punto de vista, evidentemente, sí, siempre ha sido muy marginal. Lo que dice mucha gente que está escribiendo sobre el tema, incluso ahora, es que por muy marginal que fuera en términos de representación, la verdad es que en términos de recepción quizá no lo fue tanto. Hay un autor que se llama Brett Farmer que tiene un libro sobre *gay spectatorship*, y lo que dice es que, claro, para una persona gay el concepto de homosexualidad en el cine, por pocas representaciones que hubiera, el

concepto de homosexualidad en lo audiovisual era central. Siempre veías la película desde una perspectiva gay. Entonces, esto de la marginalidad es curioso. Era una marginalidad pero estaba basada en un silencio. Y tampoco están claras las reglas del silencio. Había un momento en que la censura prohibía todas las representaciones de homosexualidad, incluso las negativas. Entonces, es verdad que si era negativa, te permitían un poco más que si era positiva, pero tampoco te dejaban poner negativas, estaba todo bastante... O sea, que era todo muy marginal pero al mismo tiempo la represión era muy central. Todos los códigos de censura, una de las cosas que tienen en común –hay cosas que sí, cosas que no-, pero es: no se puede representar la homosexualidad. Y esto es bastante interesante porque es algo que puso de acuerdo a todas las legislaciones durante al menos los años 20 y entre los años 90.

### **¿Te refieres a códigos de censura aplicados al ámbito cinematográfico?**

Sí, sí. No, no, y en televisión, evidentemente. En España, toda la censura que había para la televisión tampoco se podía representar esto. Entonces, era marginal y no, porque por otra parte la representación es muy central. Estaban todo el rato por no hacerlo, y cualquier que lo intentaba hacer experimentaba la cosa desde un punto de vista muy central. Por lo tanto, es verdad, era la cosa muy marginal pero era marginal porque había toda una serie de legislaciones y de códigos que te impedían esta representación. Y luego, no era nunca marginal para la gente, incluso gente que nunca lo expresó, y gente que vivía totalmente en el armario toda su vida, y que tenía que ir a, no sé, a sitios totalmente marginales para esto. Para ellos, esta experiencia era una experiencia central. El problema es que no la podía expresar, no la podía contar a nadie, y cuando la contaban, la respuesta era “no”, era siempre “te podemos cambiar”, era este tipo de cosas. O sea que sí, hay un elemento... Yo crecí con televisión, con seres de televisión, y en aquella época en las series de televisión jamás había homosexualidad. Tú veías *La casa de la pradera*, *Con ocho basta*, *Vacaciones en el mar*, nunca había nada que fuera gay, ¿no? Y sí que es verdad que desde ese punto de vista, pues sí, la presencia gay es marginal en cine y en series de televisión, pero no lo sé, porque yo en aquel momento ya era un espectador de cierto tipo, ya estaba esperando otras cosas, y lo que no me permitían ver directamente me las apañaba yo de otra manera, ¿no? Entonces, sí, pero... sí, pero no.

## **ANEXO II: TRANSCRIPCIÓN DEL GRUPO DE DISCUSIÓN**

**Participante 1:** mujer, 20-30 años

**Participante 2:** mujer, 20-30 años

**Participante 3:** hombre, 30-40 años

**Participante 4:** mujer, 30-40 años

**Participante 5:** mujer, 40-50 años

**Participante 6:** hombre, 40-50 años

**Participante 7:** mujer, 50 años en adelante

**Participante 8:** mujer, 50 años en adelante

**Moderador:** Lo primero que voy a lanzaros a debatir es una idea general. Fijaos, las cinco series que trato en la tesis están ubicadas en los siguientes contextos de ficción. Una trata o tiene lugar en una cárcel, en una cárcel masculina; la otra tiene lugar en una familia bastante conservadora que regenta una funeraria; la siguiente está situada en los bajos fondos de Baltimore, vamos, en las zonas más degradadas de la ciudad; la siguiente, dentro de una secta mormona que es polígama, además; y la última de todas, en la América, en la Norteamérica más profunda, en el estado de Luisiana. Con todos estos contextos, ¿os parecen contextos donde la homosexualidad podría surgir de una forma fácil, o que sean proclives a que uno se muestre como homosexual?

**Participante 8:** Vamos a ver, una cosa es que la homosexualidad surja, la homosexualidad no surge: está; y otra es que salga del armario, o sea, que sean contextos donde la gente libremente se manifieste como homosexual. Todos ellos, no; ninguno. Justamente eso es lo característico de... es lo único que pensé; la única cosa que pensé antes de venir aquí sobre cuando hiciste la lista, ¿no? Porque la homosexualidad en el ámbito carcelario, no es vivida... y más en esta serie, no es como “homosexualidad” sino como práctica sexual relacionada con la violencia, con la dominación, la falta de contacto con mujeres; en fin, todos esos lugares comunes en el ambiente carcelario masculino, sobre todo. Sí me llamó la atención por eso. Porque pensé en otras series que a mí, cuando se habla muy bien de las series “modernas” siempre pienso que tendríamos que hacer una... una de estas para hablar de las series



que no prosperaron, que fueron retiradas, ¿no? El ejemplo máximo es *Carnivale*, que también es de HBO, ¿no? Como una serie magnífica, donde parece que es excepcional, pero que no gozó del favor del público y la tuvieron que retirar. Entonces cuando hablamos bien... bah, yo soy apasionada de las series, veo muchas, muchas series. Muchas es muchas, ¿vale? Veo también mucho cine, o sea que, veo mucho. Y siempre pienso que cuando hablamos bien, algún día vamos a tener que hacer un encuentro de los apasionados de las series que se retiraron siendo buenas, no estoy hablando de las malas que... Por ejemplo, *Carnivale*. Perdón, ¿se entiende?

**Moderador: Claro, que lo que nos llega al mercado, que lo que consumimos es lo que nos llega.**

**Participante 8:** No, pero en *Carnivale* también aparece el tema homosexual, por eso lo digo, más allá de que...

**Moderador: Sí, y también es de HBO...**

**Participante 8:** Sí, sí.

**Moderador: ¿Qué opináis los demás? ¿Alguna idea sobre esto? ¿Sobre lo que he comentado de los contextos?**

**Participante 2:** Hombre, yo creo que tiene razón en lo que ha comentado, ¿no? Es que la homosexualidad surge en cualquier parte; si eres gay, eres gay. Estés donde estés. Otra cosa es la libertad de poderlo manifestar abiertamente, que es un poco lo interesante de estas series.

**Moderador: ¿Os parece un reto? ¿Que HBO, por ejemplo, al pensar: “bueno, vamos a insertar este tema en una serie de contextos de ficción”, precisamente parece que busquen los más difíciles, los más complicados donde eso pueda surgir?**

**Participante 4:** Yo creo que, de hecho, hay un pretexto en todas para que surja. No surge naturalmente.

**Participante 7:** Bueno, en *A dos metros bajo tierra* sí.

**Participante 4:** Sí, es verdad. Pero... en Nueva Orleans son vampiros, es como que ya está todo permitido, la ficción permite... no importa que seas homosexual, o heterosexual. La cárcel es lo que decía ella. No sé, siempre... *The Wire* es algo marginal, ¿no? Es como que en la marginalidad se puede encontrar también. O sea, la ficción se presta a todo. Quizá es más arriesgado en *Big Love*, yo creo que es lo más arriesgado, y lo que hace enfrentarse a... para el personaje también es más choque.

**Moderador:** Bueno, quizá el personaje de esa serie se diferencia de los demás porque para él supone un conflicto...

**Participante 4:** Claro.

**Moderador:** ...a diferencia, quizá, de los personajes de las otras series donde eso no lo es.

**Participante 8:** Siempre hay que pensar en el contexto económico, vamos a ver. Estados Unidos hay una cosa que yo me di cuenta bastante tarde, pero era que son tantos millones... Aquí en Europa... a ver, yo vengo de, por mi acento se ve que soy latinoamericana, que soy argentina, pero no somos trescientos millones únicos. Entonces, en Estados Unidos realmente cualquiera puede hacer una tribu. O sea, tú coges a los Ángeles del Infierno, que aquí son minoritarios, lo que sean, y realmente dices: “pero allí estos tíos son cien mil”, ¿vale? Entonces, los gais ya eran un nicho económico, o sea, la cosa empezó... Y aquí ha llegado recién, recientemente a Chueca, en Madrid. O sea, ya se, ya estaban con la historia de San Francisco y todo eso. Entonces, se dieron cuenta de que es un nicho económico; empezaron con el tema de los muebles, el primer sitio era el tema de la decoración, más allá de la historia de la gentrificación, y la revitalización de ciertas zonas geográficas. Y de repente, porque en aquella época el tema de los hijos no era como ahora, entonces las parejas homosexuales no tenían niños, y entonces todos los ingresos cuando eran clase media, pues, ¿no? Apareció un nicho económico. Yo no creo que sea un azar que a finales de los 90, después de que se dieron cuenta, pues que había mueblerías y estudios de decoración dedicados al ámbito homosexual, pues van, van pasando, van

“conquistando” entre comillas, otros territorios, a medida que socialmente van apareciendo una cosa más distendida, más...

