



UNIVERSIDAD DE MURCIA

FACULTAD DE COMUNICACIÓN Y
DOCUMENTACIÓN

Análisis de Ficción Seriada con Componente
LGTB+: Estudio de las Representaciones e
Interpretaciones de Casos Españoles y
Estadounidenses durante la Década 2011-2020

Directores

Dña. Leonarda García Jiménez

D. Miquel Rodrigo Alsina

2021

*A todas las personas que me preceden
y que, con su lucha, han allanado el camino para que esta tesis sea hoy posible.*

Agradecimientos

El hecho de agradecer a cada una de las personas que han participado en esta tesis doctoral es sin duda una de las tareas más difíciles de la misma, ya que una tesis, o al menos en mi experiencia, nunca se hace solo.

Partiendo de lo más general, en primer lugar, debo agradecer al contrato FPU procedente del Gobierno de España por financiar esta tesis doctoral. Eso me abrió la puerta a muchas de las experiencias que posteriormente me harían crecer tanto personal como profesionalmente. En primer lugar, a la docencia, por ser un aprendizaje mutuo. Gracias a todo mi alumnado, porque, sin saberlo, en cada clase yo aprendía con sus vivencias mucho más de lo que podrían imaginar.

Estos cuatro años me han permitido además realizar tres estancias doctorales. En primer lugar, en Barcelona, en la Universitat Pompeu Fabra, de la que me llevo todos los aprendizajes y comentarios que han hecho mejorar mi tesis tanto de Pilar Medina como de Miquel Rodrigo, además de los momentos compartidos con personas con investigaciones familiares a la mía, como Rafa Ventura y Mar Guerrero. En segundo lugar, en Reino Unido, en University of Hull, de la que no tengo más que agradecimientos por su acogimiento y apoyo a Manuel Hernández, por integrarme en la vida social de allí y por las colaboraciones académicas conjuntas que de ahí han surgido. En tercer lugar, en Estados Unidos, en University of Southern California, por permitirme conocer el estilo de vida americano y el funcionamiento de una de las universidades que lideran los rankings, además de descubrir a mis dos compañeros de aventuras allí, Chemi y Joel.

El contrato predoctoral también me ha hecho posible unirme como colaborador al proyecto I+D+I liderado por la doctora Maite Soto Sanfiel. Gracias a su buena voluntad por dejarme participar en él y por creer que la investigación es mejor cuando es compartida entre todos. Este proyecto además me ha permitido no solo conocer a personas que admiraba profesionalmente, como Beatriz González de Garay o Adriana Ibiti, sino

también comenzar nuevas investigaciones junto a Rafa Ventura, Isabel Villegas, Víctor o la propia Maite, más aquellas nuevas que se sumen en el futuro.

Con respecto al desarrollo de la tesis, gracias a todas las personas participantes en los *focus groups*, por dedicar vuestro tiempo desinteresadamente a una temática desgraciadamente minoritaria en muchos aspectos. A pesar de la formalidad de estos encuentros científicos, tuve la oportunidad de disfrutar mucho con las opiniones y aportaciones que en estas cuatro sesiones se dieron lugar.

En este sentido, mostrar mi humilde agradecimiento a las doctoras María del Mar Grandío y Virginia Villaplana, respectivas directoras de mi TFG y TFM, por acompañarme de la mano e iniciarme en el mundo de la investigación, lo que me hizo aumentar mi interés por realizar esta tesis doctoral.

Por otro lado, y a nivel personal, espero no dejarme aquí el agradecimiento a ninguna de las personas que me han acompañado en este viaje, como mis compañeros de piso, David y Cristian, junto a mi amigo y excompañero de trabajo, Paco, por las cenas con pizza, decoraciones de piso y por los días de vermú y desahogos; o a Carmen Castillo, por apoyarme, estar siempre pendiente de mí y cuidarme en todos los sentidos.

Gracias a mis compañeros durante este proceso de doctorado: Marta, Rebeca, José Agustín, Laura, Lázaro y Esperanza, por entender como nadie los momentos críticos de una tesis doctoral y por compartir las alegrías y tristezas. No podría dejar de mencionar aquí a la organización del V Congreso TMIC-AEIC Murcia 2019, de la que todos ellos fueron parte. Gracias a Leo por contar conmigo y por dejarnos ser parte de su equipo, ya que lo que en la práctica fueron dos días, acabó siendo un aprendizaje que me servirá toda la vida.

En este apartado no pueden faltar los agradecimientos a mis amigos de enfermería: Delia, Andrés, María Luisa, Elena, Ana, Merche y demás, por apoyarme aun cuando nuestros caminos se separaron laboralmente y por la amistad y vivencias que nos unen desde hace más de diez años. Esto me lleva a dar las gracias infinitas a las personas que

iniciaron, sin saberlo, este proceso de tesis doctoral, allá por un ya lejano 2011 en el Grado en Comunicación Audiovisual, también conocidas como “mis amigos de CAV”: María, Geme, Eva, Lázaro, Javiki, Rosa, Sergio, Javi Coll, Dani, María Elena, Vicky, Paola, Pablo y demás personas. Nunca olvidaré esos cuatro años como uno de los mejores momentos de mi vida, en el que crecimos juntos a todos los niveles y nos convertimos en adultos, ni las aventuras vividas, ni la amistad que allí forjamos para siempre.

Y a mis amigos de siempre, los de Beniaján, por verme crecer desde mi versión más pequeña: Eliana, Julia, Ramón, Sandra, Blanca, Pablo, Jesús y demás personas. Especialmente, quiero agradecer a Wenceslao, por ser la definición de que por muy lejos que estemos, todo sigue igual como el primer día; y a María, Isa, Déborah, Virginia, Silvia y Mirian, por estar ahí siempre, en mis tropiezos y en mis aciertos, por las cenas, los viajes, por acompañarme en este camino que es la vida, por quererme como soy y por enseñarme el significado de la palabra amistad.

Gracias a mis tutores, Leo y Miquel, para los cuales siempre tendré una deuda infinita. Todo lo que sé hoy sobre la compleja y apasionante academia se lo debo a ellos. Soy consciente de la enorme suerte que he tenido desde el momento en el que aceptaron tutorizarme, por hacerlo con cariño y a la vez con rigor, y por entender que la parte académica también lleva detrás una parte personal. En concreto, gracias a Miquel, por su serenidad, escucha activa y sus siempre buenos consejos, y sobre todo por su humildad pese a ser un referente a nivel mundial. Son cualidades que, a día de hoy, no dejan de sorprenderme positivamente. Ojalá más referentes así en la academia. A Leo, gracias por su sabiduría, su apoyo a nivel personal, a nivel laboral, por entendernos tan bien, por tener una forma tan parecida de trabajar, y por tener la seguridad de que ante cualquier problema que aparezca, siempre va a tener un buen consejo para dar y una mano sobre la que agarrarme. Y, sobre todo, por convertirse de forma natural, y creo que a fecha de hoy puedo decirlo abierta y orgullosamente, en mi amiga. Sentirse apoyado, supervisado, escuchado y querido por dos personas de forma desinteresada no es una tarea fácil, intentaré seguir vuestro legado allá donde me dejen.

Para ir acabando estos agradecimientos, en penúltimo lugar, y no por ello menos importante, a mi familia, especialmente a mis padres, Juan y Maricarmen y a mi hermano Miguel, por ser una familia humilde y de buen corazón que siempre ha tenido claro cuál era la mejor herencia que podía dejarme: la educación. Por su apoyo infinito incluso cuando muchas veces se hacía difícil entender los complejos códigos del trabajo académico y científico. Estoy muy orgulloso de vosotros.

Y finalmente, a ti, Raúl, por acompañarme en todos y cada uno de los momentos de esta tesis y en todos los demás, por enseñarme el significado del apoyo y amor incondicional, por alegrarte, sorprenderte, reírte y entristecerte a la vez conmigo. Por mostrarme que, por muy duro que sea el camino, nunca lo he caminado solo. Por ser mi luz en los momentos de oscuridad. Por el futuro. Jamás serán suficientes las palabras de agradecimiento para ti, solo espero estar a la altura.

A todas las personas que he nombrado y a las que no he podido por falta de espacio, gracias, este trabajo también es vuestro.

RESUMEN

Esta investigación analiza la representación del colectivo LGTB+ (lesbianas, gais, trans, bisexuales y otras identidades de género o sexuales diversas, como asexuales, género fluido o *queer*) en la ficción seriada de la década 2011-2020 producida en España y Estados Unidos tanto en cadenas lineales (Tele5, ABC, Fox, etc.) como en plataformas de distribución (Amazon, Hulu, Disney+, etc.). El objetivo es, por un lado, conocer cómo es la representación en esta ficción seriada, lo que incluye los tipos de personajes LGTB+ presentados, las narrativas o los discursos presentes y, por otro, analizar la recepción en audiencia por parte de personas LGTB+ y cisheterosexuales y poder verificar similitudes y diferencias entre las interpretaciones de ambos grupos. La investigación presenta varias hipótesis, entre ellas, que dicha ficción contemporánea realiza una construcción identitaria y deformada sobre el colectivo LGTB+, incluyendo elementos que promueven la desigualdad simbólica, como es el caso, entre otros, de los estereotipos, y que los participantes LGTB+ en los *focus groups* mantienen una visión más crítica sobre dicha ficción que los participantes cisheterosexuales. La muestra se compone de 14 estudios de caso, 7 estadounidenses (*Euphoria*, *Looking*, *Orange is the New Black*, *Pose*, *Sense8*, *Shameless* y *Transparent*) y 7 españoles (*El Ministerio del tiempo*, *Élite*, *Malaka*, *Merlí: Sapere Aude*, *Veneno*, *Vis a Vis* y *Vivir sin permiso*). Para ello, la investigación implementa una triangulación metodológica a partir de tres instrumentos: en primer lugar, un análisis de contenido en el que se analizan variables como la edad, la complexión física o el nivel socioeconómico de los personajes. En segundo lugar, un análisis crítico del discurso (ACD) en el que se estudian, por un lado, los discursos macro presentes y, por otro, un nivel micro en el que se comprueba la agentivización, el *focus* de los personajes, las modalidades de representación presentes o la existencia de una polarización conceptual. En tercer lugar, cuatro *focus groups*, dos de ellos con participantes LGTB+ y los otros dos con participantes cisheterosexuales para comprobar sus percepciones sobre dicha ficción. Los resultados muestran, entre otros: el mantenimiento de estereotipos recurrentes de otras épocas; que el rol de los personajes suele ser de carácter negativo,

cómico o intrascendente, generalmente secundario; que hay una infrarrepresentación de ciertas realidades del colectivo, como la asexualidad; que los personajes LGTB+ suelen asociarse o bien a una homonormatividad, con el objetivo de estar bien integrados con el resto de personajes, o bien a entornos marginales y delictivos; y que los participantes LGTB+ en los *focus groups* afirman poder sentirse identificados tanto con los personajes LGTB+ como con los cisheterosexuales, a diferencia de una parte de los participantes cisheterosexuales, que manifiestan dificultad en la identificación con los personajes LGTB+. Las conclusiones del trabajo infieren que, a pesar del aumento cuantitativo de ficciones seriadas que incluyen a personajes y tramas del colectivo en la última década, esta construcción continúa siendo ampliamente distorsionada, y que los participantes LGTB+ tienden a ser más críticos con esta representación que sus homólogos heterosexuales.

PALABRAS CLAVE: ficción seriada; representación; LGTBI; series televisión; España; Estados Unidos

ABSTRACT

This research analyses the representation of the LGTB+ collective (lesbian, gay, trans, bisexual and other diverse gender or sexual identities, such as asexual, gender fluid or queer) in serialised fiction in the decade 2011-2020 produced in Spain and the United States both on TV networks (Tele5, ABC, Fox, etc.) and distribution platforms (Amazon, Hulu, Disney+, etc.). The aim is, on the one hand, to find out what the representation in this serialised fiction is like, including the types of LGTB+ characters presented, the narratives or discourses present and, on the other hand, to analyse the reception of the audience by LGTB+ and cisheterosexual people and to be able to verify similarities and differences between the interpretations of both groups. The research presents several hypotheses, among them, that this contemporary fiction creates a deformed identity construction about the LGTB+ collective, including elements that promote symbolic inequality, as is the case of stereotypes, and that LGTB+ participants in the focus groups have a more critical view of this fiction than cisheterosexual participants. The sample consists of 14 case studies, 7 American (*Euphoria*, *Looking*, *Orange is the New Black*, *Pose*, *Sense8*, *Shameless* and *Transparent*) and 7 Spanish (*El Ministerio del Tiempo*, *Élite*, *Malaka*, *Merlí: Sapere Aude*, *Veneno*, *Vis a Vis* and *Vivir sin permiso*). To do this, the research implements a methodological triangulation based on three instruments: first, a content analysis in which variables such as age, physical complexion or socioeconomic level of the characters are analysed. Secondly, a critical discourse analysis (CDA) in which on the one hand, the macro discourses present are studied and, on the other hand, a micro level in which the agentivisation, the focus of the characters, the modes of representation present or the existence of a conceptual polarisation are verified. Thirdly, four focus groups, two of them with LGTB+ participants and the other two with cisheterosexual participants to test their perceptions on these fictions. The results show, among others: the continuation of recurring stereotypes from other eras; that the role of the characters is usually negative, comical or inconsequential, generally secondary; that there is an under-representation of certain realities of the collective, such as asexuality;

that LGTB+ characters are usually associated either with homonormativity, with the aim of being well integrated with the rest of the characters, or with marginal and criminal environments; and that the LGTB+ participants in the focus groups claim to be able to identify with both LGTB+ and cisheterosexual characters, unlike some of the cisheterosexual participants, who express difficulty in identifying with LGTB+ characters. The conclusions of the study infer that, despite the quantitative increase in serialised fiction featuring characters and plots from the collective in the last decade, this construction continues to be widely distorted, and that LGBT+ participants tend to be more critical of this representation than their heterosexual counterparts.

KEYWORDS: serialised fiction; representation; LGTBI; television series; Spain; United States

ÍNDICE GENERAL

INTRODUCCIÓN.....	22
Definición del objeto de estudio.....	25
Justificación.....	28
Objetivos e hipótesis.....	30
Estructura de la tesis doctoral.....	34
CAPÍTULO 1.....	39
POSMODERNIDAD Y DIVERSIDAD SEXUAL: APERTURA A MINORÍAS Y REDEFINICIÓN CULTURAL.....	39
1.1. Introducción.....	40
1.2. Posmodernidad y redefinición de significados.....	41
1.2.1. El final de la modernidad y la caída de los grandes relatos.....	41
1.2.2. Transformaciones culturales contemporáneas.....	43
1.2.3. La sociedad en la era del conocimiento y del consumismo.....	46
1.2.4. Época de dualidades: apocalípticos e integrados.....	49
1.2.5. Crisis de sentido y aparición de instituciones intermedias.....	53
1.3. Los estudios culturales y la producción de significados y representaciones.....	55
1.3.1. Cultura, códigos compartidos y relaciones entre clases sociales.....	55
1.3.2. Producción y circuito cultural en el ámbito audiovisual.....	57
1.3.3. Escuela de Birmingham y padres fundadores: interpretación por parte de la audiencia.....	59
1.4. Construcción y deconstrucción social de la realidad y de los discursos.....	64
1.4.1. Concepto de construccionismo social.....	64
1.4.2. Medios de comunicación, subjetividad y socialización.....	66
1.4.3. Posestructuralismo y deconstrucción crítica de los componentes simbólicos de los discursos.....	68
1.5. Hegemonía y lucha por la definición de los significados.....	70
1.5.1. Gramsci y el concepto de hegemonía.....	70
1.5.2. Implicación de los medios de comunicación en el dominio simbólico.....	72
1.5.3. Características de la relación entre los elementos audiovisuales y la hegemonía.....	74
1.6. La identidad posmoderna y su construcción social.....	76
1.6.1. Concepto de identidad.....	76

1.6.2. Características y complejidad del proceso de formación del yo en la actualidad.....	78
1.6.3. Identificación y rechazo del “yo” con el “otro”	80
1.6.4. Redefinición de la posición identitaria en los grupos y sociedades.....	81
CAPÍTULO 2.....	85
LO AUDIOVISUAL COMO GENERADOR DE IMAGINARIOS SOCIOSEXUALES, DISCURSOS Y ESTEREOTIPOS Y CRÍTICAS A LAS REPRESENTACIONES AUDIOVISUALES HEGEMÓNICAS.....	85
2.1. Introducción	86
2.2. Los medios audiovisuales como creadores de imaginarios sociales	87
2.2.1. Concepto y características de los imaginarios sociales	87
2.2.2. Papel de los imaginarios sociales en la producción y deconstrucción de la realidad	89
2.2.3. Medios de comunicación como fuente de producción de imaginarios sociales	91
2.2.4. Imaginarios sociales y medios audiovisuales: importancia en la creación, apropiación y subversión de las identidades y representaciones.....	94
2.3. Teorías de la influencia de la televisión y el audiovisual en los imaginarios y su materialización en la opinión pública	96
2.3.1. Agenda setting	97
2.3.1.1. Teoría del framing.....	99
2.3.2. Espiral del silencio	102
2.3.3. Teoría del cultivo	107
2.3.4. Modelo sociosemiótico de la comunicación: producción, circulación y recepción de contenidos mediáticos	110
2.4. Deconstrucción de los imaginarios sociales y de la opinión pública hegemónica: críticas y discursos alternativos sobre minorías sexuales y de género.....	114
2.4.1. Estereotipos como elementos socializadores presentes en los medios de comunicación	114
2.4.2. Teoría feminista y papel de los medios en la divulgación de estereotipos sobre el género.....	119
2.4.3. Teoría queer y crítica a las representaciones mediáticas e imaginarios sociales hegemónicos sobre orientaciones sexuales diversas	127
CAPÍTULO 3.....	137
LA CONSTRUCCIÓN DEL COLECTIVO LGTB+ EN LA FICCIÓN SERIADA ESPAÑOLA Y ESTADOUNIDENSE: EVOLUCIÓN HISTÓRICA.....	132
3.1. Introducción	138
3.2. Tercera edad de oro de la televisión: contexto de la ficción seriada LGTB+ contemporánea.....	140
3.3. Representación del colectivo LGTB+ en la ficción seriada española: repaso histórico	145
3.4. Representación del colectivo LGTB+ en la ficción seriada estadounidense: repaso histórico	154

3.5. Condicionantes comerciales, económicos y conservadores en la representación mediática LGTB+: homonormatividad, <i>pinkwashing</i> y <i>queerbaiting</i>	167
3.6. Tendencias de representación y resumen de los principales estereotipos sobre el colectivo LGTB+ en la ficción seriada española y norteamericana	170
3.6.1. Principales estereotipos LGTB+ en la cinematografía y ficción seriada.....	171
3.6.2. Principales modalidades de representación del colectivo LGTB+ en el panorama audiovisual.	177
3.7. Uso de la ficción seriada y la cinematografía para subvertir los imaginarios sociales LGTB+	182
CAPÍTULO 4	186
METODOLOGÍA.....	186
4.1. Ficción seriada LGTB+ española y estadounidense de la última década como objeto de estudio	187
4.2. Preguntas de investigación.....	189
4.3. Criterios de selección de la muestra.....	190
4.4. Series y personajes que componen la muestra	193
4.5. Técnicas de investigación	212
4.5.1. Instrumento 1: Análisis de Contenido (AC).....	213
4.5.2. Instrumento 2: Análisis Crítico del Discurso (ACD)	221
4.5.3. Instrumento 3: <i>Focus Groups</i> (Grupos focales)	232
CAPÍTULO 5	245
RESULTADOS Y DISCUSIONES	245
5.1. Resultados del análisis de contenido	247
5.1.1. Series estadounidenses	247
5.1.1.1. Euphoria.....	247
5.1.1.2. Looking.....	249
5.1.1.3. Orange is the New Black	252
5.1.1.4. Pose.....	254
5.1.1.5. Sense8	258
5.1.1.6. Shameless.....	260
5.1.1.7. Transparent	261
5.1.2. Series españolas	263
5.1.2.1. Élite.....	263
5.1.2.2. El Ministerio del Tiempo.....	265
5.1.2.3. Malaka.....	266
5.1.2.4. Merlí: Sapere Aude.....	267
5.1.2.5. Veneno	268
5.1.2.6. Vis a Vis.....	270
5.1.2.7. Vivir sin Permiso	272