**Participante 1:** Yo creo que tiene que ver también... o sea, es lo que dices tú, que tiene que ver también con el contexto de entonces porque ahora creo que las series van más a normalizarlo, a incluir más personajes, pero...

**Participante 8:** Tiene que haber un negro y un gay (*risas*).

**Participante 1:** Sí, claro, los incluyen pero no hacen hincapié en que son gais, ni que es importante aceptarlos, porque es como que ya...

**Participante 4:** Tienen historia propia.

**Participante 1:** Ya están normalizados, ya no hace falta. En aquella época estaban menos normalizados, entonces entiendo que...

**Participante 7:** Antes era como poner un gay en tu mesa (*risas*).

**Participante 1:** Claro, era importante, era importante poner el acento en esos personajes y en el contexto en el que estaban y en la situación en la que vivían. Porque en *A dos metros bajo tierra*, era un poco ya... el capítulo en el que matan a un homosexual porque estaba simplemente en la calle, pues...

**Participante 7:** Hombre, y luego según donde te muevas, porque yo me he movido en el mundo de la moda, y entonces yo, estaba todo permitido. Pero si hubiera vivido en un pueblo, a lo mejor, me hubieran quemado en la hoguera, pero estando en el mundo de la moda...

**Moderador:** ¿Te parece entonces que estos son contextos donde la homosexualidad es más difícil?

**Participante 7:** Exacto, exacto. Yo me he movido siempre en un mundo muy moderno, que los diseñadores y tal, eran la mayoría gais, entonces yo me he movido “por casa”.

Entonces yo si me hubiera movido en el pueblo o en una sociedad, pues eso, de religión mormona, me quemar.

**Participante 8:** Claro, ahora tenemos que ir al señor de... Estaba pensando en lo que decías. Es tan así que ahora tenemos que ir a *Transparent*. Es decir, a una serie donde tienes un tío de 70, que resulta que ya teniendo hijos homosexuales, o que son bisexuales, me da lo mismo...

**Participante 4:** Si el más normal es él (*risas*).

**Participante 8:** ¿No? Para ser un poco extremado tienes que tener al tío de 70 que quiere, que siendo travesti quiere ser lesbiana, digamos. Entonces ya es como... ya no alcanza con ser homosexual; el homosexual, bah... (*risas*).

**Participante 7:** Pero esa ya es... más giro de giro de giro. Más moda. Ahora es que se lleva mucho lo “trans”.

**Participante 8:** Sí, claro, por eso, por eso. Por eso digo, ya para epatarte un poco... ¿Cómo no hay un homosexual en tu familia?

**Moderador:** Entonces, desde el punto de vista que os he dicho antes, desde la cronología, un poco por cerrar esta primera reflexión, a finales de los 90.... ¿os parece entonces que esa dificultad que habéis comentado, en esas zonas de ficción tiene más peso?

**Participante 8:** ¿La primera es *Oz*, no? Claro, la tienen que poner en la cárcel, que todo es mucho más... ¿no?

**Participante 2:** Hombre, yo creo que cuando vas a hacer una serie eliges un contexto que sea interesante, ¿no? Y ya no sé si se elige un contexto en el que sea interesante ser gay, o que sea interesante y luego en el abanico de personajes que representas, pues representas algo que está surgiendo, que tiene importancia, ¿no?

**Participante 5:** Darle el toque de dificultad, ¿no? Cuanto más difícil más interesante.

**Participante 6:** También tiene un toque dramático.

**Participante 1:** Claro, te da más espacio para el drama, la dificultad.

**Participante 4:** El drama es importante.

**Participante 2:** Hombre, ser gay siempre es un poco más difícil aunque sea en un contexto fácil. Si ya lo metes en un contexto difícil...

**Participante 7:** Y luego lo que dices tú del tiempo, que no es lo mismo ver *A dos metros bajo tierra*, que fue hace equis años, que ahora, cuando ya está todo como más normalizado. Vamos, se entiende, yo que sé, o... la ambigüedad y...

**Moderador:** Os voy a lanzar otra pregunta. En las series que habéis visto, ¿os parecía que los personajes homosexuales tenían recurrencia, es decir, que aparecían suficientemente? Es decir, sobre todo, comparado con los personajes no homosexuales, ¿os parecía que están equiparados en cuanto a presencia en pantalla?

**Participante 5:** ¿En todas las cadenas o...?

**Moderador:** No, en las que yo analizo.

**Participante 8:** En las que yo he visto, sí. O sea, en *The Wire* había, no era por ser homosexuales, es que tenías tú... no te puedo decir exactamente, estaba pensando respecto de los drogadictos, las prostitutas, respecto de los detectives, aparecían más los detectives, evidentemente, ¿no?

**Moderador:** Pero ya no me refiero a que hubiera tanta cantidad de homosexuales como de heterosexuales, sino que si su tiempo en pantalla os parecía equiparado a otros personajes.

**Participante 5:** Yo creo que sí.

**Participante 8:** En *A dos metros bajo tierra*, sí. Allí, indudablemente. Tiene su época que cada personaje tiene más relevancia, pero sí.

**Participante 4:** Pero yo creo que depende de la serie muchísimo. Porque no es lo mismo que los personajes sean homosexuales y les pasen cosas como a los demás, a que sean un tópico dentro de su homosexualidad.

**Participante 5:** Estereotipo, ¿no?

**Participante 4:** Eso es, utilizarlo como estereotipo o utilizarlo como personaje que casualmente, además, es homosexual.

**Participante 5:** Es que a veces los ponen como tontos, y como...

**Participante 6:** Y con un toque de humor morboso o como un toque humorístico. Entonces, normalizarlo... nosotros lo vemos como más normal de lo que realmente las series lo están mostrando.

**Participante 4:** O incluso para el drama; ya no para la comedia, sino que sea un drama.

**Moderador:** Eso es lo que iba a preguntar luego pero ya que lo habéis sacado... os iba a preguntar si en esos personajes os parece que su presencia en la serie se necesita por otras cuestiones o solo están ahí por ser homosexuales.

**Participante 4:** Claro, es lo que estaba diciendo. Y ahí también se nota el tiempo y el contexto. En las primeras series yo creo que son un tópico, no son un personaje más en el que como condición, aparte de otra cosa, es que es homosexual, como otro es heterosexual. En *True Blood*, no.

**Participante 7:** En *A dos metros bajo tierra* no, ¿eh?

**Participante 4:** Yo creo que para el drama sí que se le utiliza como...

**Participante 6:** Sí.

**Participante 4:** Yo creo que para el drama, sí, es una excusa para el drama.

**Participante 6:** Yo creo que sí.

**Participante 7:** No, porque todos los personajes son... porque la madre mira cómo es. La hija, artista...

**Participante 5:** Un poco raritos todos (*risas*).

**Participante 7:** ... que llevan la muerte así como para andar por casa, los cadáveres. Yo lo veo todo un poco mezclado.

**Participante 6:** Sí, pero precisamente utilizan también al homosexual para recalcar un tipo de personaje similar a los demás.

**Participante 7:** Yo no lo veo así.

**Participante 4:** Y el tema en sí es que también es homosexual.

**Moderador:** La pregunta es si el personaje, vamos a decir, si su conflicto principal o las circunstancias dramáticas giran en torno al hecho de que sea homosexual o tiene otros problemas.

**Participante 6:** Yo creo que en *A dos metros bajo tierra*, sí.

**Participante 7:** Es que yo creo que hay una evolución.

**Participante 8:** El que empieza siendo primero... Como es una serie con bastante componente dramático, digamos que él al principio tematiza la dificultad de salir del armario. Luego sale del armario y entonces ya son otro tipo de conflictos.

**Participante 4:** Evoluciona.

**Participante 6:** Ahá, sí.

**Participante 8:** Pero como son todos un poco como decías tú, como tienen su... Pero es como: “tengo que tener...”

**Participante 7:** Sí, es como el guiño a la “enfermedad”.

**Participante 8:** “Tengo que tener, tengo que tener, digamos, un tema de enfermedad”. “Tengo que tener un tema que sea el paso del tiempo”, la madre, y no sé qué. “Tengo que tener...”, ¿no? Ellos se agarran, y después como tienen la división de los guionistas, que cada uno, o sea tienen los grupos de guionistas, que trabajan un grupo de personajes, bueno, ya sabéis cómo trabajan ellos, entonces ellos... pueden subirse a la parra o bajarse de la parra, y no tienen relación con... Después hacen el enganche de un personaje, o de un grupo de personajes con otros.

**Participante 6:** Por lo tanto, la homosexualidad en esta serie no la utilizan para normalizar, sino que lo utilizan para dramatizar, para enfatizar un tipo de personaje controvertido. Todos los personajes son controvertidos, y entonces.

**Participante 4:** Es que si no, no sería un personaje.

**Participante 6:** Claro, es que se van a personajes estereotipos conflictivos. Entonces utilizan a un homosexual también para recalcar a otro tipo de personajes similares.

**Participante 2:** Pero en *The Wire*, por ejemplo, no, porque está el personaje de Omar, que tiene además un conflicto muy claro cuando pasa algo en relación a su relación personal y se trata de una forma muy normalizada en la cual está presente la relación homosexual...

**Participante 8:** Pero como si fuera heterosexual.

**Participante 2:** Exacto. Luego aparte está un personaje que yo creo que se ve muy beneficiado de ser homosexual, que es el personaje de la detective lesbiana, que es la



única mujer de la serie que importa en toda la serie, porque es prácticamente un macho. Es la mujer que se salva de ser stripper, de ser...

**Participante 3:** Y además en cuanto a presencia dentro de la serie está McNulty, que es el que tiene más presencia, el teniente Daniels, y ella, es el tercer personaje más importante de *The Wire*, en concreto. Entonces tiene mucha presencia pero no por el hecho de ser homosexual sino porque está integrada, la condición sexual de ella está integrada desde el inicio.

**Moderador:** ¿Y con Omar, tú que conoces muy bien *The Wire*? ¿Te parece que es recurrente, Omar?

**Participante 3:** Yo creo que es... yo creo que es el primer personaje así como tipo western, narcotraficante, con escopeta y tal que es homosexual. O sea, en un entorno muy de hombres, muy heterosexual, de repente aparece un personaje homosexual.

**Participante 5:** Es raro...

**Participante 3:** Es muy extraño, muy extraño. Y de hecho, el resto de los personajes de la serie, el resto de los narcotraficantes se ríen de la condición de Omar. Están todo el tiempo llamándole: "maricón, maricón, hay que matar al maricón", en toda la serie. Yo creo que ahí es más raro, pero en el caso de Kima, no.

**Participante 2:** Pero sin embargo le temen y le respetan a la vez.

**Participante 3:** Ahá. En Kima está súper normalizado, o sea, es como... en el capítulo 1 ya la ves con su pareja, la primera escena sale con su pareja y...

**Participante 2:** Está normalizado pero se beneficia de su masculinidad.

**Moderador:** ¿Te parece masculina, Kima?

**Participante 8:** Sí.

**Participante 3:** Es muy masculina.

**Participante 2:** Es la típica “bollera machorra” (*risas*).

**Participante 3:** ¡Totalmente!

**Participante 4:** Hombre, es casi hasta necesario para ella, ¿no?

**Participante 2:** Es que el resto de mujeres de la serie son únicamente valoradas por su cuerpo. Son “la que se ligan”, “la que está haciendo *strip-tease*”, etcétera. Y ella se ve como beneficiada de no ser una figura sexual. Eso también le permite ser un personaje principal, ¿no?

**Participante 8:** Es un estereotipo como la “camionera”. En ese sentido que... en ese reducido sentido que estamos diciendo.

**Participante 4:** Yo creo que sí.

**Participante 2:** Sin embargo es una camionera sexy.

**Participante 8:** Sí. Sí, sí. Pero quiero decir....

**Participante 2:** Quiero decir, que también muestran esa parte de “puedo ser una lesbiana súper masculina” y sigue siendo sexy.

**Participante 4:** Tampoco sería creíble, si no, porque ¿cómo se va a enfrentar a todo eso...? O sea, tiene que ser una persona también, ¿no? Que tenga ese lado masculino más desarrollado. Ocurre igual con Omar.

**Participante 3:** Pero además se nota mucho incluso en las posturas del personaje. Por ejemplo, Kima siempre se cruza de piernas con la pierna muy abierta. El resto de las chicas de esa serie se sientan siempre con las piernas más cruzadas, y Kima se pone ahí en plan... pantalones militares, botas de montaña, yo creo que sí está muy

masculinizada. Y eso es consciente, o sea, que no es casual, que está muy masculinizado el personaje.

**Moderador:** Os preguntaba por su presencia en pantalla, y, bueno, de una manera que es casi... La pregunta es un poco similar. ¿Los personajes homosexuales os parece que son igual de importantes que los heterosexuales? En cuanto a las cosas que suceden en la serie, por la historia. ¿O notáis a lo mejor que tienen desventaja? ¿O superioridad?

**Participante 5:** Yo en *A dos metros bajo tierra*, yo creo que es igual.

**Participante 7:** Yo creo que igual.

**Participante 6:** Si nos ceñimos a estas series, sí. Si salimos a series españolas, por ejemplo, que igual no es el contexto, ahí evidentemente, no. Es como el punto gracioso. Hace unos años surgió un debate aquí en España de por qué utilizamos a los andaluces para ese toque de humor, tonto, en todas las series. Quiero decir, ¿por qué andaluces? ¿Y por qué no gallegos? O... O catalanes, o aragoneses. Claro, pues también. Utilizan, están utilizando a los gais, desde luego que aquí en España, yo lo he visto que utilizan los gais para ese punto tonto, humorístico... *Modern Family*, *Modern Family* es evidente.

**Participante 2:** Esto en *True Blood* por ejemplo también se ve, porque al principio estaba Lafayette, que es como un personaje... muy respetable, pero con un toque un poco cómico, y conforme va ganando importancia y se va haciendo un personaje más serio, por así decirlo, cogen a la figura del personaje tonto de la serie y lo convierten en una persona que tiene ciertas dudas con su sexualidad y que se vuelve gay, ¿no? Tiene sus dudas.

**Participante 4:** Lo que pasa es que en *True Blood* como hay más personajes homosexuales, realmente es uno entre un abanico.

**Participante 2:** Bueno, sí. Es que en *True Blood* realmente es “la serie” gay, ¿no?

**Participante 4:** Claro, no importa... o bisexual, ¿no? Tampoco importa...

**Participante 2:** Sí, que hay una tensión sexual constantemente entre todos...

**Participante 3:** En el caso de *The Wire* sucede con un personaje, lo que comentaba él, de que hay uno que sí que se utiliza el cliché de homosexual, yo creo que solo para hacer reír, que además aparece en una escena muy por detrás. El mayor Rawls, el archienemigo de McNulty, por así decirlo, ¿no? Es un tipo que es despreciable durante toda la serie, y que cae muy mal, o sea, que es un tipo que está construido para caer mal al espectador. Hay un episodio donde en una escena se le ve de fondo en una barra, en un bar gay. Entra el hermano Mouzone, que es un tipo con pajarita, un narcotraficante que han llamado de Nueva York, y entra en el bar para intentar buscar a Omar, y en el fondo de la barra se ve tomando una copa al mayor Rawls. Entonces, ahí sí que se utiliza como chiste, como “este tipo que es el peor de la serie, además es gay”. No como chiste, pero sí como muy cliché, ¿no?

**Participante 2:** Pero en la parte del personaje del gay chiste, a mí también me gustaría decir que hay personajes reales, de la vida, que son el gay chiste, y que hay que representarlos a todos. Que existe el gay que simplemente es una persona normal como cualquier otro que se acuesta con un hombre, y existe el gay loca, que es gracioso, y todos deben ser representados igualmente.

**Participante 5:** Pero suelen predominar los gais chistosos que los gais normales. Y yo creo que en la realidad hay más gais normales que...

**Participante 7:** Pero ¿qué es normal y qué no es normal? Bajo tu punto de vista.

**Participante 5:** No, entre comillas, quiero decir.

**Moderador:** Con el personaje de Lafayette, de *True Blood*, siendo que da ese perfil de gay gracioso, afeminado, tú has dicho antes algo que me ha interesado: que es respetado. ¿Te parece que se respeta a ese personaje, a pesar de ese perfil?