5.1.3. Resultados a nivel global	273
5.1.3.1. Personajes LGTB+ sobre el total de personajes	274
5.1.3.2. Género en el que se enmarcan las ficciones seriadas.....	275
5.1.3.3. Dimensión física: edad.....	276
5.1.3.4. Dimensión física: complexión física.....	278
5.1.3.5. Dimensión física: expresión de género	279
5.1.3.6. Dimensión social: nivel socioeconómico.....	280
5.1.3.7. Dimensión social: nivel cultural o educativo.....	281
5.1.3.8. Dimensión social: profesión	282
5.1.3.9. Dimensión social: estado civil	283
5.1.3.10. Dimensión social: hijos.....	284
5.1.3.11. Dimensión social: número de hijos.....	285
5.1.3.12. Dimensión social: nacionalidad	286
5.1.3.13. Dimensión social: religión	287
5.1.3.14. Dimensión psicológica: personalidad	288
5.1.3.15. Dimensión psicológica: temperamento.....	289
5.1.3.16. Dimensión psicológica: identidad sexual o de género.....	290
5.1.3.17. Dimensión psicológica: orientación sexual	291
5.1.3.18. Dimensión psicológica: aceptación externa de la orientación sexual.....	292
5.2. Resultados del análisis crítico del discurso	293
5.2.1. Discursos macro.....	294
5.2.2. Discursos micro.....	296
5.2.2.1. Temáticas	296
5.2.2.2. Lexicalización	299
5.2.2.2.1. <i>Lexicalización de personajes</i>	299
5.2.2.2.2. <i>Lexicalización de la acción</i>	305
5.2.2.2.3. <i>Presencia de la orientación sexual y/o identidad diversa de los personajes</i>	313
5.2.2.2.4. <i>Presencia de estereotipos recurrentes en el imaginario sociocultural</i>	318
5.2.2.2.5. <i>Modalidades de representación del colectivo LGTB+</i>	323
5.2.2.3. Estructuras proposicionales	326
5.2.2.3.1. <i>Agentivización</i>	326
5.2.2.3.2. <i>Roles</i>	329
5.2.2.3.3. <i>Polarización conceptual</i>	333
5.2.2.3.4. <i>Focus</i>	351
5.3. Resultados de los Focus Groups.....	355
5.3.1. Percepción del incremento de personajes LGTB+ en la ficción seriada	357
5.3.1.1. Uso de la técnica del pinkwashing como estrategia comercial en las ficciones seriadas	358
5.3.1.2. Diferencias entre las cadenas tradicionales y las nuevas plataformas de distribución ..	360
5.3.2. Ficción LGTB+ como reflejo de la realidad social e influencia de la época histórica	362
5.3.3. Estereotipos recurrentes en la ficción seriada con contenido LGTB+.....	364
5.3.3.1. Patrón homonormativo y transnormativo en los personajes LGTB+	366
5.3.3.2. Diferencias en la representación entre las cadenas tradicionales y las nuevas plataformas de distribución.....	368
5.3.4. Orientación sexual e identidad de género como epicentro narrativo.....	369
5.3.4.1. Naturalización e integración de las tramas y personajes LGTB+.....	373
5.3.4.2. Existencia de un “Nosotros” vs “Ellos” implícito	377
5.3.4.3. Punto de vista de la ficción con personajes y tramas LGTB+	380

5.3.4.4. Naturalización en la ficción seriada adolescente y de animación.....	384
5.3.5. Diversidad en la representación de las identidades e interseccionalidades LGTB+.....	386
5.3.5.1. Representación de las identidades y orientaciones que componen el espectro LGTB+.	386
5.3.5.2. Representación y diversidad de las interseccionalidades (etnocultura, edad, dimensión física, etc.) del colectivo LGTB+.....	388
5.3.6. Identificación con los personajes y tramas LGTB+ e importancia de la educación mediática.....	390
CONCLUSIONES	398
6.1. Conclusiones finales a partir de los objetivos iniciales y verificación de hipótesis.	414
6.2. Limitaciones de la investigación.....	417
6.3. Futuras líneas de investigación.....	418
CONCLUSIONS.....	422
7.1. Final conclusions from the initial objectives and verification of hypotheses.....	437
7.2. Limitations of the research.....	440
7.3. Future lines of the research.....	441
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	445
ANEXO.....	497
Glosario de términos.....	497

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

TABLAS

Tabla 1. Principales Estereotipos en Personajes LGTB+	175
Tabla 2. Principales Modalidades de Representación del Colectivo LGTB+ en la Ficción	180
Tabla 3. Euphoria	193
Tabla 4. Looking	195
Tabla 5. Orange is the New Black	196
Tabla 6. Pose	197
Tabla 7. Sense8	199
Tabla 8. Shameless	200
Tabla 9. Transparent	201
Tabla 10. Élite	203
Tabla 11. El Ministerio del Tiempo	204
Tabla 12. Malaka	206
Tabla 13. Merlí: Sapere Aude	207
Tabla 14. Veneno	208
Tabla 15. Vis a Vis	210
Tabla 16. Vivir sin Permiso	211
Tabla 17. Ficha Técnica del Análisis de Contenido (AC). Dimensión Física	216
Tabla 18. Ficha Técnica del Análisis de Contenido (AC). Dimensión Social	217
Tabla 19. Ficha Técnica del Análisis de Contenido (AC). Dimensión Psicológica	221
Tabla 20. Ficha Técnica del Análisis Crítico del Discurso (ACD)	231
Tabla 21. Ficha Técnica de los Focus Groups	243
Tabla 22. Rue Bennet	247
Tabla 23. Jules Vaughn	248
Tabla 24. Patrick Murray	249
Tabla 25. Agustín Lanuez	250
Tabla 26. Dominic “Dom” Basaluzzo	251
Tabla 27. Piper Chapman	252
Tabla 28. Alex Vause	253
Tabla 29. Blanca Rodríguez-Evangelista	254
Tabla 30. Elektra Abundance	255
Tabla 31. Angel Evangelista	256
Tabla 32. Damon Richards-Evangelista	257
Tabla 33. Nomi Marks	258
Tabla 34. Amanita “Neets” Caplan	259

Tabla 35. Ian Callagher	260
Tabla 36. Maura Pfefferman/Morton Pfefferman	261
Tabla 37. Sarah Pfefferman.....	262
Tabla 38. Ander Muñoz	263
Tabla 39. Omar Shanaa	264
Tabla 40. Irene Larra Girón	265
Tabla 41. Malaka	266
Tabla 42. Pol Rubio.....	267
Tabla 43. Cristina Ortiz “La Veneno”	268
Tabla 44. Valeria Vegas	269
Tabla 45. Estefanía Kabila Silva “Rizos”	270
Tabla 46. Saray Vargas de Jesús	271
Tabla 47. Alejandro Lamas	272
Tabla 48. Carlos Bandeira Moliner	273
Tabla 49. Discursos Macro en las Ficciones con Componente LGTB+	294
Tabla 50. Temáticas Principales LGTB+	296
Tabla 51. Actividades y Atributos Principales de los Personajes LGTB+.....	300
Tabla 52. Presencia de la Etnocultura como Elemento de Interseccionalidad	304
Tabla 53. Acciones de los Personajes LGTB+	305
Tabla 54. Presencia de la Orientación o Identidad Diversa de los Personajes	313
Tabla 55. Estereotipos de los Personajes LGTB+	318
Tabla 56. Modalidades de Representación del Colectivo LGTB+	323
Tabla 57. Características de las Personas Participantes en los Focus Groups.....	356

FIGURAS

Figura 1. Proporción de Personajes Cisheterosexuales/LGTB	274
Figura 2. Género Televisivo de Ficciones con Componente LGTB+	275
Figura 3. Edad de los Personajes LGTB+	276
Figura 4. Compleción Física de los Personajes LGTB+	278
Figura 5. Expresión de Género de los Personajes LGTB+	279
Figura 6. Nivel Socioeconómico de los Personajes LGTB+	280
Figura 7. Nivel Cultural o Educativo de los Personajes LGTB+	281
Figura 8. Profesión de los Personajes LGTB+.....	282
Figura 9. Estado Civil de los Personajes LGTB+	283
Figura 10. Hijos de los Personajes LGTB+	284
Figura 11. Número de Hijos de los Personajes LGTB+	285
Figura 12. Nacionalidad de los Personajes LGTB+	286
Figura 13. Religión de los Personajes LGTB+	287
Figura 14. Personalidad de los Personajes LGTB+	288
Figura 15. Temperamento de los Personajes LGTB+	289
Figura 16. Identidad Sexual o de Género de los Personajes LGTB+	290
Figura 17. Orientación Sexual de los Personajes LGTB+.....	291

Figura 18. Aceptación Externa de la Orientación Sexual.....292

Figura 19. Ficción Seriada LGTB+ en España y Estados Unidos según los Focus Groups.....396

INTRODUCCIÓN

El primer beso entre dos hombres de forma naturalizada en una ficción seriada de máxima audiencia en Estados Unidos no se produjo hasta el año 2000, en la serie *Dawson Crece* (The WB: 1998-2003) (Jenner, 2014), mismo año que en España con la ficción *Al Salir de Clase* (Telecinco: 1997-2002) (Durán-Manso, 2015). Por lo tanto, en primer lugar, se tardó más de 40 años en introducir elementos afectivos en estos dos países desde la aparición de las primeras series de televisión, en España en 1957 con ficciones como *Los Tele-Rodríguez* (TVE: 1957-1958) y *Érase una Vez* (TVE: 1958-1959) (García de Castro, 2002), y en Estados Unidos con ficciones como *I Love Lucy* (CBS: 1951-1957) (Bianculli, 2016). Antes de eso beso, por supuesto, las series habían incluido a personajes LGTB+, principalmente de forma oculta (Black, 1994) o en dos roles muy recurrentes en dichas ficciones: en un papel cómico, o como personajes atormentados o malvados (Mira, 2008).

En segundo lugar, este hecho confirma que, al contrario de lo que pudiera parecer, la inclusión de elementos afectivos y naturalizados entre personas del mismo sexo en las ficciones seriadas cuenta con una historia que ronda únicamente los 20 años. En este sentido, la identidad sexual y/o de género, junto a la orientación sexual, son dos de los elementos que acompañan al individuo y a las sociedades de forma indisoluble. Son características que forman parte de la persona y que condicionan su propia identidad y la forma en la que se relacionan y se comportan en el mundo y que han estado presentes

desde el mismo inicio de las sociedades humanas. Sin embargo, el colectivo LGTB+ (Lesbianas, Gais, Trans, Bisexuales y otras identidades u orientaciones sexuales diversas: pansexuales, intersexuales, etc.) ha contado históricamente o bien con una profunda soledad e invisibilidad mediática o bien con una construcción discursiva distorsionada.

Así, el colectivo LGTB+ es uno de los grupos sociales que históricamente han recibido un tratamiento desigual con respecto a la sociedad, aunque no solamente a nivel mediático. Esto se ha producido en ámbitos como el laboral (Moya y Moya-Garófano, 2020), el escolar (Orue y Calvete, 2018) o directamente en la vida diaria de estas personas, especialmente cuando se trata de personas LGTB+ en la tercera edad (Stacey y Averett, 2016). En ese sentido, actualmente las relaciones homosexuales están penadas en 69 países (en 11 de ellos con la muerte) y, aunque ha habido un aumento progresivo de países que reconocen derechos como el matrimonio igualitario, este último solo se reconoce en 28 (Borraz, Ordaz y Sánchez, 2020), además de que las personas trans sufren una tasa de desempleo de más del 80% (Alemany, 2020), entre otros hechos. De este modo, el colectivo LGTB+ aún cuenta con un largo recorrido para ser tratado en igualdad de condiciones sociales, políticas, económicas y laborales, incluso en países que, a priori, pueden parecer más favorables al mismo como son Estados Unidos y España.

Por otro lado, este es un momento en el que se han producido o se están produciendo cambios profundos no solamente en la manera de producir ficción seriada, sino también en la forma de consumirla. Nos encontramos en lo que muchos investigadores e investigadoras denominan la tercera edad de oro de la televisión (Wayne, 2016), en la que se han producido numerosas variaciones, sobre todo con la aparición de las nuevas plataformas de distribución (Netflix, HBO, Disney+, Amazon Prime Video o Hulu, entre otras). Entre estos cambios destacan la llegada de series de televisión con un nicho de público más concreto, debido a que estas plataformas no necesitan dirigirse al público generalista de las televisiones lineales (Ayuso, 2011), más influido por la publicidad, lo que permite la aparición, por ejemplo, de ficciones con todos sus protagonistas pertenecientes al colectivo LGTB+, como es el caso de *Looking* (HBO: 2014-2015), además de un aumento del consumo de dicha ficción seriada y con ello la

aparición de nuevos conceptos como el *binge-watching* o atracón de series (Flayelle et al., 2019).

La ficción seriada es un objeto de estudio en actual ebullición pero que cuenta con una masa crítica reciente, ya que los primeros trabajos en la academia sobre ficciones seriadas se remontan a 1996 con las investigaciones de Robert J. Thompson sobre la segunda edad de oro de la televisión (Fernández-Ramírez, McGowan, 2020). En este sentido, desde su creación a principios de los años 50, las series de televisión no contaron con la atención de la investigación en Ciencias Sociales por considerarlas “productos banales” (García-Fanlo, 2017, p. 9), y no encontraron su hueco en la academia hasta recientes décadas, con tesis doctorales como la de Grandío-Pérez (2006) sobre la serie *Friends* como uno de los primeros referentes en España.

De este modo, en el momento de escritura de esta tesis doctoral, nos hallamos en un contexto histórico en el que el colectivo LGTB+, formado por identidades y orientaciones sexuales diversas, se encuentra en una posición simbólica inferior en ámbitos como el legal o el laboral, junto a un momento en el que su presencia ha aumentado en la ficción seriada y en la que esta ha sufrido diversos cambios, especialmente con la llegada de las nuevas plataformas de distribución. A ello se le une la escasa, aunque en auge, masa crítica sobre ficción seriada y sobre representación del colectivo LGTB+, especialmente en ámbitos como la recepción en audiencia.

Por todas estas cuestiones, esta tesis doctoral propone casos específicos y significativos de la ficción seriada española y estadounidense de referencia de la última década (2011-2020) en la que aparezcan personajes y tramas del denominado colectivo LGTB+, con el objetivo de realizar un análisis articulado en tres niveles mediante una triangulación metodológica: en un primer nivel, un análisis sobre la construcción y representación de personajes y caracteres utilizando como herramienta metodológica el análisis de contenido cuantitativo; en segundo lugar, un estudio crítico sobre construcción discursiva de estos personajes a través del análisis crítico del discurso; y, en tercer lugar, un análisis sobre la percepción la percepción que tienen los espectadores de los personajes, acciones, tramas, etc., del colectivo LGTB+ que aquí se ven representados.

Definición del objeto de estudio

El objeto de estudio de esta tesis doctoral es, en primer lugar, la ficción seriada, entendiendo a esta como aquella ficción audiovisual que construye un mundo y una trama dramática en varios capítulos o incluso a lo largo de varias temporadas y de forma periódica manteniendo una continuidad y no en un mismo fragmento audiovisual, como ocurre por ejemplo con el caso de los largometrajes. Esto incluye tanto a las ficciones seriadas originadas por cadenas de televisión lineales como es el caso de Antena3, TVE, NBC, Fox, etc., como a las producidas en las nuevas plataformas de distribución como Netflix o Atresplayer (Bednarek, 2018).

Dichas ficciones seriadas han pasado por diversas etapas históricas: en primer lugar, estas tuvieron su origen y apogeo en los años 50 tanto en Estados Unidos como en España, como una táctica por parte de la cinematografía para adaptarse a la popular televisión de la época, naciendo con ello la primera edad de oro de la televisión y las primeras y exitosas series, como es el caso de *I Love Lucy* (CBS: 1951-1957) (García-Fanlo, 2017). En segundo lugar, una segunda edad de oro que tuvo lugar entre los años 70 y 90, en la que Thompson (1997) describe diversos cambios producidos en esas décadas, entre los que se incluye tener un elenco extenso y aspirar lo máximo posible al realismo, con ejemplos como *Dallas* (CBS:1978-1991) y *Canción Triste de Hill Street* (NBC:1981-1987). En tercer lugar, se diferencia una tercera edad de oro, en la que diversos autores afirman que nos encontramos, con la llegada de las nuevas plataformas de distribución, los cambios en los hábitos de consumo y la equiparación de las ficciones al nivel artístico de los largometrajes (Fernández-Ramírez y McGowan, 2020), con el ejemplo de ficciones como *Juego de Tronos* (HBO: 2011-2019) y *Breaking Bad* (AMC: 2008-2013), y que será tratada en profundidad en el marco teórico.

Estas ficciones poseen diversas tipologías (Marcos-Ramos, 2013), entre las que se incluyen, entre otras, las series familiares, con el ejemplo de *Los Serrano* (Telecinco: 2003-2008) o *Modern Family* (ABC: 2009-2020); las profesionales, con *Hospital Central* (Telecinco: 2000-2012) en el caso español o *ER* (NBC: 1994-2009) en el caso estadounidense; o las series históricas como *Tierra de Lobos* (Telecinco: 2010-2014) o

Chernobyl (HBO: 2018). Además, dichas ficciones cuentan con diversos formatos (Allrath, Gymnich y Surkamp, 2005; Carrasco-Campos, 2010) como son las miniseries, ficciones seriadas breves y con contenidos autoconclusivos, o la teleseries, de duración más extensa. Dentro de esta última aparecen también diversas categorías, como la *soap opera*, de carácter más dramático, como *Dinasty* (ABC:1981-1989) o *Amar es Para Siempre* (Antena3: 2013-Actualidad); la *sitcom*, con una narrativa cómica, como *Friends* (NBC: 1994-2004) o *Aída* (Telecinco: 2005-2014); o la *dramedia*, una mezcla de ambas y con ejemplos como *Médico de Familia* (Telecinco: 1995-1999) o *Anatomía de Grey* (ABC: 2005-Actualidad).

En segundo lugar, el objeto de estudio focaliza en el colectivo LGTB+, un colectivo formado por aquellas personas con una identidad u orientación sexual distinta a la cisheterosexual, esto es, lesbianas, gais, personas trans, bisexuales, asexuales o intersexuales, entre otras realidades. En este sentido, se adjunta al final de la tesis un glosario específico con información sobre la sigla LGTB+.

Finalmente, el objeto de estudio de esta tesis doctoral es la unión de los dos elementos anteriores, la ficción seriada y el colectivo LGTB+, analizando de esta manera aquella ficción seriada con componente LGTB+. En ello se incluye a ficciones seriadas, tanto procedentes de cadenas lineales (ABC, Fox, Antena 3, etc.) como de plataformas de distribución (Disney+, HBO, etc.), con personajes y/o tramas del colectivo con una continuidad argumental, quedando fuera de la muestra, como será tratado en profundidad en el apartado metodológico, a personajes esporádicos o no abiertamente reconocibles como LGTB+ por parte de los espectadores. Específicamente, se analizan estas dos variables en los años comprendidos entre 2011 y 2020 en Estados Unidos y en España, lo que supone la última década disponible en el momento de escritura de esta tesis doctoral.

El motivo de la elección de España y Estados Unidos se motiva, en el primer caso, por ser el ámbito geográfico de desarrollo de la tesis y, en el segundo, por ser el máximo ambientador cultural mundial (Verdú, 2003), lo que supone que la cultura creada en este país se expande y tiene consecuencias sociales y culturales en el resto de países occidentales, lo cual incluye elementos como la reapropiación. En este sentido, se calcula

que más del 65% de las ficciones consumidas en España provienen de Estados Unidos (Kevin y Ene, 2015).

El interés por este objeto de estudio específico surgió de la unión del interés personal en el colectivo LGTB+ y del estudio de las teorías de la comunicación en la asignatura de Fundamentos de la Comunicación junto a la doctora Leonarda García, donde los trabajos del doctor Miquel Rodrigo fueron un referente básico, en la Universidad de Murcia, y de los efectos ocasionados por parte de los discursos mediáticos en las audiencias. Esto llevó a un primer contacto con la investigación durante la realización del Trabajo Final de Grado en el Grado en Comunicación Audiovisual, junto a la doctora María del Mar Grandío, analizando la evolución de la representación mediática del colectivo LGTB+. Un segundo contacto se produjo con el Trabajo Final de Máster del Máster Universitario en Análisis de Tendencias Sociales, de Consumo y Estrategias de Comunicación, junto a la doctora Virginia Villaplana, desarrollando una investigación sobre la representación de la cinematografía *queer* en España, siendo en ambos casos una experiencia muy enriquecedora y fructífera.

La selección de la muestra que compone este objeto de estudio se basa en los capítulos piloto, por contener los elementos narrativos principales que definen al resto de la ficción (Sangro-Colón, 2005), de las siguientes 14 ficciones seriadas:

1) Ficciones seriadas estadounidenses

- Euphoria* (HBO: 2019-Actualidad)
- Looking* (HBO: 2014-2015)
- Orange is the New Black* (Netflix: 2013-2019)
- Pose* (FX: 2018-2021)
- Sense8* (Netflix: 2015-2018)
- Shameless* (Showtime: 2011-2021)
- Transparent* (Amazon Prime Studios: 2014-2017)

2) Ficciones seriadas españolas

- Elite* (Netflix: 2018-Actualidad)

- El Ministerio del Tiempo* (TVE: 2015-Actualidad)
- Malaka* (TVE: 2019)
- Merlí: Sapere Aude* (Movistar+: 2019-2021)
- Veneno* (Atresplayer Premium: 2020)
- Vis a Vis* (Antena3/Fox: 2015-2019)
- Vivir sin permiso* (Telecinco: 2018-2020)

La muestra escogida y el análisis metodológico aquí presentado no pretende ser un análisis exhaustivo de toda la ficción seriada española y estadounidense realizada desde 2011 a 2020, sino un análisis en profundidad de 14 ficciones seriadas relevantes y significativas de la década completa que permitan conocer de forma rigurosa sus características principales y extrapolar sus tendencias generales.

Justificación

La ciencia en general y, en nuestro caso específico, las ciencias sociales, tienen la finalidad última de provocar un cambio y un avance real de la sociedad, de los individuos que la componen y de promover una mejora en su calidad de vida. Esto incluye una mayor inclusión, igualdad y respeto por la diversidad y los derechos humanos. En este sentido, y como ejemplo específico, el colectivo LGTB+ es uno de los colectivos que más delitos de odio sufre en países como España, pionero a nivel en los derechos del colectivo como el matrimonio igualitario (Ministerio del Interior, 2019, p. 6).

Por otro lado, desde hace décadas los medios de comunicación son considerados uno de los elementos más importantes en la socialización de los individuos y de las sociedades (Adoni, 1979; Hanan, Arshad y Saleem, 2021). De esta forma, la imagen que se proyecte de colectivos que tradicionalmente han sufrido violencia no solamente física, sino también simbólica, en otros ámbitos como la economía, la política, la religión o las escuelas (Barrientos, Silva, Catalán, Gómez y Longueira, 2010), va a tener efectos en las actitudes de las personas hacia estos (Madžarević y Soto-Sanfiel, 2019).

Por lo tanto, esta tesis doctoral pretende señalar de manera crítica algunos de los elementos distorsionadores en la representación mediática del colectivo LGTB+ para intentar conseguir una representación más equilibrada y justa que provoque cambios, no solo en la imagen social hacia este colectivo, sino en la propia imagen que las personas que lo forman tienen de sí mismas. De esta manera, en primer lugar, el elemento más importante que justifica esta tesis doctoral es añadir, con la máxima humildad académica y personal posible, un pequeño aporte que pueda tener implicaciones no solamente académicas, sino también sociales, con la intención de desenmascarar las posibles dominaciones simbólicas por parte de la industria audiovisual y proponer estrategias para potenciar unos medios audiovisuales que trabajen por la inclusión y la aceptación de las realidades diversas.

En segundo lugar, la investigación en comunicación LGTB+ es una de las áreas menos estudiadas no solo en el panorama español, con investigaciones que comprobaron que solo un 3% de una muestra de tesis doctorales y proyectos I+D trataban esta temática (Sánchez-Soriano y García-Jiménez, 2020), sino también en el iberoamericano, que se muestra como un campo de crecimiento incipiente (García-Jiménez, Sánchez-Soriano y Prego-Nieto, 2021).

En tercer lugar, a pesar de contar con un número considerable de investigaciones sobre ficciones seriadas españolas y estadounidenses con personajes y/o tramas LGTB+ centradas en décadas anteriores, especialmente en la de los 2000 con series populares estadounidenses como *Queer as Folk* (Peters, 2011), *The L Word* (Cefai, 2014) o la española *Aquí No Hay Quien Viva* (Durán-Manso, 2015), la última década, probablemente por su cercanía histórica, ha sido estudiada en menor profundidad y, en el momento de escritura de esta tesis doctoral, no se ha podido encontrar ninguna investigación que abarcara la década completa más allá de ficciones (Asante, Baig y Huang, 2019) y años concretos (De Caso Bausela, González de Garay y Marcos-Ramos, 2020).

Por lo tanto, se necesita una profundización, análisis y estudio que analice los cambios que se han producido en estas ficciones en un momento de grandes mutaciones

en el ecosistema mediático que han afectado, entre otras, a la forma de producir y, especialmente, de consumir ficción con la llegada de las nuevas plataformas de distribución durante esta denominada tercera edad de oro de la televisión (McCabe y Akass, 2007). Además, es justo en esta tercera edad de oro en la que se ha producido una mayor inclusión de minorías que hasta entonces se situaban en la periferia como son el colectivo LGTB+ o el latino (Ruiz, 2015).

Por último, estos estudios sobre ficción seriada LGTB+ se han centrado mayoritariamente en el análisis de personajes, discursos y en la producción de la ficción, colocando en un espacio minoritario al análisis de recepción en audiencias o al uso de los *focus groups* como técnica cualitativa. De esta forma, a pesar de la importancia de conocer elementos como son los estereotipos presentes, analizados también en esta tesis doctoral, se hace necesario llegar hasta el último paso del modelo sociosemiótico de la comunicación, el del consumo (Rodrigo-Alsina, 1995), para conocer tanto la opinión de la audiencia cisheterosexual sobre estas ficciones como la del público LGTB+ sobre su propia representación, y discernir si hay una disociación entre sus opiniones y los discursos hallados.

De esta manera, si los medios y formatos audiovisuales son activos constructores de lo social, pues representan a la sociedad pero a la vez son referentes y fuentes de transformación, es necesario describir los mecanismos con los que interactúan, pues con ello se conocerá mejor la sociedad en la que vivimos, sus características, valores y cultura. Así, se justifica esta tesis doctoral en el hecho de que comprender el entorno social y comunicativo en el que vivimos es el primer paso para transformar los procesos de desigualdad y dominio que sufren las minorías sexuales y de género.

Objetivos e hipótesis

La tesis doctoral está apoyada en torno a varios objetivos, desgranados en diversos pasos para poder alcanzarlos, que se realizan de forma consecutiva y que confluyen en torno a un objetivo final y común. Estos son:

1. Construir un marco teórico articulado a partir de la cultura de la posmodernidad, los imaginarios socioculturales y sociosexuales y la cultura audiovisual LGTB+ tanto en Estados Unidos como en España. Este primer objetivo general pretende ser alcanzado a través de una revisión bibliográfica y hemerográfica con las principales investigaciones y autores relacionados con estas cuestiones.
2. Analizar cómo se articula el discurso de construcción de la imagen del “otro”, en este caso, de la orientación e identidad sexual diversa, en la ficción seriada española y estadounidense de la última década (2011-2020).

Este segundo objetivo pretende ser alcanzado a través de los siguientes objetivos específicos:

- 2.1. Identificar cómo se construye al colectivo LGTB+ a través de la ficción seriada, qué valores le son asignados, cómo se caracteriza el individuo cuya identidad queda al margen de la cisheterosexualidad hegemónica y qué dicen los discursos de ellos.
- 2.2. Analizar cómo las diversas orientaciones sexuales se construyen por oposición/comparación, conflicto/interés común.
- 2.3. Estudiar las tramas, ubicación simbólica de los personajes, etc., para poder establecer un mapa conceptual.
- 2.4. Comprobar si los estereotipos recurrentes presentes en otras épocas se mantienen en la actualidad o si estos conviven con otros de nueva aparición.

Este objetivo tiene la intención de ser respondido mediante una doble metodología: la aplicación de un análisis de contenido para poder conocer los rasgos y características generales que definen a los personajes LGTB+ de estas ficciones: orientación sexual, religión, edad, tipo de representación física o nivel socioeconómico, entre otras; y, en segundo lugar, una vez contextualizadas estas características y situaciones, mediante la aplicación de un análisis crítico del discurso que permita

descubrir los estereotipos presentes, los discursos subyacentes y establecidos en torno a la identidad y orientación sexual, el focus o la agentivización, entre otros, para comprobar si estos elementos contribuyen a mantener una representación distorsionada.

3. Comprobar cómo las audiencias interpretan y perciben a los personajes y a las tramas de estas ficciones seriadas estadounidenses y españolas con componente LGTB+ de la última década.

Una vez logrado el primero y segundo, este tercero objetivo pretende ser alcanzado través de los siguientes objetivos específicos:

- 3.1. Comparar el análisis de los fragmentos audiovisuales realizados con las opiniones de la población participante.
- 3.2. Analizar cuál es la interpretación tras la visualización de la muestra.
- 3.3. Estudiar cuál es la imagen que las personas participantes tienen de la representación del colectivo LGTB+ en estas ficciones seriadas estableciendo mapas conceptuales.
- 3.4. Comprobar si hay diferencias entre las personas participantes del colectivo LGTB+ y las participantes cisheterosexuales en la percepción que tienen de dicha ficción seriada con componente LGTB+.

Este tercer objetivo, continuación de los dos primeros, será respondido mediante la realización de *focus groups* para comprobar, entre otras variables, si hay diferencias entre los espectadores cisheterosexuales y el resto, descubrir cuál es su mapa conceptual y analizar la autopercepción que los colectivos LGTB+ tienen sobre sí mismos en dicha ficción seriada. En estos *focus groups* se analizarán variables como son la percepción sobre la existencia de estereotipos, sobre el rol mantenido por los personajes LGTB+ o sobre la existencia de un reflejo real de todas las identidades que forman parte del colectivo.

1. Objetivo final

Una vez alcanzados los tres anteriores objetivos, estos confluyen hacia un objetivo final que puede resumirse en:

Analizar la representación del colectivo LGTB+, lo que incluye las tramas y personajes, en la ficción seriada estadounidense y española de la última década, que abarca desde 2011 hasta 2020, para comprobar de forma crítica qué tipo de representación y construcción discursiva se mantiene en la actualidad y conocer cómo se interpretan estos elementos por parte de la audiencia, tanto cisheterosexual como perteneciente al colectivo LGTB+. De esta manera, la finalidad es discernir cuáles son las estrategias más favorables para la construcción y representación de minorías en los relatos audiovisuales actuales.

2. Hipótesis

A partir de los objetivos planteados, la investigación presenta seis hipótesis diferenciadas:

H1: La ficción seriada analizada realiza una construcción identitaria distorsionada sobre el colectivo LGTB+.

H2: La construcción del colectivo LGTB+, en la ficción seriada analizada, presenta estereotipos recurrentes y mantenidos durante la última década.

H3: El discurso de la ficción seriada analizada promueve la desigualdad simbólica.

H4: El discurso de la ficción seriada analizada sitúa al colectivo LGTB+ en la periferia y lo aleja del dominio simbólico de las identidades u orientaciones sexuales normativas.

H5: El discurso de la ficción seriada analizada tiene efectos sobre la imagen que el colectivo LGTB+ tiene sobre sí mismo.

H6: Los participantes LGTB+ en los *focus groups* mantienen una postura más crítica sobre la ficción seriada analizada que los participantes cisheterosexuales.

Estructura de la tesis doctoral

La tesis doctoral se estructura en diversos capítulos o apartados que siguen el orden establecido para toda investigación científica, esto es, marco teórico o revisión de la bibliografía sobre la temática a tratar, metodología de la investigación, resultados hallados y discusiones sobre los mismos, conclusiones finales de la investigación, bibliografía utilizada y anexos.

Así, en primer lugar, en el capítulo 1 se ofrece una contextualización histórica y social en la que se enmarcan las ficciones seriadas contemporáneas, conocida como posmodernidad, y sus peculiares y principales cualidades. Entre estas características se incluye un reclamo del espacio simbólico y un aumento de las reivindicaciones por parte de las minorías tradicionalmente excluidas, como el colectivo LGTB+, lo que sin duda ha influido en las narrativas audiovisuales y en los discursos presentes en dichas ficciones.

En este mismo capítulo se fundamenta la principal corriente teórica o disciplina que vertebra a toda la tesis doctoral, los estudios culturales, debido a su interés en el análisis de los significados y en la recepción por parte de las audiencias y, especialmente, debido a su larga trayectoria en el estudio acerca de minorías sociales como son las étnicas, las de género o las de orientación sexual. Estas teorías confluyen en conceptos como: el de construcción social de la realidad, fundamentada en la existencia de una realidad subjetiva en la que los significados sociales son construidos; el de socialización en estos significados sociales por parte de instituciones como los medios de comunicación; el de identidad, personal y social, como constructo cultural a partir esta socialización; o el de hegemonía, lo que supone la lucha por estos significados y el control simbólico de unos grupos sociales determinados sobre otros.

En el capítulo 2, el marco teórico continúa desarrollando la idea de los medios de comunicación, y específicamente de la ficción seriada, como fuentes de creación de imaginarios sociales a través de sus representaciones ideológicas de la realidad y del proceso de socialización. Aquí se define el concepto de imaginarios sociales y se reflexiona acerca de cómo estos pueden funcionar, o bien como socializadores en elementos distorsionadores sobre las minorías (prejuicios o estereotipos negativos, entre otros), lo que tiene un efecto real en la imagen hacia el colectivo, o bien como elementos de subversión del orden social. Esto se plasma en teorías específicas sobre la influencia y los efectos de los medios en los imaginarios sociales y en las identidades, como son la *agenda setting*, la *teoría del framing*, o la teoría del cultivo, sobre cómo la televisión y la ficción seriada promueven conceptos y estereotipos en los espectadores. En el mismo sentido se analiza, por un lado, el modelo sociosemiótico de la comunicación, que propone las tres fases en las que se introducen los discursos mediáticos desde su creación a su llegada al espectador, y, por otro, el concepto de estereotipo como simplificador de la realidad y que se encuentra presente en los medios de comunicación a través de estas fases.

Finalmente, este capítulo 2 estudia aquellas teorías que pretenden deconstruir y redefinir los significados hegemónicos establecidos por los agentes de socialización y que tienen el objetivo de dar voz a aquellas comunidades que han quedado en la periferia, como el colectivo LGTB+, y que se encuentran muy vinculadas a esta tesis y entre sí mismas: las teorías filmicas feministas y las teorías *queer*.

En el capítulo 3, por su parte, una vez que en los dos anteriores se ha reflexionado acerca de los efectos de la representación mediática de las minorías y sus consecuencias en la socialización, este capítulo contextualiza, en primer lugar, el marco temporal en el que diversos autores afirman que se encuentra la ficción seriada estadounidense y española en este momento: la tercera edad de oro de la televisión, y sus principales características, entre las que se incluye un aumento en la cantidad y calidad de las mismas, el consumo individualizado en diversos formatos o la llegada de nuevas plataformas de distribución como Disney+ o Netflix.

En segundo lugar, se produce un repaso por la historia de las ficciones seriadas de ambos países con personajes y/o tramas pertenecientes al colectivo LGTB+, desde su etapa de invisibilidad y censura hasta el momento actual, en el que se ha producido un aumento cuantitativo. En tercer lugar, este capítulo reflexiona acerca de los condicionantes económicos y conservadores que han ido a la par que este aumento cuantitativo: la homonormatividad, o la asimilación de patrones heteronormativos para poder integrar con naturalidad a estos personajes, lo que provoca la exclusión de otras realidades; el *queerbaiting*, que consiste en sugerir, pero no mostrar explícitamente tramas LGTB+; y el *pinkwashing*, como técnica de marketing usada para dar una falsa sensación de apoyo al colectivo.

En cuarto lugar, se analizan los principales estereotipos distorsionadores comunes y recurrentes en la ficción seriada histórica, entre los que se incluye al personaje homosexual amanerado o al personaje lésbico hipermasculinizado, además de las históricas modalidades de representación presentes en el panorama audiovisual. En último lugar, por ser una de las principales justificaciones de esta tesis doctoral, el capítulo 3 analiza aquellas investigaciones que han vinculado una educación mediática positiva con la disminución de prejuicios sobre el colectivo LGTB+.

El capítulo 4 trata sobre la metodología utilizada en esta tesis doctoral para alcanzar los objetivos propuestos, y que aquí se realiza mediante tres instrumentos. En primer lugar, se lleva a cabo un análisis de contenido para contextualizar las 14 ficciones seriadas que forman parte de la muestra, analizando elementos como son la complexión física, la nacionalidad, la edad o la etnocultura, entre otros. En segundo lugar, se efectúa un análisis crítico del discurso (ACD) que permita discernir aquellos significados del discurso de estas ficciones seriadas que promueven una desigualdad simbólica y, en última instancia, una desigualdad directa sobre el colectivo LGTB+. Por último, se realizan 4 *focus groups* con participantes tanto cisheterosexuales como LGTB+ para conocer sus visiones y opiniones sobre cómo es la representación LGTB+ en la ficción seriada española y estadounidense de la última década 2011-2020 y poder discernir diferencias entre ambos grupos.

A continuación, en el capítulo 5, se muestran los resultados tras aplicar, mediante una triangulación metodológica, estos tres instrumentos y una discusión de los mismos a partir del marco teórico propuesto en los capítulos 1, 2 y 3. El capítulo 6, por su parte, trata sobre las conclusiones finales y sobre los principales aportes planteados en esta investigación, lo que incluye de igual manera sus limitaciones y una propuesta de futuras líneas de investigación.

Finalmente, la investigación se cierra con el apartado de referencias bibliográficas utilizadas, siguiendo la séptima edición, última disponible en el momento de escritura de esta tesis, del sistema de citación APA (American Psychological Association) y con los anexos utilizados en el desarrollo de esta tesis doctoral.

Todos los anglicismos o palabras provenientes del idioma inglés que son usados en el idioma castellano, como *queer*, *camp*, *queerbaiting*, etc., serán indicados mediante cursiva en esta tesis doctoral.

CAPÍTULO 1

**POSMODERNIDAD Y DIVERSIDAD
SEXUAL: APERTURA A MINORÍAS Y
REDEFINICIÓN CULTURAL**

1.1. Introducción

Esta investigación parte de la base de la interdisciplinariedad de los estudios posmodernos sobre comunicación, un objeto de estudio que es analizado desde diferentes ramas como la psicología, filosofía, educación, sociología, antropología o la propia comunicación. La intención de este capítulo es basar el punto de partida o centrar el foco de atención en aquellos aspectos más relacionados con los medios de comunicación contemporáneos y concretamente, por ser el objeto de estudio de la tesis, con el colectivo LGTB+.

En este capítulo se realiza un repaso que ubica y enmarca los cambios sociales producidos en esta época posmoderna, contando con diversas teorías, muchas veces distintas entre ellas, con la intención de poder entender de una forma más rigurosa el contexto en el que las minorías sociales, los medios de comunicación y la sociedad en general se encuentra.

Los significados varían, los conceptos evolucionan, por ello es importante realizar un repaso histórico de aquellos aspectos más relacionados con los estudios de los medios y minorías en la historia de la investigación en comunicación. De la evolución de estos conceptos y su aplicación en el contexto presente aparecen las teorías y modelos actuales. El capítulo centra su atención en los denominados estudios culturales, como forma de analizar la producción de significados por parte de los elementos audiovisuales y desde una perspectiva crítica, pero teniendo en cuenta el carácter activo y participativo de las sociedades e individuos en la propia creación de la cultura. Estos estudios además tienen en cuenta la superación del paradigma emisor-mensaje-receptor que determinaba la no posibilidad de libre interpretación por parte del receptor. Asimismo, los estudios culturales tradicionalmente han puesto su foco de atención en cuestiones tan importantes como el género, etnia, clase social o el tema investigado aquí, la orientación sexual y las relaciones con el poder.

Por otro lado, y en relación a ello, este capítulo analiza cómo se produce y transmite la cultura en las comunidades y cómo las sociedades e individuos somos

socializados en ella desde el punto de vista de agentes socializadores tan importantes como los medios de comunicación. Esto nos lleva a ideas como la de hegemonía, apoyada por estos mismos medios, a la de negociación por la definición de los significados y al mismo concepto de identidad. Es en el concepto de identidad en el que la subjetividad y las ideas de hegemonía, socialización y construcción de la realidad entran en juego. Además, fundamentándonos en los estudios culturales, se analizará el carácter no pasivo de las sociedades y colectivos, como el LGTB+, por su capacidad de redefinir su propia posición e identidad.

Por lo tanto, este capítulo enmarca el contexto sociohistórico en el que nos encontramos, la forma en la que hemos llegado y los cambios culturales que se han producido con especial atención a las minorías. Para ello se sustenta teóricamente en las investigaciones de los estudios culturales como eje de la investigación y de los conceptos, como el de hegemonía e identidad, que afectan a la producción cultural, a su recepción y sus efectos en las desigualdades sociales.

1.2. Posmodernidad y redefinición de significados

1.2.1. El final de la modernidad y la caída de los grandes relatos

La posmodernidad puede definirse como el periodo histórico en el que nos encontramos en la actualidad y en el que se han producido cambios culturales generalizados (en el arte, la literatura, filosofía etc.). Lyotard (1979) popularizó el término y marcó el inicio de la posmodernidad en el momento en el que la sociedad abandona las ideas de la modernidad, a finales del siglo XX. Por otro lado, el concepto de posmodernidad tiene sus detractores y ha recibido críticas y rechazos por parte de pensadores como Habermas (1985) o Lechner (1989), que consideran esta corriente inexacta y que debemos volver críticamente a los valores de la modernidad repensando este concepto.

La posmodernidad es analizada desde diversas disciplinas (sociología, filosofía, antropología, entre otras) y por diversos autores, siendo “posmodernidad” el concepto

ampliamente extendido pero que cuenta con otros sinónimos de otros autores que contemplan las mismas características, como “hipermodernidad” (Lipovetsky y Serroy, 2015) o “modernidad líquida” (Bauman, 2002).

La posmodernidad sustituye, según algunos autores como Lyotard (1979) o Baudrillard (1998), al anterior periodo conocido como modernidad, estudiada por personalidades consagradas como Habermas (1985), por entender que aquella corriente ya no es suficiente para explicar la realidad. Esto es debido a que la razón como fuente de progreso ya no sirve para comprender el mundo, hay un cuestionamiento a la razón positivista e instrumental (Innerarity, 1989) que busca la verdad absoluta, las respuestas únicas y la lógica sin tener en cuenta el contexto (Toulmin, 2001). Además, se han producido grandes cambios sociales y políticos.