**Participante 2:** Exacto. Y creo que otros personajes de ese perfil no se respetan tanto. O sea, que son un poco chiste.

**Participante 4:** Y porque es un personaje importante. Y cuando es un personaje importante tiene muchos más rasgos que el que sea gay o no sea gay, no importa tanto.

**Participante 5:** Sí, se define...

**Participante 4:** Por eso no hablamos de “heterosexuales chistosos” o... (*risas*).

**Participante 2:** Claro. Yo creo a que lo que se refería él antes es un tipo de personaje cuya única cualidad es “ser gay”. O sea, ya no tiene nada más, ya no está más desarrollado.

**Participante 4:** Claro.

**Moderador:** Entonces, por resumir un poco esta idea, ¿os parece que esos personajes están equilibrados en cuanto a importancia dramática?

**Participante 8:** En *The Wire*, sí; en *A dos metros bajo tierra* también.

**Participante 4:** Hombre, en *Big Love*... En sí, es algo aislado. O sea, algo aislado, me refiero que en la comunidad, en sí, la historia ya implica que es una excepción.

**Participante 7:** Yo también opino lo mismo.

**Participante 4:** No está equilibrado.

**Moderador:** Pero, aparte de que esas sean sus circunstancias, en cuanto a importancia dentro de la trama, con respecto a los heterosexuales, que aparezca más o menos, que tenga mayor o menor protagonismo ¿te parece que está en desventaja igualmente?

**Participante 4:** Es que para mí, significa estar en desventaja que es importante porque es gay. Es lo que hablábamos. En *True Blood* no es importante, que sean gais. Entonces para mí marca la diferencia un poco.

**Moderador:** ¿Por qué crees en ese caso que es...? En el caso de *Big Love*, ¿por qué crees que ese conflicto tiene que resaltarse? ¿Cuál crees que es el objetivo que hay detrás de que muestren a un personaje gay cuya existencia gay sea precisamente el problema?

**Participante 4:** Yo creo que es una declaración de intenciones también, ¿no? Dentro de una serie que se representan distintos modelos de personajes... Es casi como obligatorio.

**Participante 2:** Hombre, y luego, que ser gay es un conflicto. O sea, es que al principio, cuando lo empiezas a sacar al exterior, es que tienes dudas. No se lo puedes contar a todo el mundo, ¿cómo van a reaccionar? Tú contigo mismo... o sea, es que es un conflicto que es interesante también plasmar en series.

**Moderador:** ¿Por qué crees que es un conflicto? Quiero decir, ¿es un conflicto de forma natural? ¿O es algo que se vuelve un conflicto?

**Participante 8:** Vamos a ver, cualquier cosa que se vuelve minoritaria te la tienes que preguntar, ¿no? Y es verdad, no sé qué pasará en el futuro, pero hasta ahora estaba asociado, culturalmente, normalidad con heterosexualidad. Hace falta un desarrollo de la modernidad, etcétera, etcétera, etcétera, para que no se asocie normal "con". Hace cuatro días, la homosexualidad estaba reconocida como enfermedad. ¿Entiendes? Tiene que llegar a los años 70. Entonces, ¿por qué no va a ser un conflicto?

**Participante 7:** Todo va evolucionando. Yo en mi casa, el resultado es que me llevaron al psiquiatra. Ahora tengo amigas jóvenes que no tiene nada que ver con cuando yo era joven.

**Participante 2:** Luego es que hay una cosa y es que una persona homosexual tiene que decirlo, y una persona heterosexual no tiene que decir que es heterosexual, porque todo el mundo lo da por asumido. Tú cuando eres gay, sí que tienes que decir...

**Moderador:** Lo que preguntaba era si el mero hecho de serlo es conflictivo por sí mismo, o es el contexto cultural el que lo convierte en conflictivo.

**Participante 7:** La sociedad.

**Participante 8:** Bueno, pero y que la sociedad no es una cosa que está fuera. Es una cosa que está dentro de ti en cuanto empiezas a hablar y a andar. No es una cosa exterior. Te digo. Yo soy psicoanalista, y he tenido pacientes que he tenido que decirles: “oye, que también eres un ser humano; no eres solo homosexual”. Les he tenido que decir...

**Participante 7:** Bueno, y que dentro de la homosexualidad hay gente también que se levanta con el cartel. No es mi caso, pero también hay gente que se hace guettos.

**Participante 2:** Que también es por lo que comentaba. Porque realmente, hoy en día, se asume que todo el mundo... Ya no es que la sociedad te juzgue por ser gay o no te juzgue, que eso yo creo que eso está avanzando mucho, y ya casi nadie juzga a otras personas por ser gais, espero. Pero sí que se asume que todo el mundo es heterosexual. A no ser que esa persona manifieste lo contrario. Y sí que sigue siendo un tema de conversación en mayor o menor medida siempre que alguien no es heterosexual. Ahí es donde yo creo que surge el conflicto, porque tú cuando eres gay, o bisexual, o cualquier cosa que no sea estrictamente heterosexual tienes que levantar la mano y decir que eres diferente. Que no eres lo que el resto de personas están esperando de ti, en cierta medida.

**Participante 7:** Sí, pero que hoy por hoy los mismos también ellos se hacen diferentes. Y entonces, yo claro, si no se normaliza, es que siempre será diferente.

**Participante 2:** Sí, claro, también hay gente que lo toma como una bandera de orgullo.

**Participante 8:** Claro, pero después, igual que tú puedes decidir que eres de la tribu de los góticos, e ir toda de negro, o qué se yo, o de los Ángeles del Infierno, de lo que sea, puedes ser de una tribu, entre comillas, por tu orientación sexual, es decir, lo que es minoritario... Cualquier cosa que es minoritaria pues aparece como un cartel de diferenciador. Otra cosa es que asociado a eso, hagas un juicio de valor, o reduzcas su acceso a la Universidad, o al trabajo, o a lo que sea.

**Moderador: ¿O al ámbito mediático?**

**Participante 8:** Sí, sí.

**Moderador: Por retomar el tema, ¿qué podríais decir de los personajes gays de esas series? ¿Cómo los describiríais, o qué es lo que más os llama la atención de ellos?**

**Participante 8:** Por ejemplo, que a mí David es un personaje que me parece irritante. No por ser homosexual. Es un tío que te irrita. Y que está construido para eso. Los otros serán más raros, menos raros, pero este tío estás todo el tiempo diciendo: “te daría un par de hostias” (*risas*). Y no por su orientación sexual, sino por su personalidad, ¿no?

**Participante 1:** A mí me encanta el personaje de David.

**Participante 8:** Sí, si no... Me gusta como personaje, pero eso que dices que...

**Participante 1:** A mí es que me irritaba más el hermano mayor. Sí, a mí también me gustaba mucho el aspecto religioso que tiene el personaje, porque es algo que también choca con él y por eso tiene muchas dudas...

**Participante 8:** Es muy americano, eso, ¿eh? Muy norteamericano.

**Participante 1:** Sí, también. Que con eso de ser diácono, y todo... Que a nosotros nos parece muy raro pero el momento en que lanza el discurso en la Iglesia, sobre que “igual me toca avergonzarme de mí mismo”, a mí eso me encantó, por ejemplo. Y es un personaje que también... que tiene momentos como que parece, por lo menos es lo que



pensé, como que parece que es más afeminado, pero luego en realidad es más por el perfil que tiene de ser el director de la funeraria, y que tiene que tener una sensibilidad especial con los clientes.

**Participante 7:** A mí también me encantó ese personaje.

**Participante 8:** Sí, si a mí como personaje también me gusta, pero a veces es un tío que...

**Participante 7:** Pero es que son todos un poco así, porque mira en qué ámbito están (*risas*).

**Participante 5:** Yo creo que es un personaje... pues nada, que está con sus dudas, de decirlo o no decirlo, y quiere salir, pero por otro lado también... cambia de novio y... Está un poco perdido.

**Participante 8:** Es el más normal. El más normal. En un sentido clásico de la palabra normal, por favor: con los sentimientos más claros, que se conduce mejor con su pareja. ¿No?

**Participante 4:** Sí. Es el más estable.

**Participante 2:** A mí en general, tanto en Lafayette en *True Blood* como los personajes de *The Wire* me parece que tienen un poco como esa valentía de personas que han luchado un poco por sí mismas y que ya están como muy seguras, de que ya han pasado mucho, y tienen como ese rasgo de personalidad que sí que me parece que les define, y que lo tienen por el hecho de ser gais. Como que han querido crear un personaje fuerte que a la vez es gay; entonces va unido... Ese aspecto un poco de valentía y de aceptación. Porque luego a lo mejor cuando ves una serie en la que todos los personajes son gais, se puede quitar un poco esa pesadez y ese lazo, ¿no? Por ejemplo, estoy pensando en *Queer as Folk*, pues todos los personajes eran gais, pues se desarrollaban de forma... o sea, era su personalidad lo que importaba, y no tenían esa mancha de “he tenido que superar el ser gay; entonces soy muy fuerte”. Eso en los personajes de HBO sí que lo veo un poco en todos.

**Participante 3:** Sí que en *The Wire*, por ejemplo, sí que tienen, Kima y Omar, tienen como un que los dos tienen, o sea, aparte de magnetismo como personajes, los valores humanos, los valores éticos muy desarrollados, en un entorno donde la mayoría de los personajes no tienen, y se manejan por estadísticas, cifras, llegar, resolver el caso; los narcotraficantes, dinero y tal. Y Omar es la antítesis al resto de los narcotraficantes, y Kima es un poco la antítesis al resto de los policías. La última temporada, en el último episodio se ve claramente que Kima tiene un código moral, ético, que no tiene nadie en su entorno. No lo tiene McNulty... Está por encima, incluso, del código policial de McNulty, que es un poco como el personaje más fuerte. Entonces me parece interesante.

**Participante 8:** Sí, los hace sensibles.

**Participante 3:** Entonces, son homosexuales con valores éticos y código moral muy fuerte, desarrollado.

**Moderador:** ¿Os parece que son personajes que están bien contruidos? A nivel dramático. Quiero decir, ¿pueden ser personajes interesantes, dentro de la historia? ¿U os parece que tienen alguna lacra, que fallan en ese sentido?

**Participante 3:** Bueno, yo particularmente en el caso de Omar es que creo que ha habido pocos personajes en la historia de la tele a la altura de la condición de ese personaje, con tanto... tanta tridimensionalidad y tantas facetas desarrolladas, en un mismo tipo. O sea, que a lo largo de cinco temporadas, es que no deja de sorprenderte.

**Participante 8:** En *A dos metros bajo tierra* también me parece que son muy buenos.

**Participante 1:** Yo, en mi caso, David es la razón por la cual seguía la serie (*risas*).

**Participante 7:** Yo en *Big Love* y *A dos metros bajo tierra*, lo que dicen ellas. Lo veo el papel muy completo. Son muy bien contruidos, totalmente, donde se desarrollan. En *A dos metros bajo tierra* es perfecto.

**Moderador:** ¿Algo que os sorprenda, que os llame la atención de los personajes? ¿O algo que echéis en falta? Quizá haya alguna cosa que cambiaríais, que diríais... no sé: “yo hubiera hecho al personaje de esta otra manera”.

**Participante 4:** Yo no me atrevería (*risas*).

**Participante 8:** Yo si pienso eso de una serie, lo pienso dos veces seguidas, dejo de verla.

**Moderador:** ¿Y algo que os sorprenda, de alguno de los personajes? Bueno, en realidad, antes ya hablabais un poco de... pues al describirlos o al opinar sobre ellos también comentabais algo, algo así, ¿no?

**Participante 3:** Hombre, a mí, por ejemplo, en el caso de Omar, además del hecho de que sea homosexual me sorprende que las tres parejas que tiene es: una blanca, que es Brandon, en la primera temporada, hasta que lo matan; una segunda, negra, que es Dante; y una tercera, hispana, que es Renaldo. O sea, tiene.... Tiene relaciones, además, muy distintas entre sí. Cada una. Llama la atención, dentro de este aspecto, cada relación la tiene con una raza distinta, y eso, me resulta bastante...

**Participante 2:** Es algo que también se repite en *True Blood*. La pareja de Lafayette también es hispana.

**Moderador:** ¿Qué opináis de los vampiros de *True Blood*?

**Participante 4:** Que es una pasada (*risas*). Eso ya es... vamos. Despiporre. Despiporre total.

**Moderador:** Bueno, creo que lo decís en el sentido de que hay una mayor apertura sexual, ¿no?

**Participante 4:** Bueno, es que juega con una amplitud no solamente sexual, sino en general, ¿no? De valores que no... no es maniquea, no es... Entonces, igualmente lo hace con otros temas, no solamente con el sexo. Y de hecho, la sangre es una droga, y

tampoco se utiliza como si fuese una serie en la que estás enganchado a la heroína, sino que es todo mucho más relativo. No es...

**Participante 8:** ¿Te puedo hacer una pregunta? Perdón...

**Moderador:** No, sí, sí, claro.

**Participante 8:** Me interesa porque yo trabajo ese tema. ¿Te parece que algo de lo que sucede en el sentido que estás diciendo tiene que ver con que está excluido el tema de la reproducción? Sexual, quiero decir.

**Participante 4:** No está excluido, el tema de la reproducción.

**Participante 8:** ¿Cómo aparece?

**Participante 4:** Bueno, aparece de forma fantástica como todo lo que aparece en la serie. Pero, de hecho, hay una reproducción en el que tiene un personaje... ¿Es un par de niñas o tres? Que crecen en un día, ya tienen quince años.

**Participante 8:** Bien, bien, entonces eso, lo que dices es que está incluida la reproducción tradicional.

**Participante 4:** No, los vampiros, no.

**Participante 2:** Es que los vampiros no se reproducen así, se reproducen de otra forma. Pero sí que está relacionado con el sexo, porque para ellos, el morder también es algo sexual, y cuanto más excitados están, menos pueden controlar cuánto muerden, y una vez que se pasan de morder entonces ya te han convertido en vampiro.

**Participante 8:** Pregunto porque me interesa el tema, lo pregunto como aficionados. En el sentido de la concepción de hombre y mujer. ¿Me explico?

**Participante 4:** Pero sí que hay roles, ¿eh?

**Participante 8:** ¿Femeninos y masculinos?

**Participante 2:** No.

**Participante 4:** No, de padre. Ese rol de padre o de madre, en los vampiros también existe, aunque no... De hecho, es tu hijo: al que tú haces vampiro, es tu hijo. Es otro modo de reproducción.

**Participante 8:** A eso me refiero. Sí, sí, eso ya lo sé.

**Participante 4:** O sea, y es el mismo papel que un padre.

**Participante 2:** Lo que pasa que no se necesitan dos personas para el hecho de reproducirte.

**Participante 8:** Dos sexos. No se necesitan.

**Participante 2:** No. Se necesita al padre y al hijo, pero no dos personas para procrear.

**Participante 8:** No hay procreación sexual, a eso me refería.

**Participante 4:** En los vampiros, no.

**Participante 2:** Pero ¡sí que es sexual!

**Moderador:** ¿Creéis, al hilo de su pregunta, creéis que el hecho de que no se necesite el sexo de forma biológica para reproducirse puede hacer que sean más abiertos, sexualmente?

**Participante 4:** Es que es lo que dice ella, el... la mordedura también es un acto sexual, y es como se reproducen.

**Participante 8:** No, claro, pero por eso son inmortales. Porque no hay hombre y mujer. Una cosa es que tú, evidentemente, tienes generaciones; como tú has dicho, hay padres

e hijos, y quizás hay hasta madres, en el sentido del rol maternal, pero el hecho de que no necesites hombre y mujer, es el tema de la eternidad, por eso son vampiros. Esa es la gracia.

**Participante 2:** Pero que sí que es un tema sexual, porque de hecho, una de las primeras escenas en las que alguien se vuelve vampiro es una práctica sexual en la cual, pues a una persona le excita que el otro le muerda, y al que muerde se le va de las manos, y aparece la otra persona muerta. Y al rato vuelve a la vida como vampiro, de forma accidental, porque la otra persona, el otro vampiro se ha sobreexcitado sexualmente.

**Participante 4:** De todas maneras, se da reproducción en humanos... se da de todo. Se da reproducción en humanos, en hadas, en vampiros, en... distintos puntos de vista. Por eso digo que no es maniquea en el sentido de que abre un abanico de tantas posibilidades...

**Participante 2:** Sí, es una serie muy sexual, en general, en la que la tensión sexual está presente en todas las escenas de todos los personajes siempre.