Una de las características más definitorias de la posmodernidad es la caída de los antiguos y grandes metarrelatos (Lyotard, 1979). Ya no hay una credibilidad completa y extendida como antaño al sujeto y a la razón, ahora aparece una deconstrucción de la razón como un todo unitario, que es sustituido por fragmentos. Los grandes relatos que servían universalmente, que legitimaban las prácticas sociales y políticas y que daban sentido a toda la realidad han desaparecido en esta época y hay una gran variedad de pequeños proyectos (Vásquez-Rocca, 2011). Estos grandes relatos tenían antaño la función de unificar, homogeneizar y ratificar a los grandes poderes políticos, sociales o religiosos y, sobre todo, permitir un inmovilismo ideológico. De esta forma:

El hombre postmoderno no cree ya los metarrelatos, el hombre postmoderno no dirige la totalidad de su vida conforme a un solo relato, porque la existencia humana se ha vuelto tan enormemente compleja que cada región existencial del ser humano tiene que ser justificada por un relato propio, por lo que los pensadores postmodernos llaman microrrelatos. (Vásquez-Rocca, 2011, p. 5).

Todo ello crea un caldo de cultivo idóneo en el que aparecen una multiplicidad de narrativas, de voces y subculturas que hasta entonces no formaban parte del discurso universal, como es el caso del colectivo homosexual, que proclama su desencanto.

Durante la modernidad, la utilización de grandes metarrelatos provocaba una homogeneidad que impedía la presencia real de las minorías o fomentaba su estigmatización. Por tanto, ante la eliminación de lo estable y homogéneo y de los discursos de legitimación, aparece como aspecto positivo la apertura a las diferencias, ya que hay un paso a las pequeñas narrativas, y, por lo tanto, una oportunidad a la tolerancia y la diversidad.

Ante la caída de los referentes válidos, nos encontramos ante una necesidad de redefinir la realidad que nos rodea, en una sociedad en la que cada suceso es interpretado tantas veces como tantos pequeños relatos existan (Vattimo, 1994). Por lo tanto, hay una lucha contra la dualidad, contra los términos hegemónicos y antagonistas propios de la modernidad, como la oposición heterosexual y homosexual, que califica lo “diferente” de lo convencional. Es debido a estos cambios de pensamiento que surgen corrientes como la teoría *queer*, que será analizada en el siguiente capítulo y que estudia la aparición de nuevas voces que no se sienten identificadas en esta dualidad de términos de orientación sexual (Sedgwick, 1985) creados por el sistema con una finalidad clasificatoria y opresora. Esta corriente propone una redefinición de los conceptos acerca de la sexualidad, tal y como veremos en el capítulo 2.

1.2.2. Transformaciones culturales contemporáneas

La cultura posmoderna, ante la pérdida de referentes, tiende a favorecer el individualismo, entendido este como un proceso de personalización, de diferencia de los demás, de crear una marca propia de cada individuo, de mostrarse y ser visible ante el mundo. Ante la pluralidad de relatos, hay una cultura y una necesidad de expresión (Vásquez-Rocca, 2011), circunstancia que explica, junto a otros fenómenos, el enorme éxito y proliferación de las redes sociales como Instagram, en las que predomina la exhibición de momentos de nuestra vida. Esto es conocido como el fenómeno de hipervisibilidad, estudiada en el contexto televisivo por autores como González-Requena (1988) y que se vincula con la pérdida de intimidad de la posmodernidad, en numerosas ocasiones voluntaria, una cuestión aún más acentuada en el contexto de la cultura digital contemporánea.

Relacionado con ello, la posmodernidad es un momento de primacía estética y culto al cuerpo, en el que gana la importancia del parecer ante el ser (Chul Han, 2012), que se ve aplicada en un aumento de las operaciones de cirugía estética, de las dietas, gimnasios, del interés por el consumo de conceptos sobre belleza o de problemáticas relacionados con la autoestima ante un ideal de belleza difícil de alcanzar. Además, la sociedad se preocupa por el paso del tiempo y el envejecimiento y hay un enaltecimiento de la juventud, incentivando a la niñez y adolescencia como fuente de virtud y elogios (Verdú, 2003). Pero, de la misma forma, esta necesidad de la sociedad de mostrar la mejor versión de sí misma, unida a unas altas expectativas hacia uno mismo, generan una alta capacidad de frustración y aumento de enfermedades mentales como la ansiedad y la depresión. Hay por lo tanto una hiperindividualización e hipernarcisismo en una sociedad hiper, que lleva esto al máximo exponente y es, por lo tanto, hipermoderna (Lipovetsky y Serroy, 2015).

Esta cultura del parecer, nos lleva ante lo que los investigadores han denominado cultura del simulacro (Baudrillard, 1998), esto es, una cultura centrada en la virtualidad de las cosas, en la que señalan que parte de la realidad ha sido sustituida por signos que suplantán lo original, creando una simulación muy parecida a lo real. Los medios audiovisuales han llenado todo de pantallas e imágenes como elementos transmisores de la realidad, de una realidad que puede ser creada y manipulada y que es dada por válida en numerosas ocasiones. Por lo tanto, la ficción seriada, punto central de esta tesis, también puede ser considerada en función de estas teorías como portadora de realidades alteradas. Así, dentro de esta cultura de perfección, apariencias y simulacro, se ha producido la aparición de una hiperrealidad o una versión más real que la propia realidad, de una realidad simulada favorecida por los medios audiovisuales (Baudrillard, 1998).

Estos signos están producidos, entre otros, por el cine, la moda, la literatura y la televisión dentro de una sociedad del espectáculo (Debord, 1967), en la que Debord concibe la vida como una representación de sí misma y en la que este simulacro se convierte en mercancía. El espectáculo representa a la sociedad y la sociedad paga por el espectáculo, véase en la sociedad actual el aumento del consumo de ficción seriada en plataformas de producción y distribución como Netflix. Sin embargo, este espectáculo no

queda aislado al mundo audiovisual y llega a todos los niveles, como el de la política, convertida en numerosas ocasiones en un tipo de show retransmitido; el propio fútbol, en el que la televisión crea programas sobre la vida personal de los jugadores, los jugadores aparecen en anuncios y sus parejas en portadas de revistas; o los museos, en los que ahora se celebran espectáculos como conciertos retransmitidos por Youtube o Twitch.

Uno de los máximos exponentes físicos de esta espectacularización de la realidad es la ciudad de Las Vegas (Verdú, 2003). Es un espacio sin lugar, atemporal, en el que se mezcla culturas como la occidental y la oriental, en el que es posible casarse vestido de conocidos cantantes y donde hay representaciones de monumentos de diferentes partes del mundo, entre otras particularidades. Es, en definitiva, un lugar artificioso dedicado al goce y al disfrute de los sentidos, una ciudad convertida en parque temático y representante simbólico de esta sociedad del espectáculo.

Además, nos encontramos en una sociedad que gusta del collage y del pastiche, en un intento de crear contenido nuevo basándose en la mezcla del anterior y ya existente (Verdú, 2003). Siguiendo con las ideas de Debord (1967), hay incluso hibridación entre realidad y ficción, como se puede comprobar en la telerrealidad, que funciona como una realidad ficcionalizada que mezcla lo falso y lo verdadero en *reality shows* como Gran Hermano.

Así pues, esta versión simulada e hipernarcisita de la posmodernidad nos lleva ante una estetización del mundo (Lipovetsky y Serroy, 2015), es decir, ante una sociedad con un gusto por la estética y por el hedonismo como símbolo y muestra de poder económico. Hay una primacía de las apariencias y una necesidad de vivir el presente y los placeres inmediatos, lo que el consumo ha aprovechado con una finalidad comercial. Como crítica a ello, Verdú (2003) llega a considerar la sociedad posmoderna inmersa en el sistema capitalista como banal y como un intento de puerilización de la realidad.

1.2.3. La sociedad en la era del conocimiento y del consumismo

En esta época se ha producido además un paso de una economía de producción a una economía de consumo, en tanto que autores como Lipovetsky y Serroy (2015) llegan a denominar al consumismo como la nueva religión, o incluso nueva ideología, equiparándolo al nivel de poder de otras instituciones como la política (Verdú, 2003). La sociedad posmoderna, ante la pérdida de la fe en el progreso infinito, ahora considerado insostenible, y frente a un futuro que en numerosas ocasiones es incierto (crisis, terrorismo o preocupación por la economía, entre otros), centra su atención en los placeres inmediatos y cercanos que el consumo, como elemento clave, les favorece. Este paso de una economía de producción a una economía de consumo se produce ante la gran acumulación de productos que se produjo a finales del siglo XIX y a la división entre trabajo y la aparición de un nuevo fenómeno social por aquel entonces, el ocio (Aguado, 2004).

Se entiende al consumo como un ritual simbólico, que satisface nuestras demandas personales, que expresa la identidad cultural de la sociedad y que está favorecido por elementos de la comunicación como es el caso de la publicidad. Es el consumo el motor del sistema capitalista con el que poder satisfacer los deseos individuales y sociales mediante la venta, ya sea de objetos físicos o de experiencias. Ante el caso de que estos deseos no existan se crean nuevos ya que, el capitalismo necesita reinventarse continuamente con la intención de no morir (Lipovetsky y Serroy, 2015). Por ello, con el objetivo de satisfacer las necesidades de las personas, incentiva la emancipación individual y el cumplimiento de sus anhelos, favoreciendo la heterogeneidad de gustos. Según Fromm (2007), vivimos en una sociedad consumista que nos ha hecho pensar que ser significa tener y en la que, por lo tanto, si una persona no posee bienes materiales o inmateriales no tiene un lugar significativo dentro de la sociedad ya que esta centra su atención en mayor modo en las cosas que dan seguridad y confianza que en las personas.

Otra de las características definitorias de la posmodernidad y uno de los puntos que marcan el fin de la modernidad es que los medios de comunicación se han convertido en una fuente de poder político, económico e ideológico. Nos encontramos en una era del

conocimiento en la que la información es ahora poder, por lo tanto, si se controla la comunicación se puede manejar la información para responder con ello a diferentes intereses (Bereciartu, 1989). Este poder radica en su capacidad de crear discurso público en la sociedad. En un sistema capitalista, muchos medios de comunicación están financiados por altos poderes económicos con influencia política que “permiten ejercer el poder a unos actores y no a otros” (Bergés-Saura, 2010, p. 1). Sin embargo, otras voces menos apocalípticas y más integradas valoran que la inclusión de estos medios de comunicación ha favorecido una sociedad más transparente, abierta a la tolerancia y a la diversidad, por lo tanto, ante una variedad de medios habría también una mayor pluralidad de voces. Uno de los puntos en común entre ambas posturas es que la sociedad actual es una sociedad de la información (Vattimo, 1994) que ha provocado una transformación cultural al eliminarse muchas de las concepciones creídas fijas e inamovibles del pasado.

Una de las problemáticas que han derivado de esta sociedad de la información es que los individuos nos encontramos ante una gran cantidad de información que nos llega desde diversas fuentes y de una forma muy fragmentada (medios de comunicación masivos, redes sociales o conversaciones privadas, entre otras). El exceso de información por parte de los medios de comunicación es conocido por el nombre de infoxicación (Cornella, 2010). Uno de los aspectos positivos es que es posible obtener información desde diversas fuentes (televisión tradicional, redes sociales, periódicos digitales, prensa tradicional, etc.), pero en cada uno de estos medios esta pasa a través de un tamiz que hace la misma noticia en ocasiones muy diferente en función de la fuente que la transmite. A esto se le une la dificultad de asimilar todo el enorme volumen de información que se recibe, lo que requiere de un poder de filtración y sobre todo de una gran aptitud crítica por parte de la audiencia.

Relacionado con el concepto de hiperindividualización (Lipovetsky, 1998), en la posmodernidad se produce una atracción por lo alternativo (en la música o cine, entre otros) y por diferenciarse de los demás. A la vez, hay un gusto por lo retro (García-Jiménez, 2007), ejemplificado en el auge de series con temática de los años ochenta, como en el caso de *Stranger Things* (Netflix: 2016-Actualidad). Además, según García-Jiménez (2007), el sistema tiende a favorecer un individualismo con el que las personas vivan con

el mínimo de coacciones y a la vez con el máximo de elecciones privadas posibles ya que ya no hay una necesidad tan grande de triunfo en la vida con los requisitos de épocas anteriores (familia heterosexual, coche, casa, etc.) y se busca más la realización individual. Se produce un aumento de la customización, con aumento de los tatuajes, fundas de móviles y otros elementos que puedan diferenciarnos ante una homogeneización cultural global. Se promueve por lo tanto una personalización de los productos.

El capitalismo, además, como hemos analizado, favorece la heterogeneidad del individuo y la fragmentación de la audiencia, ya que también los nichos de mercado tienen su interés como consumidores y por lo tanto son favorecedores de la economía. En relación a ello, aparecen conceptos como el de *pink economy* o economía rosa, basado en el auge y creación de un tipo de consumo orientado al público homosexual, con la correspondiente personificación en este colectivo, que a la vez lo homogeneiza y diferencia del heterosexual. En este tipo de economía se encuentran los cruceros destinados a hombres homosexuales, restaurantes, turismo (Oswin, 2005) o barrios específicos.

Este individualismo está por lo tanto ampliamente relacionado con el aumento del gusto por el espectáculo, del entretenimiento y placer momentáneo con el que se intenta suplir la falta de solidez y confianza en el futuro que ha provocado la caída de los metarrelatos y la pluralidad de visiones. Este ocio y diversión debe tener además significado, ya que es un punto importante a la hora de definirnos a nosotros mismos (Córdoba-Mendiola, 2009). En este sentido, los individuos utilizamos el consumismo con la intención de identificarnos, de sentirnos conectados con un determinado estilo de vida (Lipovestky y Serroy, 2015). Todo ello da como fruto un capitalismo de ficción en el que buscamos un beneficio emocional o psíquico mediante el consumo.

En esta misma línea, los elementos sólidos de antaño ahora son cambiantes. Hay un crecimiento exponencial del relativismo ya que, en la posmodernidad, las ideas son relativas y subjetivas. Bauman (2005) analiza que en esta sociedad posmoderna todo se ha convertido en fluido o líquido, desde nuestros objetos, pasando por nuestras relaciones

de amor o amistad o nuestras propias condiciones de vida y que esto nos provoca miedos e inseguridades. Nos encontramos en un mundo que cambia rápidamente, ya no hay convicciones firmes, por tanto, la reflexión crítica y fundamentada es compleja de llevar a cabo. Se ha producido además una fragmentación social y una incertidumbre generalizada ante una existencia humana constantemente inestable en todos los ámbitos (cultural, económico, político, etc.), lo que nos hace existir en una vida líquida. Ante estas dudas o inseguridades surge un aliado del sistema, el consumo. Así, en este contexto, las audiencias y la sociedad ya no buscan tanto consumir objetos que puedan quedarse obsoletos como vivir experiencias satisfactorias compulsivamente. Por ello, la proliferación del gusto en el entretenimiento televisivo, el aumento del consumo de ficción seriada y la aparición de fenómenos como el atracón de capítulos o *binge-watching* (Jenner, 2017), que producen un aumento momentáneo de la felicidad personal.

Este fenómeno del *binge-watching* puede definirse, según Hernández-Pérez y Martínez-Díaz (2017) como el acto de consumir muchos capítulos de una ficción seriada de forma consecutiva y casi de una manera compulsiva. Esto ha sido provocado por los cambios en el ecosistema mediático y por varios factores, entre los que podemos mencionar el aumento del catálogo y número de ficciones seriadas, el uso de dispositivos individuales (*smartphones*, portátiles o tabletas, entre otros) que mejora la ubicuidad y la capacidad de consumo ilimitado, el cambio de modelo único de la televisión tradicional o el fácil acceso a contenidos audiovisuales.

1.2.4. Época de dualidades: apocalípticos e integrados

La posmodernidad puede definirse como una época histórica de dualidades dado que no hay un único punto de vista ni un sistema de valores global (Vattimo, 1994) y, por lo tanto, ya no existe una realidad objetiva, sino que es fruto de una reconstrucción y mezcla de interpretaciones. En esta época se abre la puerta a la expresión y participación de minorías religiosas, sexuales y étnicas, entre otras, por lo tanto, se produce una diversidad posmoderna frente a la antigua homogeneidad moderna (García-Jiménez, 2007). Así, una de las numerosas dualidades de la posmodernidad es el aumento de las desigualdades sociales y a la par el crecimiento de las reivindicaciones de las minorías

históricamente reprimidas, como la del colectivo homosexual en acontecimientos como los disturbios de Stonewall de Nueva York durante 1969. Lipovestky y Serroy (2015) afirman que la creencia popular sobre la decadencia de valores de nuestra época es falsa y que en realidad se ha producido una destradicionalización y apertura de los valores morales inamovibles de antaño.

Otras de las dualidades encontradas es el favorecimiento de la heterogeneidad dentro de un mundo globalizado e interconectado en el que muchos conceptos y símbolos son ahora compartidos. Esto es debido al capitalismo de ficción (Verdú, 2003), que intenta llegar a todos los lugares, con estrategias globales, pero contando con las particularidades locales, ya que el sistema debe adaptarse a las necesidades de cada momento de los individuos con la intención de perpetuarse.

Podemos afirmar que hay un claro ambientador mundial de estas corrientes y tendencias que se expanden por todo el mundo y es Estados Unidos, máximo exponente y modelo del sistema capitalista (Verdú, 2003). Desde este país se extendió el concepto de industria cultural (Adorno y Horkheimer, 1969) y de él se importan iconografías, ídolos y espectáculos (tradiciones como Halloween, ahora también celebradas en Europa o grandes cantantes como Lady Gaga celebrando giras mundiales con presupuestos millonarios). En Estados Unidos surge en numerosas ocasiones la cultura *mainstream* (Martel, 2011) o cultura producida industrialmente (como el *blockbuster* de Hollywood), realizado por empresas globales que comercializan cultura y nos hacen compartir códigos comunes debido a que la globalización puede entenderse como una construcción política que fomenta una cultura unitaria y que tiene como objetivo último la inamovilidad del sistema actual (Verdú, 2003).

Uno de los causantes de esta expansión cultural homogénea ha sido la publicidad y las marcas, como Coca-Cola, Amazon o McDonalds que, además, se han apropiado de signos con los que los consumidores pueden identificarlos (como es el caso de la palabra “felicidad” y la marca Coca-Cola). Esto es debido a que las marcas son portadoras de sentido debido a su naturaleza semiótica y son las que nos identifican con unos determinados valores, por lo tanto, hay una amplia relación entre consumo e identidad

(Huber, 2002). Las marcas, en la posmodernidad, con su poder simbólico, convierten los productos en ideologías y nos orientan hacia determinados estilos de vida y ya no es tan importante el producto sino el valor que incorpora. De esta forma, en esta sociedad de consumo se explotan comercialmente nuestras emociones mediante las marcas que se transforman en motivo de experiencia para que los ciudadanos no se aburran nunca y se sientan atraídos por el espectáculo. Estas buscan de este modo ser parte de nuestra felicidad y aislarnos de la parte negativa de este mundo. El sistema capitalista quiere gustar, ser algo bondadoso y se presenta de una forma cálida (Lipovestky y Serroy, 2015). El consumismo es, por lo tanto, un mecanismo de reproducción social del actual sistema capitalista contemporáneo.

De esta forma, ante esta perspectiva de la cultura posmoderna con dualidades como la de la homogeneidad cultural que a la vez resalta las diferencias individuales, surge entre los diferentes autores y estudiosos lo que Eco resumió como la postura enfrentada de apocalípticos contra integrados (Eco, 1965). En el lado apocalíptico, entre los que encontramos a la Escuela de Frankfurt, se defiende una visión negativa de la nueva cultura iniciada en el siglo XX. Ellos consideran que es una cultura de masas en la que se ha producido una degradación del gusto con una audiencia pasiva y manipulada, con un predominio de los valores y la carga emotiva planificada desde las clases dominantes y que tiene la intención de perpetuar y mantener las diferencias de clases.

Por otro lado, la parte integrada, defendida por teorías como la funcionalista, considera que la cultura ha promovido una diversificación y participación de la audiencia, lo que ha aumentado la creatividad y aparición de nuevas formas culturales, con una transformación radical producto de la democratización (Aguado, 2004). A pesar de que *Apocalípticos e integrados* es una obra escrita en la década de los sesenta, la confrontación entre los defensores de una u otra postura se mantiene en la actualidad. Scolari (2016) afirma que desde la misma creación del telégrafo hasta el momento actual, con la aparición de los modelos más novedosos de *smartphones*, el uso de la realidad aumentada o de las redes sociales como Instagram, al instante aparecen detractores y defensores de las bondades y temores de los elementos mediáticos y que, finalmente, ambos tienden a la normalización en su uso. Si hay un punto en común entre ambas

posturas este es que las industrias culturales han cambiado al mundo, y es que la cultura posmoderna tiene como uno de sus impulsores la aparición de las nuevas tecnologías (Huyssen, 2002) y los medios de comunicación, que cuentan con un gran poder discursivo (Riffo Pavon, 2015).

Por lo tanto, podemos concluir afirmando que se han llevado a cabo los suficientes cambios que sostienen la afirmación sobre la posmodernidad como una época diferenciada de las demás. Se ha producido el fin de las grandes narrativas y la apertura a pequeños relatos hasta entonces ocultos y nos encontramos en un periodo histórico en el que se aumenta la pluralidad al romper con las reglas rígidas de antaño y en el que hay una redefinición de la realidad, que ya no es homogénea. Dentro de esta redefinición de conceptos hay un proceso de eliminación de las antiguas dualidades (ateos y creyentes, homosexuales y heterosexuales, entre otros). A pesar de todo, la posmodernidad es un momento de contradicciones, por ejemplo, nos ubicamos ante una sociedad globalizada por elementos como el consumo, pero que tiende al individualismo con la intención de diferenciarse de los demás. Otra dualidad la encontramos en el enorme crecimiento del narcisismo, pero a la vez el auge de los movimientos sociales (sean los antiguos movimientos sociales surgidos en la década de los 60 o los nuevos, como el caso del 15M en España, o, en general, el resurgimiento de los movimientos feminista, LGTB+ o ecologista, entre otros muchos).