**Moderador:** Esta pregunta me interesa bastante. No por el hecho de que ellos vivan esas circunstancias específicas; no, por supuesto, necesariamente por el hecho de que tengan una sexualidad u otra, pero ¿os habéis podido sentir identificados, alguna vez, con alguno de los personajes homosexuales de la serie? Quiero decir, no porque vosotros viváis en una cárcel masculina, o en una secta mormona, sino a nivel emocional, por los problemas que tienen, por cómo se sienten ellos, ¿os habéis visto reflejados, o habéis empatizado con ellos en algún momento? ¿Habéis podido entenderlos?

**Participante 4:** Sí.

**Participante 6:** Hombre, claro.

**Participante 7:** Sí, sí. Yo sí.

**Participante 8:** Entenderlos, sí.

**Participante 4:** Y reconocer los sentimientos, las situaciones también, claro.

**Participante 1:** En el caso de *A dos metros bajo tierra*, hay una cosa que, con la que me identifiqué bastante, que era la incomunicación en general que tenía con su familia, con su madre, también; luego también los sentimientos de marginalización, pues esas cosas igual.

**Participante 6:** Pero yo creo que esos sentimientos no son sentimientos homosexuales, sino que todos los pueden tener.

**Participante 7:** Sí, claro, son generales. Que mi hermano los ha tenido y es heterosexual. Quiero decir...

**Participante 1:** Sí, o sea, yo también soy heterosexual y también los he tenido.

**Participante 4:** Yo creo que ahí se justifica que son personajes bien contruidos. Sí... los personajes prototipo que no tienen mayor trasfondo, no te identificas con ellos, sean lo que sean.

**Participante 2:** También yo creo que es muy importante que son series dramáticas. Que si fuesen series de comedia es más difícil identificarte, ya que sí que es muy recurrente, como comentaban antes, el chiste del personaje gay, y ahí es muy, muy difícil conectar con esos personajes. Incluso series buenas como por ejemplo *Will & Grace*, o sea...

**Participante 3:** Pero, por ejemplo, en *Modern Family* yo sí que me puedo identificar con muchas de las cosas que le pasan a la pareja gay.

**Participante 2:** Con muchas cosas que les pasan, sí. Ahí tienes razón.

**Participante 3:** Por ejemplo, los conflictos que tienen entre ellos, son conflictos que da igual que sean homosexuales.

**Participante 5:** Sí, cuando quieren adoptar un niño...

**Participante 3:** A mí me da igual. Que digo: “bueno, son homosexuales, pero...”.

**Participante 2:** Sí, es verdad, es verdad.

**Moderador:** Ahá. Teniendo en cuenta el tratamiento de estos personajes, ¿creéis que contribuyen... tal y como están contruidos, tal y como aparecen en la serie, creéis que contribuyen a la normalización del homosexual, o contribuyen a su marginalidad, o no contribuyen de ninguna manera?

**Participante 4:** Yo, a ver, yo lo tengo claro. Yo creo que contribuyen a la normalización en el contexto de esas series y de ese momento. Porque de no haber personajes de ese tipo a haberlos ya es un paso.

**Participante 6:** Sí.

**Participante 8:** Sí (*asentimiento general*).

**Participante 4:** Si me pongo ahora, con las series que hay ahora, no es tan importante. Pero yo creo que en esas series...

**Participante 7:** Sí, porque en *A dos metros bajo tierra*, en el 2001, la verdad es que sí.

**Participante 4:** ¡No había personajes!

**Participante 7:** Y meterlos, y el hecho de hacerlos normales, también porque...

**Participante 4:** En un contexto, claro.

**Participante 8:** Yo creo que es también una ida y vuelta, ¿no? Porque si no hubiera habido un contexto favorable, no lo hubieran hecho. Hay como una retroalimentación, por un lado contribuyen pero al mismo tiempo el hecho de que existan significa que estaba preparada la cuestión para hacerlo. A ver...



**Participante 4:** Bueno, fue poco a poco, ¿eh?

**Participante 8:** Vamos a decir que es Time Warner, ni que HBO fuera de... no sé cómo decirte...

**Participante 4:** Pero vamos a ver los años, ¿eh?

**Participante 6:** El contexto social de los años 90, con el tema del sida, el fallecimiento de bastantes famosos... al cabo de los años, al ver las series con esta temática, yo creo que también fue un poco ir a ritmo de la sociedad.

**Participante 1:** Yo creo que era como el proceso de normalización que hacía falta en aquella época, porque ahora se sigue normalizando pero de otra forma.

**Participante 7:** Y aún queda, aún...

**Participante 8:** No, vamos a ver, vamos a ver... Ahora estás en un retroceso total, en el campo audiovisual. No te olvides de lo que acaba de firmar el otro día Trump, con el asunto de los baños, de... habréis leído la noticia, supongo. Pero bueno, me da igual, que es un síntoma, que es verdad que si bien la gente ahora denuncia más las agresiones, la estadística de Madrid del último año de agresiones a gente representante LGTB, pues han aumentado un montón. Entonces es verdad que ha aumentado el hecho de que la gente denuncie pero también ha aumentado el nivel de agresividad para el colectivo LGTB.

**Participante 4:** Pero yo creo que no se puede decir, en el audiovisual, desde luego, no puedes decir que hayan servido para la marginalización, han servido para la normalización.

**Participante 8:** No. Para normalizar. Sí, sí.

**Participante 4:** Que yo creo que no se puede...

**Participante 2:** Pero yo creo que tienes casos concretos. Pero por ejemplo, por nombrar una serie que también es de HBO que yo creo que no favorece la normalización, te diría *Sex and the city*...

**Moderador:** *Sexo en Nueva York* es una serie que... claro, es una comedia, un género que yo excluí conscientemente de la tesis, ¿no? Porque mi opinión era que quizá la comedia creaba un filtro que a lo mejor también entorpecía... o sea, sobre todo porque la diferencia entre comedia y drama no es el hecho de que una haga reír y otra haga llorar, digamos, sino que las reacciones y los comportamientos en el drama son realistas, son verosímiles, mientras que en la comedia los comportamientos no son verosímiles ni consecuentes con las circunstancias. Entonces, claro, desde ese punto de vista, partía de la idea de que la comedia no tiene por qué ser verosímil, y eso introducía un filtro que no me interesaba.

**Participante 4:** Sí, pero *Orange is the new black* representa un salto muy importante en eso. O sea, mujeres, en la cárcel, comedia...

**Participante 7:** Esa es muy *top*.

**Participante 4:** Ahí se ve la evolución también de las series que estamos hablando.

**Participante 2:** Pero yo creo que hay un concepto clave ahí que es la intimidad. Son series que muestran la intimidad de las parejas gays, que por ejemplo *Sex and the city* no lo mostraba, y tú puedes ver que la intimidad de la pareja gay es igual que la intimidad de una pareja heterosexual y que es totalmente lo mismo. Entonces, de esa forma también es como que te relacionas un poco más con ellos, lo entiendes más y lo normalizas.

**Participante 8:** Sí, y aparte no hagamos la comparación con series españolas.

**Moderador:** Entonces, ¿hay algún caso que quizá os chocara más en cuanto a este tema? ¿Algún personaje que dijerais: bueno, no tengo claro a lo mejor si este contribuye a una normalización o es más bien una singularidad?

**Participante 6:** Yo tengo mis dudas. Yo no sé al final si esto contribuye a una normalización o es un aprovechamiento de un debate que hay social para hacer una serie de éxito. O sea, es aprovechar un debate que hay para meterlo en una serie... y que se hable de esa serie.

**Participante 4:** Yo es que cuando hablo de normalización no hablo en la sociedad, ¿eh? Hablo en el audiovisual. O sea, no creo que normalice, o sea no creo que porque *Oz*, *The Wire*, y todo esto ayude a la normalización en la sociedad, pero que...

**Participante 8:** Son sintomáticos.

**Participante 4:** Pero que es sintomático porque el tener presencia en el audiovisual ya, a nivel de masa, cambia mucho.

**Participante 2:** Yo creo que un chico que esté interesado en ver *The Wire* porque es una serie de crimen, de policías, de drogas, nunca jamás o es muy difícil que se acercase a un chico gay de su barrio y se interese por conocer lo que le pasa, y sin embargo se va a ver de cara con Omar y va a tener que interesarse por lo que le pasa, y se va a identificar con él, en cierta manera. Y es como que la serie ha dado ese paso de acercamiento mediante el audiovisual que realmente en la sociedad no hubiese existido.