La caída de las grandes narrativas ha provocado, también, un aumento de la ansiedad ante un momento de desencanto e indiferencia frente un futuro que ahora nos parece incierto (crisis, terrorismo, corrupción política, sobrepoblación, grandes sequías, uso de pesticidas en productos alimenticios, excesivo consumo de productos cárnicos, o cambio climático, entre otros). Este futuro está enormemente influenciado por el papel central que poseen, debido a su función definitoria de la realidad, los medios de comunicación en la temática del riesgo. Esto es debido a que en numerosas ocasiones su misión tiende a expandir la alarma social, lo que aumenta la incertidumbre y la desconfianza, por ejemplo en casos de epidemias sociales (Gil-Calvo, 2003).

Este recelo al futuro ha aumentado el gusto por el espectáculo, por todo aquello que nos haga divertirnos y satisfacernos momentáneamente, de ahí el interés, entre otras causas, del crecimiento exponencial del consumo de ficción seriada o del gusto por las experiencias (viajes, realidad virtual, comidas exóticas, etc.). El sistema capitalista en el que nos encontramos, además, intenta ser una piedra angular de esta situación y utiliza el consumo como uno de los motores en los que sostenerse. No menos cierto es la gran influencia con la que cuenta en la posmodernidad los medios de comunicación, además de como fuente de entretenimiento, como fuente discursiva y transmisores de cultura. Esto provoca una división entre críticos al poder y a la capacidad de los medios y aquellos que observan sus ventajas, sin embargo, a pesar de sus numerosas críticas, es difícil negar el hecho de que la posmodernidad ha favorecido la democratización de las aspiraciones y sueños de los individuos (Lipovetsky y Serroy, 2015) o la emergencia de una mayor concienciación medioambiental, de género o diversidad sexual. Por lo tanto, se puede inferir que con características como la apertura y expansión de los medios de comunicación, la posmodernidad se ha convertido en un periodo histórico en el que se aumenta la pluralidad al romper con las reglas rígidas de antaño y en el que las minorías y subculturas antes silenciadas, como el colectivo LGTB+, comienzan a alzar su voz, aumentando así la diversidad de visiones del mundo (Vattimo, 1994).

1.2.5. Crisis de sentido y aparición de instituciones intermedias

En este contexto de sociedad plural, diversa, moderna y global, se produce una crisis de sentido que en el momento posmoderno actual tiene lugar (Berger y Luckmann, 1997) ante un mundo que se ha vuelto inestable con la caída de los gratos relatos como el monopolio de las religiones y la pérdida de lo dado por supuesto.

Es necesario comenzar por cómo se crea la identidad hasta llegar al proceso de la crisis actual de ésta. Así, nuestra identidad como individuos se forma en parte por la experiencia y el aprendizaje de nuestro contexto social, a través de patrones o tipificaciones, entre otros, que se observan y se repiten, es el llamado proceso por el que se objetivan los sentidos subjetivos (Berger y Luckmann, 1997). “Las reservas de sentido socialmente objetivado y procesado son «mantenidas» en depósitos históricos de sentido

y «administradas» y transmitidas por instituciones.” (Berger y Luckmann, 1997, p. 7). Por lo tanto, instituciones como los medios de comunicación son los encargados de perpetuar y mantener los sentidos y afirmaciones que han sido aceptados y que sirven de modo de aprender qué formas de actuar, pensar y, en definitiva, de vivir en sociedad, son válidas en detrimento de las que no lo son. Este es el proceso en el que se crean las identidades, formadas de acuerdo con estos sistemas de valores transmitidos por la socialización, por lo tanto, nuestro comportamiento “se ve reflejado de un modo coherente en las acciones de los demás”, creando comunidades de sentido. (Berger y Luckmann, 1997, p. 11).

En las sociedades actuales modernas, debido entre otros a elementos como los medios de comunicación, que muestran una pluralidad de formas de vida y de pensamiento, aparecen diversos sistemas de valores y ya no una realidad única conviviendo. Por lo tanto, la existencia de diferentes reservas de sentido en la sociedad favorece las crisis de sentido, esto es, la ausencia de una única interpretación compartida de la realidad. Es en este pluralismo en el que se produce una relativización de los sistemas de valores y, por tanto, ante tantas posibilidades de interpretación, la sociedad se cuestionan sus propios valores, que antes eran únicos. Fomentados por la sociedad moderna plural, las personas ahora siempre están obligadas a elegir: su religión, sus parejas, sus estudios, sus creencias, su ropa y una larga lista de ítems. El consumismo y la economía del mercado en el contexto democrático acentúan esta constante duda, el constante deber de la elección en una sociedad que torna sus decisiones hacia la fluidez y a la pérdida de lo dado por supuesto (Berger y Luckmann, 1997).

De este modo, las comunidades de sentido, como hemos comentado, no siempre son únicas e inamovibles, así, la unión de un determinado grupo de personas, como el colectivo gay en las revoluciones de los años setenta, favorece la creación de nuevas comunidades de sentido, que no tienen el deber de coincidir con las comunidades de vida en las que se asientan. Estas en numerosas ocasiones intentan utilizar la vía democrática y legalizar sus “códigos de circulación”, como en el caso de la aprobación del matrimonio homosexual. Sin embargo, cuando estas realidades paralelas aparecen, las estructuras de la sociedad (Estado, Iglesia, etc.), “en un aspecto interno del proceso de control social,

intentan poner término al pensamiento anómalo y restaurar la anterior aceptación “maquinal” de la normalidad” (Berger y Luckmann, 1997, p. 31).

Por lo tanto, ante esta crisis de sentido actual, se produce la aparición de las denominadas “instituciones intermedias”, como las parroquias o asociaciones LGTB+, en las que las personas exponen sus puntos de vista individuales a colectivos con los que comparten comunidades de vida (Berger y Luckmann, 1997). Ellas participan activamente en la producción social simbólica, impidiendo una crisis de sentido que afecte de una forma global.

1.3. Los estudios culturales y la producción de significados y representaciones

1.3.1. Cultura, códigos compartidos y relaciones entre clases sociales

Continuando con la relación entre posmodernidad, medios de comunicación y cultura, pasamos a analizar la corriente que guía esta tesis doctoral: los estudios culturales. Estos se encuentran ubicados tradicionalmente en la Escuela de Birmingham y se originaron en Reino Unido en la década de los años cincuenta (también cuentan con una corriente importante procedente de Estados Unidos), aunque no contaron con un lugar físico hasta mitad de los sesenta. Estas teorías defienden a rasgos generales, y desde un punto de vista marxista (Abeillé, 2015) y de la tradición cultural que la audiencia es una receptora crítica, activa y participativa ante los medios de comunicación y su poder simbólico. Según estas teorías la audiencia no es una masa homogénea que recibe pasivamente los mensajes y dan un paso más allá de las propuestas provenientes de la Escuela de Frankfurt.

Dedicados a estudiar las relaciones entre cultura y clases sociales (o cultura y poder), analizan cómo los distintos estratos de la sociedad crean y dan sentido a la realidad, mediante zonas de significados comunes y a través de prácticas sociales compartidas. La cultura no es únicamente la suma de los hábitos de una sociedad, sino un conjunto de códigos compartidos en los que intervienen conceptos como los valores y

creencias, que se desarrolla en contextos económicos, sociales y políticos concretos. Una posible definición de cultura es aquella que la delimita como:

Un sistema de interrelaciones entre los procesos individuales ontogenéticos, los sociales e históricos del comportamiento colectivo en un corte de tiempo y los antropológicos e históricos que hacen posible los productos culturales, incluyendo a las manifestaciones artísticas, cotidianas, científicas, tecnológicas y las de tipo folklórico. (Vera-Noriega y Rodríguez-Carvajal, 2009, p. 100).

De esta forma, estos investigadores sociales sobre cultura, y desde diferentes ramas, como la sociología, proponen la existencia de diferentes clasificaciones culturales (Arce-Cortés, 2008):

- a) Una *cultura popular* como manifestación de la vida tradicional o cultura del pueblo y de los significados sociales compartidos, como pueden ser las fiestas o ritos y que se manifiesta a través de elementos como el cine. Estas culturas son variadas y constantemente reinterpretadas (Burke, 1978)
- b) Una *cultura de masas* que es la difundida mayoritariamente por los medios de comunicación, considerada de baja calidad y enviada masivamente a la sociedad (Pitarch, 2004)
- c) Diferentes *subculturas*, con rasgos diferentes a los grupos dominantes y a la cultura popular. La subcultura puede llegar a entenderse como una oposición social de la clase trabajadora. (Arce-Cortés, 2008). Dentro de estas subculturas se pueden incluir los grupos *skinheads* y *punks* (Hedbig, 2002), con culturas que pueden estar diferenciadas de la cultura principal pero sin cortar las relaciones con ellas.
- d) Una *contracultura*, también diferente como en el caso de la subcultura, pero que pretende alcanzar un cierto nivel hegemónico. La contracultura propone una oposición a la cultura hegemónica, pero a la vez intentado oponerse a las instituciones principales del sistema (matrimonio heterosexual, familia tradicional o medios de

comunicación, entre otros). En esta categoría podemos ubicar al movimiento *hippie*, en los años sesenta (Arce-Cortés, 2008).

Dentro de este conglomerado, los grupos dominantes y los que poseen el poder deben negociar los significados con otras clases sociales, consensuando ciertas características e imponiendo otras (Pitarch, 2004). La cultura popular, o lo que es lo mismo, la cultura compartida en las sociedades, se encuentra además en un contexto diferente al que se posicionan las élites y en función de ello y de sus experiencias puede aceptar, rechazar o negociar el mensaje (Hall, 1997). Por lo tanto, las audiencias ya no son irremediabilmente influenciables por los medios de comunicación. Esto depende de los contextos y sus características culturales, socioeconómicas o su género, entre otras, y siempre teniendo en cuenta que los mensajes son polisémicos, es decir, no tienen un significado e interpretación único, sino varios y diferentes.

Los estudios culturales proponen además que los productos culturales, como los fragmentos de ficción seriada que nos atañen en esta investigación, no tienen significados por sí solos, "sino que somos nosotros los que damos esos significados, los que interpretamos el mundo y damos sentido a aquello que nos rodea" (Velázquez-Velázquez, 2013, p. 3). Así, para Martín-Barbero (1987), los productos se convierten en culturales al dotarlos de significación mediante prácticas sociales, siendo estos significados diferentes y no únicos, ya que son decodificados dependiendo de variables como nuestra edad o situación social.

1.3.2. Producción y circuito cultural en el ámbito audiovisual

Estos significados que creamos mediante las prácticas sociales son contruidos por "analogía y contraste" (Abeillé, 2015) de otros significados ya existentes en la sociedad. Martín-Barbero (1987) añade que el texto mediático incluye siempre las huellas del lector. Aquí entra en juego la producción cultural, por ejemplo, en el caso de la cinematografía, como proceso de construcción de significados y de representaciones controlado en numerosas ocasiones por altos poderes económicos, sociales y/o culturales.

Ellos deben negociar su significado y es de vital importancia analizar esta producción ya que puede favorecer la aparición de desigualdades sociales debido a:

En el marco de la cultura, el concepto de representación y la producción de significado se extiende a unidades de análisis más complejas, es decir, a narrativas, declaraciones, conjunto de imágenes y discursos que reúnen varios textos y conforman áreas de conocimiento, campos autónomos o formaciones discursivas dentro de los cuáles se produce una lucha simbólica por el establecimiento de significados y la conformación de lenguajes específicos, una reyerta que depende del poder y la autoridad de determinados sujetos o instituciones dentro del campo (Abeillé, 2015, p. 55).

Por lo tanto, se puede afirmar que los medios audiovisuales son de vital importancia a la hora de portar significados y valores en el contexto cultural.

Las investigaciones de los estudios culturales analizan el concepto de cultura y la significación de productos culturales de acuerdo con cinco conceptos entrelazados entre ellos: representación, identidad, producción, consumo y regulación, creando entre ellos el denominado "circuito cultural" (Du Gay et al., 1997). A modo de ejemplo, un *walkman* estaría diseñado por una empresa (producción), que se une a conceptos como el de juventud (representación), portando de una identidad concreta a las personas que lo usan, que en el momento del consumo pueden generar nuevos significados y que está regulado por conceptos como el económico (Pitarch, 2004).

Analizaremos este circuito cultural sirviéndonos de ejemplo de un largometraje audiovisual con personajes protagonistas homosexuales. El concepto de identidad social, basándonos en Hall y Du Gay (2003), estaría basado en las características compartidas con otras personas, grupos o ideas, siendo un ejemplo la identidad reconocida por un amplio rango de personas dentro del colectivo LGTB+ y que se encuentran unidas por vínculos emocionales. La identidad nunca es algo unitario y fijo, sino algo fragmentado y construido en función de la diferencia y a distintas prácticas y discursos. En ella, encontramos los elementos y significados que podemos extraer de la película y que nos

permiten reconocernos o identificarnos a nosotros mismos o adjudicar estos elementos a una cultura determinada. Este concepto de identidad se relaciona con el de *representación*, en la que toman importancia elementos como los diálogos, los gestos, o las reacciones de un determinado personaje que han sido previamente pensados en la fase de producción. Así, al construir identidades a partir de la representación, estas se fundamentan, como forma de poder, en la diferencia, en un sentido positivo o negativo, siguiendo siempre una ideología determinada, por ello es fundamental estudiar el contexto político y social en el que se desarrollan estas representaciones.

Siguiendo este circuito en nuestro largometraje audiovisual, la *regulación* sería el proceso determinado por "el conjunto de normas o convenciones que pueden incidir directamente en la selección de los significados o en los procesos de codificación" (Velázquez-Velázquez, 2013, p. 7). Así, como se comentará más adelante, durante la dictadura franquista cualquier escena que pudiera identificarse claramente con la homosexualidad estaba prohibida en España por las leyes de la época. La *producción*, por su parte, se basaría en las decisiones previas que tienen un efecto en el producto final, así, por ejemplo, si la intención es introducir un personaje homosexual con características afeminadas, se tomarán decisiones en consecuencia a eso. Por último, el *consumo*, es el "que contribuye a dotar de sentido al producto cultural" (Velázquez-Velázquez, 2013, p. 19), así, una vez visionado el largometraje, la audiencia puede aportar nuevos significados a este producto, que podían estar previstos o no en su creación, mediante la decodificación, por ejemplo, utilizando el espectador expresiones de la película en su vida cotidiana.

1.3.3. Escuela de Birmingham y padres fundadores: interpretación por parte de la audiencia

La Escuela de Birmingham es conocida por la existencia de "4 padres fundadores": Richard Hoggart, Stuart Hall, Raymond Williams y Edward P. Thompson. Su fundador original, Richard Hoggart, en el libro *The uses of literacy* (1957), estudia la influencia de la cultura de masas proveniente de las industrias culturales, en gran parte de los medios de comunicación, sobre la cultura popular y sus efectos en la clase obrera,

teniendo una visión crítica con estas. Hoggart reflexiona sobre el siguiente aspecto y afirma que “la prensa utiliza mucho el recurso de identificarse con "el pueblo"; organiza encuestas de opinión, publica las respuestas y los resultados, en vez de analizar lo que estos podrían implicar, sustituye cualquier otro criterio de juicio” (Hoggart, 1957, p. 161).

En estas investigaciones originarias se argumenta sobre la poca cultura crítica de los ciudadanos ante los medios de comunicación (por aquel entonces programas de radio y televisión, periódicos y revistas) y su alto nivel de conformismo, lo que "producirá, en un futuro, una clase moldeada según los parámetros que el mercado considera útiles para su propio beneficio" (Herañ y Palacios, 2011, p. 9) y una alta masificación cultural. Sin embargo, y aquí se destaca la novedad, Hoggart, como originador de estos estudios culturales, ya comienza a reflexionar sobre la influencia, solo parcial y diferente en cada persona, de los medios de comunicación y el espíritu crítico y de resistencia con el que estos pueden ser tomados.

Los estudios, mediante Stuart Hall, sucesor de Hoggart, en *Representation: Cultural representations and signifying practices* (1997) y *The television discourse-encoding and decoding* (1974), continúan reflexionando acerca de dos sistemas de representación: por una parte el de los mapas conceptuales, que son conceptos mentales que dan sentido a las cosas mediante la interacción entre el mundo y estos mapas que hemos creado, y por otra el del lenguaje, que, mediante signos, da forma a estos mapas conceptuales a través de un código social y culturalmente aceptado. Por lo tanto, las cosas y los conceptos tendrían sentido solo de acuerdo con unos acuerdos sociales que hemos forzado mediante estos dos sistemas de representación y no por sí mismos, así, la representación da sentido a las cosas a través de nuestra cultura y de un lenguaje con códigos comunes que trasladan nuestros conceptos mentales a lo cultural.

Por otra parte, la concepción de épocas previas a los estudios culturales que clasificaba la comunicación en un diseño emisor, mensaje y receptor queda aquí desactualizada a favor de la cadena producción, circulación, distribución, consumo y reproducción analizada anteriormente. Se presupone ahora la existencia de signos y códigos organizados en forma de discurso, que, una vez codificados, circulan a través de

vehículos como los medios de comunicación. El proceso de producción no es un proceso neutral e intervienen elementos como las ideologías, creencias, etc. Sin embargo, en este circuito son necesarias las interpretaciones de las audiencias y las sociedades, ya que decodifican el mensaje mediante la práctica social.

Los mensajes que recibimos nunca están completos si no se cumple el proceso de decodificación, aunque a lo largo de esta cadena puede haber interferencias que conviertan el mensaje original en otro muy distinto debido a que estos signos y códigos simbólicos no poseen una naturaleza estable. Por ello, los medios de comunicación utilizan códigos de significado naturalizados en aquella sociedad en la que van a ser recibidos, aunque el receptor posee la capacidad de aceptar los mensajes que obtiene, negociarlos y aceptarlos parcialmente, o rechazarlos. Por lo tanto, el receptor no es un mero ente que no discute los discursos que recibe (Hall, 1974).

Así, entre este proceso de codificación por parte del emisor y decodificación del receptor, las audiencias tendían un papel activo que le permitiría volver a darle sentido a los mensajes lanzados por los medios de comunicación (Hall, 1974) ya que, el discurso connotado no siempre es interpretado de la misma manera en la que es creado originariamente mediante el discurso denotado. Con respecto a los códigos, debido a la introducción del capitalismo como forma de poder en la cultura, también entraría a formar parte el lenguaje cinematográfico o cine, como elemento cultural capaz de actuar de sistema de representación y, por lo tanto, de dar sentido a conceptos o elementos, estableciendo una visión predeterminada de los códigos sociales que posteriormente son reinterpretados por las audiencias dependiendo de su lugar en la sociedad (Urteaga, 2009). En relación a esta teoría y las interpretaciones por parte de la audiencia, entra en análisis el papel de la *glocalización* (Homobono, 2006), dentro de una cultura con un fuerte predominio hegemónico estadounidense, pero con manifestaciones y resistencias de las culturas locales.

Por su parte, en *Los medios de comunicación social* (1974), Raymond Williams investiga sobre los medios de la época de los sesenta (prensa, radio y televisión), con objetos de estudio y visiones críticas de la época similares a las investigaciones críticas

actuales. Además, reflexiona sobre las implicaciones de estos con la cultura, entendiendo la cultura como la creación individual, o colectiva, de significados en un contexto determinado.

Williams en su obra intenta fomentar una visión crítica por parte de los espectadores ante los medios de comunicación como medios de producción cultural, frente una audiencia que él considera ya no es pasiva, y por otra, la importancia de la educación. Los análisis de Blackwell (1997) sobre la obra de Williams profundizan acerca de su concepto de hegemonía, aceptando la existencia de una cultura hegemónica, en parte favorecida por los medios de comunicación, que no alcanza todas las expresiones culturales ya que hay resistencia ante ellas por parte de la audiencia activa, interacción estudiada en décadas posteriores a Williams por Martín-Barbero (1987) y actualizada por Scolari (2015). En este contexto, la hegemonía, concepto que será analizado más adelante, sería "el proceso continuado de construcción de experiencia colectiva, de modelación de significados, de elaboración de valores, de creación de concepciones del mundo y de dirección moral e intelectual de la sociedad." (Blackwell, 1997, p. 47).

Estas investigaciones además analizan la idea ya comentada de contracultura, movimiento que intenta alcanzar la posición hegemónica y la subcultura, en contra de cualquier hegemonía. La hegemonía es, además, cambiante dependiendo del contexto y no puede imponerse unitariamente a todos desde el principio, tal y como veremos en el apartado 1.4. De esta forma, las convenciones sociales creadas y que dan sentido a la realidad darían su visión hegemónica en productos culturales como la literatura y la cinematografía, intentando reafirmar una visión de la realidad que la sociedad discute mediante procesos de negociación.

Por su parte, en su obra *Cultura y Sociedad*, Williams (1991) intenta elaborar una teoría general de la cultura y reflexionar acerca de teorías como la mercantilización de la cultura en la sociedad y la relación entre arte, cultura y sociedad. Aquí se propone que la forma de ver a la masa como una sociedad que solo recibía cultura banalizada debe ser replanteada y que esta no debe ser entendida de una forma unidireccional, sino que se debe incidir en cómo las personas reciben la información.

Finalizado la revisión de los padres fundadores de la corriente inglesa, Edward P. Thompson, en *The Making of the English Working Class* (1966), desde un punto de vista marxista, pero a la vez intentando superar sus postulados, da paso más allá de analizar únicamente los pretextos económicos e introduce el concepto de cultura y las resistencias de las clases populares. Él estudia la cultura como un elemento que no simplemente es reflejo de la economía (Urteaga, 2009). Al analizar a la clase obrera inglesa, se comprueba como ellos mismos formaron parte de su creación, introduciendo su propia cultura como clase trabajadora, lo que abre la posibilidad al poder revolucionario de esta clase.

Los estudios culturales analizan cómo se producen los significados y las diferentes prácticas sociales compartidas en la sociedad (Pitarch, 2004), su distribución y los discursos que regulan estos significados desde un punto de vista multidisciplinar, contando con ramas como la semiología, la comunicación y la sociología. En resumen, analizan el dúo sociedad/socialización. Esta corriente supera el viejo concepto de cultura como producto y evoluciona hasta el concepto de la abstracción de significados por parte de la sociedad, el binomio emisor/receptor queda anulado y se profundiza en los procesos comunicativos que se producen en medio, con una audiencia activa.

De este modo, los estudios culturales reflexionan sobre el papel de las audiencias en la recepción, atrás queda la idea de teorías como la crítica que afirman que la “masa” recibe los mensajes sin capacidad de reflexión. Es en la interacción entre las audiencias y los mensajes, y el contexto en el que se produce o se reciben en el que se crean, donde se modifican o eliminan los significados preexistentes. Así, los productos culturales, como la cinematografía, crean significados, que no tienen poder ilimitado y están a su vez determinados por unas prácticas sociales y por circuitos culturales en los que intervienen conceptos como el de identidad y representación, muy presentes en los medios de comunicación. Serán entonces las audiencias (a partir de su orientación sexual, ideología, edad, género, religión, etc.) y las sociedades los que deberán aceptar, negociar o rechazar los mensajes simbólicos que les llegan.

Por otra parte, estos estudios, como no podía ser de otra manera, también han recibido críticas y recelos de otros investigadores y otras ramas, como la economía

política, destacando dos principales: "el que corresponde a la forma de realizar el análisis del discurso centrado en el texto y el que corresponde a la forma de realizar los estudios de recepción, en ambos casos por ignorar la base material de la producción" (De Moragas i Spà, 2011, p. 153).

1.4. Construcción y deconstrucción social de la realidad y de los discursos

1.4.1. Concepto de construccionismo social

Partiendo de estos estudios culturales, y de la implicación de la cultura en los procesos sociales, continuamos analizando el construccionismo social, que indica que las sociedades participan en la construcción social de la realidad en función de sus contextos específicos. Según estas teorías, el conocimiento, las tradiciones, costumbres y, en definitiva, todo aquello relacionado con los fenómenos sociales, son constructos artificiales y no naturales, originadas por la interacción y negociación entre los individuos de cada grupo o sociedad, lo que dota de sentido y significación a los significados e interpretaciones de los conceptos que nos rodean.

Estas teorías aportaron la novedad de añadir que los conceptos como mujer, homosexual o matrimonio serían constructos sociales determinados por nuestra cultura y contexto social y no por conclusiones generales a partir de la observación de determinados sucesos. Autores como Kenneth Gergen (1973, 1985, 1994) intentan avanzar en los postulados del positivismo, que consideraban que solo mediante la observación y la experiencia verificada sería posible conocer los acontecimientos sociales (Comte, 1844).

Partiendo de esta base, estos conceptos creados, no son fijos, sino que varían en tiempo y lugar, adaptándose a las diversas situaciones con la intención de dar una explicación lógica al mundo que nos rodea. Nuestro conocimiento del mundo es subjetivo y acumulativo, y, además, proviene de nociones preexistentes en las que somos socializados. Nuestra forma de entender el mundo, según esta teoría, varía en función de elementos sociales y de nuestra interacción, ya que, "si las sociedades humanas son

históricamente cambiantes, también lo debían ser los significados que las personas le atribuyen a la realidad" (Moya, 2010, p. 32). De esta forma, se produce una negociación social por la que, mediante procesos sociales (luchas, acuerdos, etc.), los conceptos cambian de sentido y pueden pasar de ser considerados incorrectos a correctos, morales o inmorales, como ha ocurrido con temas como el divorcio o el matrimonio entre personas del mismo sexo en la europea occidental.

Continuando con esta idea, y a pesar de haber pasado más de cincuenta años de su publicación, no han perdido vigencia las teorías de los investigadores Berger y Luckmann (1966), que hablan de una "realidad" en la que los humanos somos socializados, variable, dependiendo del tiempo y lugar en el que nazcamos, así, el concepto de realidad de una persona del siglo II no sería comparable al de una persona nacida en la actualidad en una sociedad tecnológica. De este modo, se puede inferir que las personas definimos como "real", aquello que sabemos con un grado alto de veracidad que ocurre y no podemos cambiar, así, "la vida cotidiana se presenta como una realidad interpretada por los hombres y que para ellos tiene el significado subjetivo de un mundo coherente" (Berger y Luckmann, 1966, p. 34). En resumen, la realidad es construida socialmente "como consecuencia de un proceso dialéctico entre relaciones sociales, hábitos tipificados y estructuras sociales" (Henríquez, 2017, p. 289).

El concepto de constructo social estaría formado por lo tanto por una "realidad", o fenómenos que ocurren a nuestro alrededor y que somos capaces de verlos y ser conscientes de ellos y por un "conocimiento", que es la información que tenemos de esos fenómenos (Berger y Luckmann, 1966). Es mediante la interacción de ambos en el momento en el que se da forma a esos constructos y se mantienen, siendo interiorizados por las distintas sociedades. Esta intercomunicación se produce mediante elementos como el lenguaje, que nos permite construir símbolos, o la interacción social, de la que forman parte los elementos audiovisuales. Con ello, se tipifican los acontecimientos, lugares, personas, etc., con la intención de intentar objetivar el mundo que nos rodea mediante códigos compartidos.

Es posible llegar a esta legitimación mediante la repetición. Por lo tanto, los poderes sociales utilizan la tipificación de los actos, lo que les permite mantener su estatus de control social y de roles en la sociedad, empleando estos constructos sociales que han sido creados. Es la forma de mantener una versión oficial y única del universo simbólico, de los conceptos y del conocimiento en general. Por lo tanto, estas instituciones tienen el poder de controlar el comportamiento humano y los actos que son considerados normales o anormales, así, “decir que un sector de la sociedad humana se ha institucionalizado es decir que ha sido sometido al control social. La sociedad es un producto humano.” (Berger y Luckmann, 1966, p. 61).

1.4.2. Medios de comunicación, subjetividad y socialización

Hay instituciones como los medios de comunicación encargados de guardar y administrar reservas de sentido, al servir de portadores de conocimientos que transmiten y que las personas integran en sus experiencias, lo que les sirve a estas tanto en sus acciones individuales como en su vida en sociedad y grupo. Por lo tanto, la socialización sería el proceso en el que las personas hacemos nuestros los depósitos de sentido (o cultura) de nuestra sociedad y es aquí en el momento en el que desarrollamos nuestra identidad, al ser conscientes de la responsabilidad de nuestras acciones, pudiéndose definir como “el control subjetivo de lo que uno es objetivamente responsable” (Berger y Luckmann, 1966, p. 11).

Dentro de los medios audiovisuales se encuentra una fuente muy valiosa de valores, creencias populares y del conjunto de saberes compartidos por una misma sociedad. Estas creencias o conocimientos van siendo reproducidos y transmitidos a partir de su clasificación en campos semánticos, que etiquetan y diferencian los elementos, como los conceptos de “amor” u “homosexualidad”, pero solo mediante la acumulación de experiencia, una acumulación que es selectiva (Berger y Luckmann, 1966).

Sin embargo, dentro del universo simbólico de construcciones sociales de la realidad, no todos los constructos son asimilados acríticamente por parte de los individuos y/o sociedades. Muchos requieren de una interpretación, por lo tanto, parece necesario la

introducción del concepto de *intersubjetividad*, entendida ella como un acuerdo social por medio del cual aceptamos total o parcialmente como oficiales determinados conceptos que podemos observar en el mundo y que nos permiten interactuar con los demás, así, contando con nuestras diferencias individuales y personales, se acepta el concepto de “amor”, entendido como un sentimiento positivo hacia otra persona o el de “lesbiana”, como la atracción entre dos mujeres. Estos acuerdos son producto de los procesos y agentes de socialización: familia, escuela, medios de comunicación o religión, entre otros. La socialización se produce de una forma primaria, en el momento en el que el individuo es consciente de su existencia, de la de otros, y del mundo que le rodea; y secundaria, al interiorizar nuestro rol y las normas provenientes de las instituciones, lo que provoca, “una internalización de roles y formación de identidades” (Henríquez, 2017, p. 292). Así, existen unas normas socialmente conocidas que se deben cumplir al adquirir diferentes roles. La socialización, además, facilita la transformación de nuestra realidad subjetiva, es decir, de nuestra interpretación de la realidad, ya que la socialización no siempre se produce únicamente con los elementos simbólicos que recibimos, sino que necesita de un proceso de interpretación por nuestra parte.

Por lo tanto, el construccionismo se plantea el papel jugado por el saber compartido de una sociedad a la hora de crear y mantener la realidad, ya que esta realidad es el producto de la actividad humana y de la interacción cultural y social (Moya, 2010). De esta manera, focalizando en los medios audiovisuales, al actuar ellos de elementos socializadores, forman parte en la creación mental de “lo real”, es decir, la mayoría de elementos o características incluidas en ellos, pueden ser, y en la mayoría de ocasiones lo son, considerados “reales” por la sociedad en los que estos medios de comunicación se ubican. Estos medios estarían dentro de “los fundamentos del conocimiento en la vida cotidiana, las objetivaciones de los procesos subjetivos por los que se construye el mundo intersubjetivo del sentido común” (Berger y Luckmann, 1966, p. 30). Por otro lado, la institucionalización tiene como contrapunto el peligro de provocar una “repetición de ciertas pautas como forma de control social, experimentándolo como una realidad objetiva, externa a la voluntad del individuo” (Henríquez, 2017, p. 296). Sin embargo, los individuos tienen la capacidad de reinterpretar los elementos simbólicos y de construir nuevos significados diferentes a los que han sido socializados.

1.4.3. Posestructuralismo y deconstrucción crítica de los componentes simbólicos de los discursos

A partir de estas teorías sobre la realidad como un constructo social, surgen en la posmodernidad teorías como la posestructuralista o la deconstruccionista, que puede definirse como una concepción crítica que reflexiona sobre los discursos, su forma de producción, distribución y recepción en las sociedades y audiencias. Se afirma que las leyes y discursos no pueden ser generalizados si son arrebatados de un determinado espacio y tiempo específico. Son teorías que se oponen a las realidades únicas de los paradigmas positivistas (Ramos-Galarza, 2015) y a la razón instrumentalizada de los años anteriores a los sesenta y setenta. La deconstrucción tiene su aplicación práctica en la investigación sobre las estructuras de los textos discursivos, por ejemplo, en los medios audiovisuales.

El posestructuralismo, nacido aproximadamente en los años setenta, se distancia del estructuralismo al no compartir la existencia de teorías críticas que sean coherentes y homogéneas, debido a la aparición de múltiples condicionantes, situaciones sociales y culturales, por lo tanto, se pasa del estudio de unas estructuras cerradas a unas abiertas (Castellanos, 2009), aunque mantiene ciertos elementos, entre ellos algunos metodológicos, sobre la crítica social a los discursos y conceptos. Englobamos dentro de la teoría posestructuralista a investigadores sociales como Foucault o Derrida, aunque ciertamente no existe consenso sobre una escuela lo suficientemente unitaria que pueda considerarse posestructuralista (Giddens, 1990).

Esta corriente se basa en un escepticismo radical centrado en posturas críticas que considera que cualquier “fijación de significado” supone el uso de poder sobre determinados grupos y una jerarquización con respecto a aquellos que cuentan con definiciones diferentes. Así, lo heterosexual ejercería de elemento de poder frente a lo homosexual. De esta forma, esta corriente se propone desenmascarar los discursos portadores de ideología mediante la deconstrucción. Sus investigaciones han estado eminentemente centradas en los textos (Derrida, 1978), como elemento considerado no

objetivo, aunque también a los medios de comunicación, mediante la deconstrucción de las imágenes (Jensen, 2015).

Las teorías posestructuralistas reflexionan acerca de cómo el sentido se construye desde estructuras externas. La verdad se erige a través del poder (Foucault, 1980), es decir, hay ciertas estructuras sociales que crean conocimiento a través de los discursos y que finalmente puede ser identificado como verdadero o no, por lo tanto, desde este punto de vista posestructuralista ya no hay una sola o única concepción de la verdad, mientras que anteriormente en la teoría estructuralista, que formalizaba los acontecimientos sociales, esta concepción sería única (Espeche, 2003). En estas investigaciones no solo se habla del poder de las instituciones sociales, sino también de la forma en cómo estas se comportan, crean o evolucionan.

Se niega la objetividad y neutralidad en los discursos, que se encuentran distorsionados y no representan objetivamente al mundo, privilegiando a determinadas clases en detrimento de otras (mujeres, inmigrantes u homosexuales, entre otros colectivos), como una forma de violencia en ocasiones no física (Derrida, 1978). Estas generalizaciones de los discursos producirían una nueva forma de poder y, en consecuencia, personas excluidas y apartadas de la historia (Giddens, 1990). De esta forma:

En toda sociedad, la producción del discurso está a la vez controlada, seleccionada y redistribuida por un cierto número de procedimientos que tienen por función conjurar los poderes y peligros, dominar el acontecimiento aleatorio y esquivar su pesada y temible materialidad (Foucault, 1970, p. 11)

En relación a ello, el posestructuralismo se basa en la deconstrucción de los discursos en unidades más pequeñas que nos permitan descubrir sus significados, sin embargo, no hay una lectura única, es posible muchas lecturas de un mismo discurso, por lo tanto, se niega la universalidad de los conceptos y se critica “la homogeneización forzada de lo heterogéneo” (Espeche, 2003, p. 54).

Es una corriente que supera las dicotomías marxistas del estructuralismo (Castellanos, 2009), aunque este hecho de simplificar en elementos más individuales no elimina la existencia de conceptos sociales, sino que se considera que la individualidad influencia a la sociedad y viceversa. Una utilidad práctica en relación a la teoría posestructuralista consistiría en la inestabilidad de las categorías sexuales actuales, contrarias al reduccionismo binario estructuralista de autores como Strauss (1978).

Se puede inferir, por lo tanto, que en la posmodernidad hay hibridaciones, rupturas de los códigos establecidos e inmutables, defendidos por teóricos posestructuralistas. Estos critican los discursos universales dicotómicos por parte de las instituciones que son entendidos como una forma de intento de imposición discursiva. De aquí surgen nuevas corrientes de estudio como la *queer*, analizada en el siguiente capítulo y desarrollada por investigadoras como Judith Butler (2007). Esta corriente considera que lo heterosexual u homosexual son construcciones polarizadas impuestas discursivamente durante la historia a través de la cultura y que privilegian a un determinado grupo social (como el del hombre frente a la mujer en una sociedad heteropatriarcal). Se considera, en definitiva, que estos discursos (ya sea mediante el lenguaje televisivo o escrito, entre otros), no definen objetivamente la realidad (Derrida, 1978), de manera que es necesario su deconstrucción con el objeto de estudiarlos y analizarlos.

1.5. Hegemonía y lucha por la definición de los significados

1.5.1. Gramsci y el concepto de hegemonía

Continuando con el contexto de relación entre comunicación y cultura, analizado en los estudios culturales, pasamos a estudiar un concepto ya mencionado en los anteriores puntos: la hegemonía a la hora de construir socialmente la realidad, que, como hemos comprobado, no es un proceso neutral ni objetivo.

Se parte de la base de que el poder no solo se puede ejercer desde el Estado con las leyes judiciales, las normas policiales o el poder físico, sino desde otros sectores sociales, como la cultura y los medios de comunicación (Gramsci, 1971). Aquí se

introduce el concepto de hegemonía, como un modo de dominación no violento que, mediante la creación de un aparente consenso, se introduce en todos los ámbitos sociales y culturales, intentando enmascarar una auténtica jerarquía y, por lo tanto, la desigualdad entre las personas (Burawoy, 2014). Esto es en consecuencia un poder simbólico y aceptado y la finalidad de investigaciones como las de Gramsci es analizar estos elementos hegemónicos y la posibilidad de incentivar los elementos contrahegemónicos.

Se define hegemonía por lo tanto como “todo el conjunto de actividades prácticas y teóricas con que la clase dirigente no solo justifica y mantiene su dominio, sino que logra hacerse con el consentimiento activo de aquellos sobre los que gobierna” (Gramsci, 1971, p. 244). Por lo tanto, con la intención de lograr su objetivo, los altos poderes consienten alterar en cierto modo su hegemonía y dar ciertas concesiones a los grupos menos favorables y hacer más sólido su control.

Así, el punto que marca un antes y un después en las teorías críticas, como las de la Escuela de Frankfurt, se produce con las teorías de Gramsci que afirman que la hegemonía ya no se produce desde fuera, sino que una clase social produce un control sobre otra que acepta determinados materiales simbólicos favorables a sus intereses como suyos propios.

Sus teorías centran la atención en los aspectos culturales, de esta forma, el poder lograría mantener el control al apoderarse de elementos socializadores o creadores de ideología, como los colegios, medios de comunicación o la religión. Existe por lo tanto una “infraestructura” basada en los elementos materiales producidos y una “superestructura”, entendida como el conjunto de valores, ideas y creencias (ética) controlados por el estado. Esta ética se encuentra dentro de un contexto histórico y social concreto, así, es también un conocimiento variable. Por lo tanto, los poderes hegemónicos pueden ejercer su control mediante controles físicos, y aquí recae la importancia, pero no solo mediante ello sino también mediante el control cultural consentido.

Este concepto de hegemonía de Gramsci evoluciona y se integra dentro de los estudios culturales (principalmente en las investigaciones de Raymond Williams y Stuart

Hall), en los que pasa a ser considerado con una perspectiva de resistencia a la dominación. Así, la hegemonía debe servir para promover por parte de la sociedad una reconceptualización de prácticas culturales integradas. Aquí se pueden considerar iniciativas sociales como con los casos del movimiento 15M en España o el movimiento Ocupa Wall Street, dentro de un contexto de crisis, comunicación y cambio (Briziarelli y Martínez-Guillem, 2016).

1.5.2. Implicación de los medios de comunicación en el dominio simbólico

Ampliamente influenciado por Gramsci, a pesar de mencionarlo escasamente en su obra, Bourdieu (1973) habla de “sistemas simbólicos” (arte, religión y lengua) como formas de conocer y construir el mundo mediante sistemas de comunicación. Estos sistemas utilizan por necesidad, a su vez, “instrumentos simbólicos”, como los medios de comunicación, como “estructuras estructuradas”, que facilitan de una forma oculta e invisible la integración de la sociedad haciendo “posible el *consensus* sobre el sentido del mundo social, que contribuye fundamentalmente a la reproducción del orden social” (Bourdieu, 1973, p. 92). Esta es una forma de imposición no basada en la fuerza y, sin embargo, violenta, que intenta dar una visión naturalizada de conocimientos segmentados, concretos y subjetivos favorables a determinados intereses.

De esta forma, Bourdieu (1973) comparte con Gramsci la idea de que los medios de comunicación tienen la capacidad de servir de instrumentos de dominación, pero de una forma aparentemente legitimada, ya que forman parte de la clase dominante e intentan incentivar las producciones simbólicas, provocando una ideología “de intereses particulares que tienden a presentar como intereses universales” (Bourdieu, 1973, p. 93). Esto legitima su poder mediante una integración “ficticia” de la sociedad, lo que provoca la creación, también investigada por los *cultural studies*, de una cultura dominante y subculturas, ya que como Bourdieu (1973) defiende, la comunicación implica siempre una relación de poder. Así, las clases dominantes intentarían siempre imponer su producción cultural y simbólica como forma de mantenimiento de su “dominación simbólica”, mientras que las clases sociales de menor rango podrían crear resistencias ante esto.

En este contexto de conflicto por el poder, las diferentes clases “se implican en una lucha por imponer la definición del mundo social más conforme a sus intereses” (Bourdieu, 1973, p. 216). Es decir, se intenta crear o transformar una definición concreta del mundo, basada en beneficios, en su mayoría económicos, apoyada entre otros por los medios de comunicación y por sus mensajes y elementos socializadores. Estos aportan sistemas de clasificación y estructuras mentales que condicionan a las personas desde su nacimiento, propiciando y conduciendo la opinión de las sociedades hacia diversos conceptos, como el de homosexualidad.