**Moderador:** Claro, cuando hablo de normalizar, no me refiero a cómo son ellos mismos, si eso se ha convertido en común en nuestra sociedad, porque, claro, cualquier personaje de una trama ya está singularizado. Algo tiene que tener excepcional para que sea el protagonista de una historia. Me refiero, quizá, un poco más bien, como decía ella, en el terreno audiovisual, más bien el acostumbrarse a la presencia de ese fenómeno social, tanto en pantalla como luego, inevitablemente, en la sociedad.

**Participante 3:** Yo creo que sí que está, en el audiovisual en concreto, muy normalizado a día de hoy.

**Participante 4:** Ahora, sí.

**Participante 3:** Me refiero, está muy muy muy integrado, como algo...

**Moderador:** ¿Y en el momento en que empezó a emitirse *The Wire*?

**Participante 3:** No, entonces no.

**Participante 8:** Pero aparte, estaba pensando... ¿cómo se llamaba esa serie, *Canción triste de Hill Street*? Que es una serie estupenda. Pero ellos ya, apuntaban siempre, y empezaron con el tema de lo... en el ámbito policial, tenías un italiano, ¿no? Entonces, porque aparte, son ciudades donde todo el mundo alguna palabra en italiano sabe; tenías la minoría irlandesa, entonces todo el mundo alguna vez había ido a...; tenías un homosexual, y un negro. Tenían que tener porque ya empezaba la cuestión a estar... desde *Fiebre del sábado noche*, apuntando a la minoría italoamericana, como se dicen ellos; y después la minoría de los negros; y ahora la... ¿no? Ellos tienen trabajo sobre eso.

**Participante 1:** También creo que está normalizado pero mucho más en la televisión que en el cine. Porque en el cine aún sigue faltando trecho todavía en cuestión de homosexualidad.

**Participante 2:** En el cine sigue teniendo la etiqueta de cine gay, ¿no?

**Participante 3:** Pero yo no estoy de acuerdo con eso, lo siento mucho.

**Participante 7:** Yo tampoco.

**Participante 4:** Cine industrial, tal vez.

**Participante 3:** Eh... Para mí la diferencia está en que en el año 2002, 2003, cuando salió Omar fue una revolución y todo el mundo hablaba de que había un negro *gangsta*, gay, o sea que era como, eso no se había visto nunca, y este año, entre las ocho nominadas al Óscar hay una película con un *gangsta* gay, y no es noticia por eso. Es noticia por la calidad cinematográfica. No ha habido repercusión, no ha habido foro, no ha habido contraste entre, entre... No provoca un debate social que el protagonista de

*Moonlight* sea gay. No; es que la película es buena por la calidad técnica, estética, artística, claro. Pero está muy normalizado porque para que entre en los Óscar, entre las siete u ocho mejor películas del año de una academia ultra conservadora, y por gente de más de 40 años, tiene que estar muy normalizado.

**Participante 7:** Eso es cierto.

**Participante 8:** Pero este año tiene que ver con la cuestión del año pasado de que todo el mundo habló de que no había negros y ahora tienes siete u ocho películas de negros.

**Participante 3:** Claro, pero una de ellas es un negro gay.

**Participante 4:** Una cosa es Hollywood, que ni... que hay tanta carencia de papeles en general, no solamente gais, ¿no?

**Participante 3:** Pero a lo que voy es que creo que no ha sido noticia este año. Me refiero, yo cuando fui a ver *Moonlight* descubrí que el personaje era gay pero no había oído nada anteriormente, ni en redes sociales ni demás, ni se originó debate por el hecho de que fuera gay. No. Con Omar sí que sucedió eso. Que salió en la tele, y fue ¡pum!

**Participante 2:** Sí, pero mira, es que no es un tema de que sea noticia. Te lo voy a comparar con otro tema. Por ejemplo, a mí me cabrea mucho que en las películas españolas sean todo películas falocéntricas de hombres en plan, hombres policías de a ver quién la tiene más larga al final y que no haya películas en las que la mujer tenga un papel importante, central, y que se haya motivado más allá de su... de su necesidad amorosa, de ser la que le pone los cuernos, etcétera. Y creo que en el mundo gay es lo mismo. Si sale una película buena en la que la mujer es la protagonista, no va a ser noticia, obviamente, pero va a ser excepción. Y con el mundo gay pasa lo mismo.

**Participante 1:** Yo creo que es importante también meterlo en el cine industrial y comercial, porque es lo que ve la mayoría de la gente, y yo, cuando era adolescente, no veía cine independiente; veía lo que me ponían en el cine y...

**Participante 4:** ¡*Regreso al futuro* no lo va a protagonizar un gay! (risas)

**Participante 1:** Claro, entonces yo como, yo como me tragaba todo eso, todas esas películas, todas esas cosas que eran comerciales pues yo no recuerdo cuándo descubrí que la homosexualidad existía, porque claro, me guiaba por lo que veía, pero yo no veía que la homosexualidad existiese en el cine.

**Moderador:** Al hilo de esto, entonces, ¿os parece interesante, y puede llegar a ser importante, que haya esta presencia audiovisual?

**Participante 4:** Hombre, es muy importante para todos; si eres gay, si eres mujer, si eres inmigrante, si eres...

**Participante 2:** Incluso para los chicos heterosexuales, porque yo creo que la representación de la masculinidad en las series y en el cine está muy estereotipada. Entonces, siempre que eres un hombre diferente a ese macho...

**Participante 5:** Los hombres no saben llorar.

**Participante 4:** Y porque la carencia de perfiles también hace que los personajes sean más planos.

**Participante 2:** Exacto.

**Moderador:** Un poco a raíz de esto, fijaos, en *Oz* teníamos una cárcel masculina donde el protagonista analizado es un hombre. En *A dos metros bajo tierra*, tenemos a una pareja protagonista de hombres. En *Big Love* tenemos a un hombre marginado por su condición sexual, y en *True Blood* tenemos a Lafayette, que es un hombre también. En *The Wire* tenemos al único personaje chica...

**Participante 2:** En *True Blood* tenemos también a las lesbianas.

**Moderador:** Claro, dentro de los vampiros ahí encontramos... pero claro, como bien habéis dicho es un campo más abierto.

**Participante 4:** Bueno, pero también es una jerarquía, y las mujeres están en una jerarquía alta también, igual.

**Participante 8:** Pero a ver, también sabemos que históricamente y socialmente también que la homosexualidad masculina estuvo más aceptada y se permitió su visualización mucho más que la femenina.

**Participante 7:** Bueno, pero es que la femenina se camufla muy fácil.

**Participante 8:** Bien, pero te quiero decir, que cuando aparece siempre son, aparecen más tardíamente su representación social, su representación en los *mass media* y...

**Participante 4:** Hombre, y sigue estando...

**Moderador:** Bueno, esa era la pregunta que os lanzaba, de hecho. ¿Qué pensáis de esta situación? Dentro de este estudio que cubre los personajes protagonistas homosexuales de una etapa determinada, pues que tan solo uno de ellos, o en el caso de *True Blood*... pero claro, no con un nivel de protagonismo reiterado, que aparezca de principio a fin en todas las temporadas, que solo un personaje sea mujer. No sé si tenéis alguna...

**Participante 6:** ¿Y no tiene algo que ver que a lo mejor sea más difícil de aceptar por parte de un heterosexual una imagen, una escena de dos hombres besándose, o en la cama, que por parte de una mujer? ¿No es a lo mejor más difícil para el hombre aceptar esa homosexualidad representada en la pantalla que para una mujer?

**Participante 4:** Pero es que la mujer tiene menos papeles protagonistas, en general.

**Participante 3:** Y en concreto, en HBO. Yo creo que en HBO, y eso da ya para otra tesis, no es una cadena que yo tenga la sensación que se caracterice por representar muy bien a la mujer. HBO en concreto, que es un canal de pago, privado, o sea... Creo que, por ejemplo, *The Wire*, que es así la serie que más fresca tengo ahora, solo hay dos mujeres con un poco de personalidad, que son Kima y Rhonda Pearlman, que es la asistente del fiscal, la pelirroja que se acuesta con... Que es, y lo digo así porque es el

estereotipo, que es “la pelirroja que se acuesta con McNulty”. Y no sabemos nada más de ella. Y luego se acuesta con el teniente. Y no sabes más de ella. Es... es que en *The Wire*, por ejemplo, es una serie de hombres, hecha por hombres, escrita por hombres y...

**Participante 2:** Sí, eso me parece muy interesante, porque el hecho de que sean los hombres los que escriben la mayoría de las series de ficción...