Los medios de comunicación, y específicamente por ser el tema central de esta tesis la televisión, están sometidos “más que cualquier otro universo de producción cultural a la presión comercial” (Bourdieu, 1996, p. 51), por lo tanto, estos actuarían como filtros deformadores de la realidad, ya que los medios construyen la realidad a la vez que la representan. Son portadores de discursos políticos, económicos y de cualquier otra índole pero siempre en beneficio de los poderes que los sustentan y con una visión del conocimiento determinada. Por lo tanto, son una fuente muy importante portadora de estereotipos y actúan como elementos construccionistas, como hemos comprobado en el apartado anterior, capaces de condicionar las prácticas y representaciones de las personas.

Retomando la revisión del concepto de ideología y poder simbólico analizamos la obra del investigador John B. Thompson (1998), estudioso sobre sociología de los medios de comunicación y su influencia en las sociedades. El autor, contemporáneo a la era digital y tecnológica, difiere de algunos conceptos de las obras de Bourdieu y Gramsci como el de sociedad de masas, al entender que el concepto de “masa” ha quedado obsoleto. Ya no existe la figura de una masa entendida como grupo homogéneo al que son enviados los mismos mensajes y estos son interpretados de la misma forma, sino que ahora los medios de comunicación están especializados en nichos de mercado concretos (Uribe-Alvarado, 2002). El concepto de sociedad de masa debe ser entendido en el sentido en el que los productos están disponibles a un gran número de personas y sería conveniente sustituir el término por comunicación “mediática”. Además, la audiencia es activa y participa en el proceso mediático.

Compartiendo puntos en común con los estudios culturales, las formas simbólicas son producidas “no solo por objetos e incidentes que se presentan en el mundo natural” (Thompson, 1990, p. 1), sino generalmente a través del concepto de cultura, ya que la vida en sociedad se forma por expresiones, acciones, valores o fenómenos producidos en contextos sociohistóricos concretos. Los individuos que se encuentran en una posición subordinada deben interpretar la propuesta de mensajes simbólicos que le llegan desde las posiciones dominantes, negando el carácter pasivo del espectador, como reflexionan los estudios culturales. Se distinguen además distintos tipos de poder: económico, político, restrictivo y simbólico. En este último se encontrarían, entre otros, las escuelas, las iglesias y los medios de comunicación, que envían mensajes orientados a su forma de ver el mundo.

1.5.3. Características de la relación entre los elementos audiovisuales y la hegemonía

Hay características definitorias de los medios de comunicación, entre los que se incluye la televisión, en relación al concepto de hegemonía (Thompson, 1998):

- a) Su mercantilización se produce mediante dos formas: como forma de productos puramente económicos y como productos simbólicos.
- b) Los medios de comunicación son un puente entre la producción de contenidos simbólicos y la interpretación por parte de la audiencia, es decir, hay un intercambio simbólico, pero no se produce una comunicación directa con respuesta entre público y las personas que producen los mensajes. Idea que evoluciona en las sociedades actuales con la aparición de narrativas transmediáticas.
- c) Debido a sus características técnicas, tienen la capacidad de no tener que situarse en un espacio/tiempo determinado, y pueden reproducirse en contextos, fechas y lugares diferentes (la comunicación mediática no puede ser entendida de otra manera) debido a la “globalización de la comunicación” y, por lo tanto, son interpretados de una manera distinta dependiendo del contexto al que llegan.

La comunicación mediática ha cambiado la forma de crear e intercambiar contenido simbólico en el mundo occidental contemporáneo, concretamente en tres aspectos: producción, almacenamiento y circulación. Estos medios de comunicación son “instituciones paradigmáticas” y comunicadores de poder simbólico, un poder legitimado, que se produce en “campos de interacción” con la sociedad que es espectadora de ellos. Los medios, además, mediante la experiencia mediatizada, son capaces de proveernos de información sobre determinados acontecimientos, o imágenes de diversas cuestiones de las que nosotros no hemos sido visibles presencialmente, pero haciéndonos partícipes mediante su prisma o filtro determinado, ya que:

con el desarrollo de los *media*, sin embargo, los individuos fueron capaces de experimentar acontecimientos, de observar a otros, y en general, aprender sobre mundos -tanto reales como imaginarios- que se extendían más allá de la esfera de sus encuentros cotidianos. (Thompson, 1998, p. 238).

Así, los productos simbólicos provenientes de los medios toman su importancia en que en ellos están ubicados valores y creencias que se establecen entre la población y que pueden llegar a ser aceptados y reproducidos.

Los medios de comunicación han crecido en la última década hasta convertirse en grandes empresas comerciales, agrupadas en grandes conglomerados de comunicación, con una gran rentabilidad y generadoras de grandes cantidades de dinero. Debido a ello, su papel en la producción cultural es, y debe ser, de gran importancia ya que producen bienes de consumo simbólico, portadores de valores, símbolos y creencias.

El poder simbólico podría definirse por lo tanto como “una lucha inseparablemente teórica y práctica por el poder de conservar o transformar el mundo social conservando o transformando las categorías de percepción de ese mundo” (Bourdieu, 1990, p. 212) mediante las interacciones humanas. Los seres humanos damos significados a construcciones no lingüísticas, y por tanto participamos en reproducciones simbólicas, como por ejemplo las connotaciones, tanto positivas como

negativas que podamos tener de conceptos como el de homosexual. Además, la formación del “yo” se realiza cada vez más nutrida por materiales simbólicos mediáticos.

De esta manera, las clases dominantes intentan empoderar los instrumentos simbólicos, como los medios de comunicación, con la intención de mantener la hegemonía, creando ideales, valores y modos de pensar que mantenga una determinada estabilidad social. Se trata de intentar mantener un control ya no físico, sino mediante elementos invisibilizados, de nuestra manera de vivir. Los productos mediáticos son utilizados con el fin de mejorar la comprensión del mundo y de nosotros mismos, ya que nos reflejan a nosotros y lo que nos rodean y la finalidad de estos medios es interpretar y representar el mundo bajo una orientación determinada.

Sin embargo, los actores realizan un proceso de interpretación de los mensajes provenientes de los medios, dotándolos de sentido, y de una manera interpretativa y no pasiva (Thompson, 1998). Los espectadores, de esta manera, tienen un papel fundamental en el proceso comunicativo de connotación y denotación de significados simbólicos y poseen un papel fundamental contrahegemónico.

1.6. La identidad posmoderna y su construcción social

1.6.1. Concepto de identidad

La identidad no es un concepto único ni estable y está formada a través de varias identidades subjetivas. Además, varía con el paso del tiempo, con el contexto y con el desarrollo cultural y social de la persona (Rodrigo-Alsina y Medina-Bravo, 2006) ya que el individuo “se socializa y construye su identidad por etapas” (García-Martínez, 2008, p. 3). La identidad puede ser considerada como un constructo cultural producto de un proceso individual basado en la interacción con factores sociales externos mediante símbolos y rituales, mezcla por lo tanto de lo social y de lo individual (Romero-Jódar, 2010). Esto es debido a que posee una dualidad, es decir, por una parte, la identidad propia nos diferencia de los demás y, por otra parte, nos relaciona con un grupo con el que compartimos valores y características comunes mediante un proceso de identificación

(García-Martínez, 2008). Por lo tanto, la identidad implica saber quiénes somos y quiénes son los demás, lo que abarca saber dónde pertenecemos (Jenkins, 1996).

Además, la identidad puede ser considerada como una fuente de organización y construcción del sentido, entendido el sentido como la identificación simbólica de los individuos y/o grupos con sus acciones. Hay que diferenciar el concepto de identidad del de rol, así, aunque en ambos casos la fuente de sentido pueden ser las instituciones (como la de los gobiernos), la identidad se diferencia del concepto de "rol" ya que este define al conjunto de normas con las que las instituciones imponen determinadas acciones sociales, sin embargo, a diferencia de la identidad, no tienen por qué haber sido interiorizadas (Castells, 1998).

Una idea aceptada es la unión inequívoca entre cultura e identidad, ya que la identidad se construye a partir de las diferentes culturas o subculturas y sus atributos, analizadas estas en puntos anteriores sobre estudios culturales. Sin embargo, no se debe confundir cultura con identidad, ya que la identidad es un efecto de la cultura en un contexto determinado (Mercado-Maldonado y Hernández-Oliva, 2010). La cultura, por su parte, mediante los signos (representaciones simbólicas concretas de contenido) y símbolos (representaciones gráficas abstractas) estudiados por la semiótica, es promotora de la socialización de las personas (en rituales, creencias, símbolos, normas o valores institucionalizados, entre otros). La identidad incluye así tanto la autodefinición de los individuos sobre sí mismos como la definición de los demás hacia ellos (Arancibia-Almendras, 2016) y está formada por el “capital de identidad” (Côté, 1997), entendido como el conjunto de elementos simbólicos que el individuo ha obtenido a lo largo de su vida mediante las interacciones sociales.

Con respecto a esta idea de construcción de la identidad mediante la interacción con el otro, debemos mencionar a la corriente de comunicación conocida como interaccionismo simbólico, que basa sus principios en que las relaciones sociales se construyen mediante la interacción simbólica y la comunicación entre los individuos y sociedades. Uno de sus estudiosos más destacados es Goffman (1991), que utiliza el teatro como una metáfora de la vida real, en la que las interacciones de los actores con ellos

mismos, con el público o incluso con el *backstage*, funcionan de la misma forma que la vida real, es decir, mediante la comunicación, el intercambio y el aprendizaje de símbolos en función de los distintos roles y su interpretación (que puede ser artificiosa o irreal). Este interaccionismo simbólico se basa en tres premisas analizadas por De Moragas i Spà (2011):

- Los individuos actúan de acuerdo con el significado que le atribuyen a las cosas.
- Los significados aparecen con la interacción con otras personas.
- Los procesos de interpretación son adaptativos, es decir, los individuos interpretan intentando adaptarse positivamente a su entorno.

Este interaccionismo simbólico, por lo tanto, afirma que la identidad es producto de la acción social, de la interpretación y participación por parte de las sociedades e individuos a través de la comunicación y los significados atribuidos en universos simbólicos.

1.6.2. Características y complejidad del proceso de formación del yo en la actualidad

Con respecto a la posmodernidad, hay cambios en la formación de la identidad social, frente a una modernidad con una mayor homogeneidad social y con unos referentes (tanto sociales, religiosos, etc.) más claros y definidos. En esta época, sin embargo, frente a la multitud de pertenencias sociales y de referentes culturales, algunos contradictorios entre ellos, se produce una mayor complejidad en la internalización. De esta forma, la identidad colectiva ahora ya no es tanto una imposición como una elección en muchos casos (Habermas, 1987).

Hay ciertas características compartidas del término "identidad" y que pueden concretarse en (Vera-Noriega y Valenzuela-Medina, 2012):

- a) La identidad es un concepto que se posee o se está en proceso de descubrir.
- b) Es común a todos los individuos y grupos.

- c) Puede llegar a ser compleja de descubrir y se posee sin ser consciente.
- d) La identidad implica elementos que nos diferencian de los demás y al mismo tiempo nos hacen similares a otras personas o grupos.

Además, la identidad se puede clasificar en tres niveles diferenciados e interrelacionados (Vera-Noriega y Valenzuela-Medina, 2012):

-Identidad Social: Lugar que se ocupa en la estructura social.

-Identidad del Yo: Concepto subjetivo de continuidad.

-Identidad Personal: aspectos individuales que surgen de las interacciones (auto-concepto).

Autores como Romero-Jódar (2010) afirman que "el sujeto se encuentra perdido en una constante agonía buscando una definición propia" (Romero-Jódar, 2010, p. 250) y que, por lo tanto, el concepto de identidad ya no existiría como tal, ya que esta habría sido destruida durante la posmodernidad. En relación a esto, se considera que en la posmodernidad los individuos están obligados a realizar elecciones complejas en condiciones inestables, lo que genera un grave componente de ansiedad. Esto ha sido provocado, entre otros motivos, por el impacto de la economía de consumo en la sociedad y la falta de credibilidad de las instituciones tradicionales con la caída de los grandes relatos. Todo ello ha favorecido la individualidad y ensalzado, como consecuencia, que "el proceso de autodefinición o formación y mantenimiento de la identidad se torne desafiante" (Vera-Noriega y Valenzuela-Medina, 2012, p. 277).

Sin embargo, sí hay consenso en la concepción de que la identidad se crea sobre la base de las representaciones que los individuos se forman de la realidad social y de sus componentes (García-Martínez, 2008), por lo tanto, es el elemento que nos permite identificarnos con una sociedad y con determinados grupos en concreto. Esta se basa en construcciones culturales y no es algo con lo que los individuos nacen, por lo tanto, enlazamos la idea de identidad como una construcción social con las teorías de Berger y Luckmann (1966), pudiendo afirmar que la identidad social "está estrechamente

relacionada con las interacciones sociales, la cultura y el contexto social macro y micro” (Mercado-Maldonado y Hernández-Oliva, 2010, p. 246).

Esta identidad social depende en gran parte de ser reconocida por los demás, “pues la identidad colectiva implica semejanza hacia el interior y diferencia hacia el exterior” (Mercado-Maldonado y Hernández-Oliva, 2010, p. 247) y del contexto sociocultural, de la posición socioeconómica y de los discursos de los agentes socializadores. No se puede olvidar, además, que las instituciones ejercen un control en la construcción de la identidad mediante distintos mecanismos socializadores como los medios de comunicación o las escuelas.

1.6.3. Identificación y rechazo del “yo” con el “otro”

La identidad solo cobra sentido mediante la interacción y no se podría hablar de un "yo" sin ella (Mercado-Maldonado y Hernández-Oliva, 2010; Jenkins, 1996). Además, esta se construye mediante la adhesión o rechazo a diferentes grupos de pertenencia, así, se construye por aceptación de un grupo al reconocernos dentro de sus representaciones subjetivas de valores o normas, pero también por oposición a otros elementos o conceptos, lo que puede suponer un claro prejuicio hacia las minorías, ya que:

La división en grupos claramente diferenciados en función únicamente de su religión, su nacionalidad o el color de su piel no es sólo una manera simplista de aproximarse a la realidad de la diversidad humana, sino que representa una óptica peligrosa, sobre todo cuando esta representación se perfila como un trampolín para la violencia real o simbólica (García-Martínez, 2008, p. 1).

Además, la identidad, dentro del pensamiento contemporáneo, es un elemento dicotómico, por lo tanto, la inclusión lleva implícita exclusión y se es un "nosotros" por ser diferente a un "ellos" (Jenkins, 1996), así, se es homosexual por oposición al no ser heterosexual, visión dicotómica que las teorías *queer*, como veremos en el siguiente capítulo, intentan eliminar. Las clases dominantes además tienen la posibilidad de decidir la posición de aquellas identidades excluidas, personas a las que no se les da voz, como

la homosexualidad actualmente penada en países como Irán, creando identidades estereotipadas y marginadas. Los medios audiovisuales son también otro elemento clave en la construcción de la identidad, ya que nos aporta un gran abanico de representaciones culturales con las que podemos sentirnos identificados o rechazarlas, de ahí la importancia de las representaciones que los medios muestren. (Rodrigo-Alsina y Medina-Bravo, 2006).

Estas representaciones, en el caso concreto de esta tesis, sobre minorías, pueden ser modificadas por acciones sobre las prácticas sociales. Es decir, una modificación del contexto podrá modificar las prácticas sociales y cambiar, por ende, las representaciones sociales. Esto tiene gran importancia en circunstancias en las que el efecto de las representaciones en las prácticas sociales tiene efectos negativos (rechazos o estigmatizaciones, entre otros) en colectivos como el homosexual, en inmigrantes o mujeres (García-Martínez, 2008).

1.6.4. Redefinición de la posición identitaria en los grupos y sociedades

Dentro de un contexto de resignificación e interpretación por parte de la sociedad, como defienden los postulados de los estudios culturales analizados en esta tesis, los individuos no siempre construyen su identidad inequívocamente en función de las instituciones de poder de la sociedad en la que nacen. Las sociedades e individuos también tienen capacidad de resistencia y de cuestionarse los constructos simbólicos, de esta manera, hay tres formas de construir la identidad (Castells, 1998):

-Identidad legitimadora: basada en las instituciones dominantes de la sociedad con la intención de imponer su dominación y autoridad frente a los actores sociales. Esta identidad social legitimadora tiene su fuente en instituciones, organizaciones o actores sociales y forma la sociedad civil. Estas instituciones además establecen patrones de comportamiento (Jenkins, 1996).

-Identidad de resistencia: está formada por individuos y/o grupos excluidos o estigmatizados que crean alternativas de resistencia y oposición a los elementos de poder

e instituciones. Aquí se rechaza el orden social y la ideología dominante mediante elementos culturales y se basa en valores opuestos a ellos. Podemos encontrar ejemplos en las identidades territoriales y nacionalismos, como es en el caso de Escocia.

-Identidades de proyecto: se produce en el momento en que los individuos o grupos, basándose en los materiales culturales establecidos, construyen una nueva identidad y redefinen su posición. Aquí se busca una transformación de toda la sociedad mediante una alternativa a la hegemonía. Podemos encontrar identidades de proyecto en los movimientos *queer* que rechazan un sistema heteropatriarcal predominante en las sociedades y apuestan por una reformulación de ello.

De este modo, basándonos en estos postulados, es posible generar movimientos de resistencia con la capacidad de promover cambios sociales en función de las identidades culturales (Castells, 1998). Esto es debido, entre otros motivos, a la desestructuración posmoderna de los grandes relatos, en los que se producen cambios muy rápidos (promovidos, entre algunas causas, por los medios de comunicación en esta sociedad de la información globalizada) y a la deslegitimación de las instituciones. Todo ello favorece la reagrupación de la sociedad en torno a colectivos e identidades primarias como la territorial o la étnica, que son utilizadas como casi las únicas fuentes de sentido y como refugio ante esta incertidumbre posmoderna ya analizada. Por lo tanto, volvemos a incidir en la dualidad de un mayor individualismo posmoderno favorecido por las nuevas tecnologías y al mismo tiempo un deseo de volver a pertenecer a una comunidad. De esta forma, se puede afirmar que los movimientos sociales proactivos (como el feminismo frente al sistema patriarcal) son capaces de generar impacto y producir transformaciones en los valores y en la sociedad (Lazo-López, 2016).

Por lo tanto, se puede inferir la identidad no es una categoría estable ni estática, sino dinámica (Sabsay, 2008), que nos permite relacionarnos con el entorno social y el mundo que nos rodea y que se construye siempre a partir de la relación que creamos con el resto de los individuos. Esto se produce mediante un complejo sistema de oposiciones y reflejos, que varía continuamente a lo largo de nuestra vida, al igual que varía el

contexto en el que nos encontramos, ya sea familiar en la niñez, colegio en la infancia, cambio de país de residencia o de religión, entre otros.

La identidad está continuamente construyéndose y reconstruyéndose siempre en una relación con el otro y lo social en sus diferentes contextos (Jenkins, 1996). Los conceptos no existen si no es en función de las representaciones que los individuos y grupos hacen de ellos y estas representaciones, además, siempre tienen intencionalidad y pasan por determinados filtros. Aquí se encuentra una de las cuestiones clave de la identidad, ya que no todos los grupos tienen la capacidad de determinar la identidad social, la personal o la de otros, y en ocasiones son solo algunos grupos dominantes los que tienen la legitimidad y el poder de imponer definiciones de ellos mismos y también de los demás.

En este sentido, la identidad puede ser un sistema clasificatorio que decide las posiciones de cada grupo, creando sesgos de determinados colectivos sociales y promoviendo comunidades hegemónicas y otras en clara exclusión. Esto hace que elementos físicos y simbólicos fuercen a estos grupos en minoría a mantenerse inmóviles en su estatus de grupo social inferior (García-Martínez, 2008). Aun así, como hemos comprobado, las identidades no siempre se forman a partir de los intereses de poderes e instituciones dominantes (Castells, 1998), sino que los diversos colectivos, como el de inmigrantes, tienen capacidad de resistencia, de redefinición de su posición y de construcción de una nueva identidad.

Además, la identidad de comunidades como la LGTB+ estará formada, por un lado, de una forma individual, y por otra, y muy importante, por el proceso de socialización. Por lo tanto, es de vital importancia analizar, por una parte, la imagen y construcción de narrativas que los medios de comunicación realizan sobre el colectivo LGTB+, y, por otra, la interpretación subjetiva que el propio colectivo hace de estos discursos.

CAPÍTULO 2

**LO AUDIOVISUAL COMO GENERADOR
DE IMAGINARIOS SOCIOSEXUALES,
DISCURSOS Y ESTEREOTIPOS Y
CRÍTICAS A LAS REPRESENTACIONES
AUDIOVISUALES HEGEMÓNICAS**

2.1. Introducción

Los medios de comunicación y audiovisuales, y en el caso de esta tesis doctoral, la ficción seriada, son una de las mayores fuentes de socialización de las sociedades, compartiendo papel con otras instituciones como son las escuelas, las iglesias o las familias. Uno de sus puntos fuertes radica en la capacidad de crear los llamados imaginarios sociales, es decir, representaciones sociales de la realidad que, pudiendo ser ciertas o no, son recibidas mediante discursos por los individuos quienes, como se ha comprobado en el anterior capítulo sobre estudios culturales, los interpretan, aceptan o rechazan.

Por ello, este capítulo realiza un repaso sobre el concepto de imaginario social y la forma en la que los elementos audiovisuales son capaces de participar de él, utilizándolo como fuente de inspiración y a la vez sirviendo de creadores de nuevas concepciones, y cómo estos imaginarios permiten construir y deconstruir lo que los individuos entendemos por realidad.