**Participante 3:** que no hay una guionista mujer.

**Participante 2:** Es que para los hombres, que dos mujeres sean homosexuales no es un problema, porque es algo que les excita.

**Participante 4:** No, y que guionistas homosexuales hombres también hay muchos más que guionistas mujeres homosexuales.

**Participante 1:** A mí hubo un caso que me enfadó porque en la última escena de *Westworld*, hay un beso entre uno de los personajes femeninos y una robot, y es un beso que está ahí, sin contexto ninguno, no vuelven a hacer referencia a él, y es un beso que además salía en todos los *trailers* de la serie. Y estaba puesto ahí, solo por la sexualidad de...

**Participante 3:** En *The Wire* sí que me llama la atención que hay una escena de sexo en toda la serie de Kima acostándose con otra chica, pero no hay ninguna escena de sexo de Omar acostándose con ninguna de sus parejas. Me resulta bastante llamativo, ¿no? Un poco en la línea de lo que decía ella.

**Participante 4:** Yo creo que el tema mujer es otro tema ya también. Y que también haya guionistas homosexuales... es que todo va en cadena, también.

**Participante 8:** Es que es como lo de la moda, ¿no? ¿Quién sabe más qué es una mujer? ¿Una mujer o un hombre homosexual? Piensa, los mejores directores de cine, los que mejor han trabajado con mujeres, eran todos homosexuales. Vidor, Almodóvar.



**Participante 4:** No, pero que cada uno... o sea, el hecho de que haya el sexo en las profesiones influye en el producto, me da igual que sea guion, que sea... es que ya está.

**Participante 8:** Claro, igual que ser conservador o ser de otra manera. Claro, tu ideología, tu...

**Moderador:** Cuando has hecho referencia a ese beso que apareció en todos los *trailers* de *Westworld*, ¿crees que ahí se utilizó como un recurso comercial? ¿Como un recurso para venderse, a sí misma, la serie, en un sentido de modernidad o de apertura, quizá, o...?

**Participante 1:** Yo creo que lo hizo para vender. *Juego de Tronos* también lo hace bastante, los personajes homosexuales en *Juego de tronos*, hay escenas de lesbianas que están súper sexualizadas.

**Moderador:** ¿Y os parece entonces que eso mismo se puede trasladar a las series de las que estamos hablando aquí? O creéis que en ese momento... ¿Creéis que las series de las que hemos hablado aquí incluyen la homosexualidad como un posible recurso de venta?

**Participante 3:** En *The Wire*, no.

**Participante 8:** No, no...

**Participante 4:** El gancho no era ese.

**Participante 2:** Yo creo que *True Blood* usa el sexo como gancho de venta, pero no la homosexualidad, porque quizá usa más las escenas heterosexuales.

**Participante 3:** En *The Wire* no, porque, de hecho, estoy recordando que en una entrevista que escuché en algún momento de Omar, de Michael Kenneth Williams, del actor, él decía que había mucha gente que había empezado a conectar con Omar, hasta que descubrían que era homosexual, sobre todo la gente de las barriadas, que se sentía

identificada, y entonces desconectaban de la serie, dejaban de verla por el hecho de que era homosexual. Chicos, ¿no? Chicos de las barriadas de Baltimore.

**Moderador:** Pues se descubre en el primer capítulo.

**Participante 3:** Cuando queda muy claro que el personaje obviamente es... que desconectaban de la serie. Y que eso, que les sucedió, que en los primeros capítulos habían bajado las audiencias porque la gente le... pues eso, había gente que había desconectado por el hecho de que Omar... O sea que creo que fue casi lo contrario: el hecho de introducir la homosexualidad de Omar fue un cierto riesgo creativo en aquel momento.

**Participante 8:** Y porque después apuntaron a otro público. Al principio era con las barriadas y después a la gente guay como nosotros (*risas*).

**Participante 2:** A mí yo creo que esta pregunta está muy hecha desde hoy, ¿no? Porque hoy el sexo sirve para promocionar y hoy estamos con lo de “sexo vende” y pones una serie con sexo y la gente la quiere ver. Pero a lo mejor en el momento en que salió *The Wire*, en el momento que salió *Oz*, que es anterior, ¿no? Cuando metías una escena de sexo, casi sucedía lo contrario: que te convertías como en “independiente”. O sea, si salía teta era independiente. Era para “pocos”.

**Moderador:** ¿Como más exclusivo, el público?

**Participante 6:** No, ¿por qué? Yo eso no creo que sea un problema general.

**Participante 4:** En España siempre ha vendido.

**Participante 6:** Lo están utilizando constantemente, el tema del sexo, para vendernos todos: coches, colonias, todo...

**Participante 2:** Ahora, pero yo creo que antes, en el audiovisual no era tan común.

**Participante 6:** Antes, sí.

**Participante 8:** Bueno, aquí sobre todo en una cadena de pago y minoritaria, que estamos hablando de cuando empezó HBO. Ahora ya es...

**Participante 6:** Sí, claro, una cosa es la representación, en lo que estamos hablando, pero en general... en la publicidad, bueno, lo tienen muy aprendido.

**Participante 8:** Pero estas series no promocionaban eso.

**Participante 5:** No, no.

**Moderador:** Bueno, en cualquier caso, no estoy hablando del sexo en general, sino específicamente de la homosexualidad, se haya... bueno, se haya visto sexualmente o no, dentro de las series, pero de la homosexualidad como tal.

**Participante 8:** Es que se promocionaron como productos de *qualité*. Al principio no eran una cosa masiva, y al principio cuando HBO era mucho más minoritario que ahora.

**Participante 4:** Bueno, *Los Soprano*... Si tú vas a pensar en el personaje homosexual de *Los Soprano*, es lo último de lo peor, ese personaje lo tratan como a un... O sea, que el salto es cualitativo, ¿no?

**Participante 6:** Pero si estamos hablando de una normalización, por llamarlo de alguna manera en estas series del mundo homosexual... no sé, a mí ya me resulta un poco llamativo. Es que está muy relacionado con los debates sociales que estamos teniendo continuamente. Entonces, que las series lo incluyan para una normalización, no; yo creo que es al revés, que se están aprovechando de ese debate para tirar de la audiencia, claro. Yo lo tengo muy claro. ¿Por qué no utilizar...? Yo no conozco una serie donde el personaje principal sea homosexual y lleve una vida, no sé, llamémosle una vida "normal". No porque sea homosexual o deje de serlo. Una vida normal, no sé...

**Participante 8:** Que se levanta por la mañana, va a trabajar...

**Participante 6:** Que se levanta por la mañana, que va a trabajar... No, es que siempre, siempre estamos hablando de seres que representan unos conflictos muy extremos; unos

personajes muy extremos. Entonces aprovechan esa homosexualidad para representar esa, ese extremo, pero...

**Participante 8:** A mí me parece que en *A dos metros bajo tierra* está bastante normalizado, entre comillas.

**Participante 6:** Sí, pero porque todos son... un conflicto, pero una serie, pero una serie donde tenga una vida normal, una pareja.

**Participante 8:** ¡Porque una vida normal es aburrida! Nadie te va a hacer una serie con una vida normal.

**Participante 6:** ¡Claro! Pero siempre en plan la homosexualidad para el punto gracioso de la serie, o para dramatizar a un extremo.

**Participante 7:** Pero bueno, pero lo que dice ella, que en las series ¿qué personajes son “normales”?

**Participante 8:** Es que, ¿normal total? Te digo. Si tú pones una cámara en mi vida, pues a los dos minutos te estás durmiendo, la verdad (*risas*). Voy al gimnasio; vuelvo; trabajo; como; si puedo, duermo; trabajo; cine y me voy a dormir, y leo, y escribo y... ¿no?

**Participante 4:** Yo creo que la diferencia está en que ahora es un rasgo más del personaje, no es lo que le caracteriza, de las producciones que hay ahora y no de las que estamos hablando.

**Participante 2:** Y que yo creo que es un personaje más. O sea, cuando tú haces un abanico de personajes, pues...

**Participante 7:** Yo también lo creo ahora, ¿eh?

**Participante 3:** Sí, no, la elección de la condición sexual es una característica más: es ser homosexual o ser heterosexual.

**Participante 2:** Y yo creo que tienden a hacerlo como una representación realista; si tú coges un grupo de diez personas de la realidad, pues es muy probable que haya uno que sea gay, o dos, o diez según dónde te vayas.

**Participante 5:** Es una situación normal en televisión.

**Participante 4:** Sí, yo creo que es más... Y que pasa con más cosas, no solamente con el tema de la homosexualidad.