Además, se analiza cómo los medios en ciertas situaciones son portadores y fuente de socialización en elementos distorsionadores negativos para las minorías y que funcionan de germen para la desigualdad social. Para ello, se incide en la importancia de cómo los significados son contruidos social y culturalmente por las mayorías hegemónicas, que en numerosas ocasiones son fuente de prejuicios, estereotipos (como los de género u orientación sexual) y elementos negativos hacia estas minorías, que cuentan con un menor peso estratégico en la sociedad y con una escasa participación en esta construcción de significados.

A continuación se analiza, a través de las principales teorías de la comunicación, cómo los medios, que en numerosas ocasiones se encuentran relacionados con los grandes poderes políticos, sociales o económicos, son capaces de influir en las identidades e imaginarios de las personas a través de mecanismos como son la representación de minorías o la selección de temas y la inclusión de atributos en ellos a través de la teoría

del *framing* o del cultivo, entre otras, y cómo la agenda mediática acaba configurando la opinión pública.

Finalmente, se realiza un repaso por aquellas teorías principales relacionadas con el género y con las orientaciones sexuales diversas, en este caso las teorías filmicas feministas y las *queer* por estar en gran relación con la temática LGTB+ de esta tesis, como intentos de ruptura y deconstrucción de la opinión pública y de los imaginarios sociales hegemónicos, con la intención de subvertirlos y darle voz a las minorías estereotipadas y tradicionalmente infrarrepresentadas o directamente excluidas dentro de los medios audiovisuales.

2.2. Los medios audiovisuales como creadores de imaginarios sociales

2.2.1. Concepto y características de los imaginarios sociales

Los imaginarios sociales, a pesar de no contar con un consenso generalizado entre los investigadores (Gómez, 2001), pueden ser definidos como “esquemas socialmente construidos que nos permiten percibir, explicar e intervenir en lo que en cada sistema social diferenciado se tenga por realidad” (Pintos, 2005, p. 42) y como aquellos que dan forma a las representaciones sociales. Estas representaciones, además, son tratadas desde diversas disciplinas y ciencias como la sociología, la comunicación o la antropología.

Desde la psicología social, Lacan (1988) propone la división en tres partes de la realidad social en la que viven los individuos. Una parte sería lo “real” o más próximo al individuo, es decir, lo que estos son capaces de contemplar, pero que no puede ser accedido si no es mediante las dos siguientes estructuras. En segundo lugar, se encuentra “lo simbólico”, o aquello que es representado mediante el lenguaje y que es capaz de representar y explicar conceptos sobre la sociedad, lo que permite desarrollar al individuo una identidad en relación al mundo que le rodea. Además, es mediante esta estructura por lo que las sociedades nos integramos en la cultura. Por último, mediante las imágenes en las que hemos sido socializados desde pequeños, como la de los medios audiovisuales, aparece “lo imaginario”, que posee una vertiente individual y otra social, condicionada

por el contexto. Esta parte imaginaria está basada en representaciones que en muchos casos son compartidas socialmente y que son transmitidas mediante la socialización y elementos culturales.

En el caso de los medios audiovisuales, las imágenes que portan están basadas en los deseos y aspiraciones de las personas que las crean y tienen una finalidad concreta. Por lo tanto, las imágenes que son mostradas a la sociedad por parte de los medios condicionan las conductas y actitudes de los individuos y sociedades ya que presentan imaginarios sociales concretos y específicos (Almagro-González, 2010).

De esta forma, los imaginarios sociales cumplen diversas funciones en la sociedad (Pintos, 2005):

- 1) *Proporcionan estabilidad en un contexto de relaciones sociales cambiantes*: protegen y generan cierta certeza e identidades sociales provisionales a través de ciertos principios y dentro de una realidad que nunca es estable.
- 2) *Generan percepciones de continuidad en experiencias discontinuas*: como continuación de la anterior, ante una sociedad y realidad inestable, los imaginarios sociales nos proporcionan ciertos roles que nos atribuyen unas responsabilidades claras. Un ejemplo es el concepto religioso de pecado.
- 3) *Proporcionan explicaciones globales de fenómenos fragmentarios*: como se ha comentado en el capítulo uno, frente a la caída de los grandes metarrelatos de la posmodernidad, hay una necesidad de referencias globales, así, aparecen diversos sistemas de valores (como la de protección del medio ambiente y la sostenibilidad), que nos orientan en cierta forma frente a la pluralidad de referencias.
- 4) *Permiten intervenir en los procesos contruidos desde perspectivas diferenciadas*: las diferentes alternativas propuestas en la organización de la sociedad, como el comunismo, anarquismo o capitalismo, nos permiten saber de la existencia de propuestas alternativas que facultarían el mantenimiento de la sociedad en caso de

que la actual desapareciera. Así, los imaginarios sociales nos otorgan la capacidad de no aceptar la verdad absoluta del orden social existente.

Por otro lado, los imaginarios sociales son contruidos y decontruidos en tres ámbitos (Pintos, 2005):

- 1) En el del *sistema específico diferenciado* (la religión, la política o el derecho, entre otros): aquí se incluyen elementos como las normas, valores, la cultura o la tradición.
- 2) En el de las *organizaciones*, que concretan la institucionalización del sistema (Iglesias, gobiernos, etc.): se expresa en elementos como la publicidad y tiene como finalidad generar conductas o hábitos concretos en el imaginario social.
- 3) En el de las *interacciones*, que se producen entre los *individuos* en el *entorno* del sistema: esto se concreta en acciones como votar a un determinado partido político. Además, aquí entran en juego los diferentes roles que tomamos.

A partir de este último punto y de la existencia de roles individuales, es posible inferir que, a pesar de existir imaginarios sociales comunes, “la realidad es percibida de forma particular, lo cual permite afirmar que no puede haber una verdad única si no múltiples verdades” (Randazzo-Eisemann, 2012, p. 79).

2.2.2. Papel de los imaginarios sociales en la producción y deconstrucción de la realidad

Continuando con la idea anterior, la percepción que los individuos o sociedades tienen del mundo se basa en un sistema de categorías contruido por los imaginarios sociales, que funcionan como esquemas abstractos de representación. Esta representación hace la función de identificación de formas y fenómenos en un contexto determinado y de acuerdo con su interpretación posible. En consecuencia, la finalidad de estos imaginarios sociales es la interpretación de lo social. Este proceso está producido de una

forma subjetiva y hace que los imaginarios sociales entren dentro del plano de lo simbólico. A ello hay que añadirle que:

El imaginario no es la suma de todas las imaginaciones o imaginarios individuales; no es tampoco un producto acabado y pasivo, sino que se organiza como una compleja red de relaciones sobre la que se sostienen los discursos y las prácticas sociales (Gómez, 2001, p. 200).

Los sujetos además guían sus acciones y pensamientos de acuerdo con los patrones de los imaginarios colectivos, es decir, estos tienen la función de ordenación de la realidad, un orden que puede ser alterado y creado a partir de diferentes ideologías. En consecuencia, los imaginarios son portadores de imágenes, ideas y de estereotipos, que pueden servir para mantener el *statu quo*, para redefinirlo o cambiarlo mediante estos universos simbólicos (Gómez, 2001). De esta manera, los imaginarios sociales están ampliamente relacionados con la producción de sentido y con el concepto ya visto en el capítulo anterior sobre la construcción social de la realidad, analizado por autores como Berger y Luckman (1966).

Esta realidad es, además, voluntad y representación, ya que, los imaginarios no toman una forma concreta hasta que no son producidos los discursos sociales, como los provenientes de los medios de comunicación, materializados en representaciones concretas. Este hecho produce una retroalimentación debido a que las representaciones no son posibles sin la presencia de imaginarios. De esta forma, “los imaginarios sociales no son representaciones ni sistemas de representaciones, sino aquello que permite que se elaboren las representaciones y se organicen sistemas de representaciones” (Gómez, 2001, p. 198).

Esta ordenación de la realidad de los imaginarios colectivos se materializa en una opinión pública que actúa en forma de control social. Esto es debido a que ella se basa en códigos de conducta que el individuo se ve obligado a seguir pero que en numerosas ocasiones no están materializados en leyes ni en la fuerza física. Esta opinión pública se encuentra avalada por continuos discursos producto de las instituciones (medios de

comunicación, escuela o familia, entre otros) para el mantenimiento de una determinada organización social. De esta forma, los discursos están ampliamente relacionados con las formas de poder. Además, aquí se enmarca la dicotomía de lo público y lo privado, quedando todo lo privado fuera de la regulación de la opinión pública (Dittus, 2005). Sería este el caso de conductas homosexuales tradicionalmente vistas de una manera negativa en la sociedad, y que debían quedar relegadas al ámbito de lo privado e íntimo.

Por lo tanto, a modo de resumen conceptual, los imaginarios funcionan como sistemas de representación basados en esquemas mentales construidos socialmente. Estos imaginarios son legitimados e institucionalizados e influyen en la forma de pensar, de decidir y de llevar a cabo acciones sociales. Además, suelen expresarse de una manera discursiva, elemento clave de los productos audiovisuales como la ficción seriada, componente a analizar en esta tesis doctoral.

Sin embargo, de la misma forma que los imaginarios regulan lo que es aceptado y lo que no en la sociedad, también son capaces de deslegitimar y transformar la sociedad a través de su función desequilibradora. Por lo tanto, pueden servir de elemento de cuestionamiento y subversión del orden social institucionalizado. Un ejemplo de ello es la concepción sobre la homosexualidad en España, que ha ido evolucionando de una imagen ampliamente negativa en la sociedad de hace unas décadas (asociada a la perversión, delincuencia, drogas, etc.) hasta un imaginario más positivo (derechos legales, sociales, cargos públicos con personajes del colectivo LGTB+, etc.) (Randazzo-Eisemann, 2012). De esta forma los imaginarios, con relación a la sociedad, pueden funcionar, a la vez que de institucionalización y de creación, de justificación y cuestionamiento del orden social establecido.

2.2.3. Medios de comunicación como fuente de producción de imaginarios sociales

La comunicación mediática está ampliamente relacionada con la producción de sentido y con la construcción social de la realidad, elementos que, como ha sido analizado previamente, se encuentran abordados dentro del concepto de imaginario social (Gómez,

2001). De este modo, los medios construyen representaciones que cuentan con una gran repercusión social ya que mediante su producción simbólica no solo muestran acontecimientos, sino que representan determinados fenómenos a través de la información, la publicidad y la ficción, entre otros, como ocurre en el caso del cine (Busquet et al, 2014).

En los años cincuenta, Morin (2011) ya reflexionaba de una forma muy embrionaria acerca del papel del cine más allá de la mera réplica de la realidad, sobre la imagen en el cine como un nexo entre una realidad objetiva y otra subjetiva, la creada, que permitía la identificación del espectador con nuevas realidades. Lo audiovisual, en cualquiera de sus múltiples formatos (cine, ficción seriada, información o publicidad, entre otros) es “cuidadosamente elaborado, plano a plano, secuencia a secuencia, para suscitar en el espectador sensaciones y emociones que remiten a sus imágenes primordiales” (Almagro-González, 2010, p. 9).

Continuando con esta idea, los medios de comunicación son la fuente más importante de observación de la realidad mediante los principios de consonancia y acumulación, elementos que les sirven para repetir y tratar temas e ideas recurrentes, lo que provoca la canalización del público y la creación de imaginarios sociales concretos y específicos y que, por lo tanto, legitima el papel de los medios como constructores sociales de la realidad. Así, estos son una fuente poderosa de creación de lo aceptado o no aceptado mayoritariamente en la sociedad. De esta forma, no podemos hablar de un papel objetivo de los medios sino de una objetivación, es decir, del papel de los medios de reflejar la realidad mediante una construcción subjetiva propia, lo que lleva a posteriori a una institucionalización de prácticas y roles (Dittus, 2005).

De este modo, los medios de comunicación ejercen funciones sociales que se encuentran institucionalizadas y son capaces de actuar de intermediarios o de reforzar a otras instituciones, como el Estado, y de crear discursos sobre lo verdadero y lo falso dotando además de valores y de emotividad a estos discursos. Todo ello se produce al “estereotipar parte de la totalidad de las experiencias humanas para que sean fácilmente reconocibles, sin necesidad de reconstruir su proceso inicial de formación” (Dittus, 2005,

p. 67). Por lo tanto, en los medios audiovisuales se produce una interacción entre discurso y poder que tiene como producto la creación de imaginarios sociales.

Por otro lado, el cine y los medios de comunicación utilizan un lenguaje que es codificado y decodificable, un lenguaje que actúa como modo de representación de la realidad y como una fuerza poderosa de persuasión, ya que cuenta con efectos de gran calado al exponer a los ciudadanos a sus representaciones bajo la apariencia del entretenimiento. Además, como elemento básico en el intercambio comunicativo global y como un lenguaje internacional en sí mismo, el cine, como mecanismo discursivo y cultural actúa como reflejo del imaginario socio-sexual. Así, el cine, a través de sus representaciones, es un elemento clave en el mantenimiento del sistema y de los valores hegemónicos en una sociedad, en una época y en un contexto determinado (Colaizzi, 2001), como es el caso del concepto de matrimonio y la inclusión o exclusión en su definición de las parejas homosexuales.

Esta interacción entre discurso y poder confiere a los medios el poder de retransmitir discursos ideológicos determinados, sirviendo de ejemplo el caso del cine en el tardofranquismo, controlado fuertemente por el gobierno y por la férrea censura, y cuya intención era la de inculcar un discurso ideológico conservador con el que intentar adoctrinar a la población en valores tradicionales, como el papel de la familia tradicional con un patriarca severo y protector y el mantenimiento de las tradiciones religiosas cristianas, encontrados en la filmografía de Paco Martínez Soria (Huerta-Floriano y Pérez-Morán, 2012). Por lo tanto, es posible inferir que los medios de comunicación son clave en el proceso de consolidación de imaginarios sociales debido a que funcionan como elemento de socialización a través de la difusión de representaciones ideológicas de la realidad (Peris-Blanes, 2016).

2.2.4. Imaginarios sociales y medios audiovisuales: importancia en la creación, reapropiación y subversión de las identidades y representaciones

Los imaginarios colectivos, debido a que “condicionan nuestra aprehensión de la realidad e inciden en la formación de la identidad social” (Imbert, 2010, p. 13), están formados por grandes acumulaciones de signos creados en torno a los objetos, sujetos sociales y conceptos como el de juventud, violencia, sexo u homosexualidad, entre otros. En este mismo sentido, los medios de comunicación se definen además como empresas productoras del nuevo negocio de fabricación de la realidad (Gómez, 2001, p. 204), debido a que los medios emiten recursivamente referencias con la intención de competir con otras instituciones por la definición de la realidad. Por otro lado, además de intentar definir los imaginarios sociales y por tanto la realidad, los medios de comunicación utilizan estos imaginarios en la definición de la identidad, ya que “los imaginarios proporcionan las referencias interpretativas que posibilitan los posicionamientos en el orden social y la elaboración de una identidad determinada” (Gómez, 2001, p. 206).

El cine, como medio de comunicación, es creador de imágenes productoras de valores e ideologías, basándose en aquellas dominantes en la realidad, que repercuten a nivel social y subjetivo, así, construyen significados que, dependiendo del contexto ideológico y cultural del espectador, serán asimilados por él. Los medios son así entes fundamentales en la transmisión de modelos que influyen en el público (Sánchez-Labela Martín, 2011) y tienen la función de representar y dar forma a estos imaginarios sociales, que en numerosas ocasiones surgen como reflejo e inspiración de la realidad. De esta forma:

La construcción social de la creación cinematográfica abarca, entre otros, el concepto de ficción. Más allá del cine, el ser humano es un animal mimético por naturaleza, de modo que la ficción ha existido siempre en forma de imitaciones por vías diversas. Pero la ficción supera la mera recreación de la realidad y en su interior caben la ilusión, la fantasía o la locura. Y es que construir ficciones implica un acto simultáneo de creación y de imitación. La ficción es la realidad

del cine, de modo que éste es tan real como irreal, al ser la ficción algo intangible. La construcción social de la ficción por parte de los cineastas españoles hace de ella una descripción verdadera del mundo, una vía para poder reconocer, comprender y vivir la realidad sin la responsabilidad que implica hacerlo de manera directa (Rodríguez-Herrero, 2012, p. 1).

Esta imitación de los imaginarios por mimesis se relaciona con el proceso de identificación. En este sentido, Imbert (2010) analiza la posibilidad de que los mecanismos de identificación con las representaciones de los imaginarios sociales sean más poderosos que los modelos tradicionales de identidad, concepto que ya se ha desarrollado en el capítulo 1. Así, si como hemos analizado la identidad en la posmodernidad es un concepto inestable y continuamente variable, el cine y la cultura mediática presentan una amplia variedad de representaciones sociales, lo que favorece la identificación con múltiples identidades a la vez, identidades que son a la vez efímeras y cambiantes.

De esta forma, los medios audiovisuales, y en concreto la ficción seriada y el cine, son por sí mismos imaginarios debido a que cumplen una doble función, por un lado, son portadores de imaginarios y, por otro, actúan como reproducción, reflejo y transmisión de los imaginarios colectivos y de las representaciones sociales. Así, en el cine nos proyectamos e identificamos como sujetos sociales y los imaginarios, por lo tanto, no están estructurados ni unificados ya que los significados pueden ser múltiples (Imbert, 2010).

Sin embargo, la cinematografía basa su inspiración en una realidad subjetiva y en ocasiones adopta la falsa apariencia de realidad absoluta (Rodríguez-Herrero, 2012). Por lo tanto, lo audiovisual, que posee tanta parte de imitación como de creación, también tiene la capacidad de crear nuevos imaginarios que posteriormente son adoptados en aquello que conocemos como “realidad”. Desarrollando esta idea, Martín-Barbero (1987) reflexiona acerca del papel del cine en la construcción de la identidad, ya que en él las personas ven la capacidad de experimentar, de ver de forma reiterada patrones de conducta y de adoptar nuevos hábitos que no formaban parte de los suyos. El autor piensa

el cine y los medios audiovisuales como una mediación vital y social en la construcción de nuevas experiencias culturales, considerando que en el cine las personas se reconocen en un reconocimiento que no es inocuo, sino que lo transforma (Martín-Barbero, 1987).

En este mismo sentido, la televisión y la radio, que tienden a diversificarse en los distintos públicos, con programas, franjas, cadenas e incluso series especializadas en diversos nichos de mercado, son medios impulsores de identidades sociales que en numerosas ocasiones responden más al modelo económico que a una renovación de los imaginarios. Por lo tanto, hay un ofrecimiento por parte de la industria, pero las audiencias son capaces de apropiarse de los discursos, asimilando lo que se les ofrece, pero también utilizándolos como forma de luchar por el control de las representaciones y de las identidades (Martín-Barbero, 1987).

En consecuencia, los medios de comunicación poseen carácter de productores de significaciones, de representaciones e identidades y no solo de circulación. En este contexto, la audiencia no solo decodifica los mensajes que obtiene, sino que tiene la capacidad de producirlos. Hay una apropiación de los productos y estos productos que sirven de reproducción cultural e ideológica son susceptibles de ser subvertidos. Martín-Barbero (1987), de esta forma, defiende una imagen de los medios de comunicación no solo observándolos como forma de dominación e ideología, sino como forma de expresión y manifestación de las sociedades.

2.3. Teorías de la influencia de la televisión y el audiovisual en los imaginarios y su materialización en la opinión pública

Berger y Luckman (1997, p. 98), consideran a los medios de comunicación social como instituciones de orientación y “mediadores entre la experiencia colectiva y la individual”, esto es, instituciones clave en la comunicación (como productoras y transmisoras) de sentido ya que “seleccionan la realidad y la envasan, la transforman gradualmente y deciden la forma en la que la difundirán”, es decir, facilitan una interpretación de la realidad.

Desde la aparición de los medios de comunicación, diversas disciplinas como la psicología, la sociología o la comunicación, entendidas estas como comunidades conversacionales (Vidales, 2013), se han encargado del estudio de estos efectos de los medios y su influencia en los individuos y/o sociedades y, por lo tanto, en los imaginarios sociales. En este apartado se realiza un repaso de aquellas teorías de la comunicación que cuentan con gran recorrido, peso y tradición, cuyas limitaciones como modelos no las hayan relevado en el campo académico y científico, como es el caso de la teoría hipodérmica, en desuso por no considerar la capacidad interpretativa de la audiencia, y que estén relacionadas con la construcción de imaginarios simbólicos (valores, creencias o cultura, entre otros) y con el efecto de los elementos audiovisuales en la sociedad. Así, si los imaginarios sociales se materializan en la opinión pública, esta opinión pública es condicionada por los medios de comunicación a través de las siguientes teorías, seleccionadas por su impacto académico y por su capacidad de explicación de lo social.

2.3.1. Agenda setting

Tiene su origen en las investigaciones sobre los efectos sociales de los medios de McCombs y Shaw (1972), en las que se afirma que los medios de comunicación poseen la capacidad de decidir los temas que conforman la agenda pública. Así, tienen la capacidad de decidir qué temas son importantes y qué temas se encuentran en segundo plano, o lo que es lo mismo, fuera de la conversación ciudadana y del imaginario colectivo. Esta selección de noticias y su posterior jerarquización se debe, entre otros motivos, a la enorme cantidad de acontecimientos que ocurre cada día (Aruguete, 2009). La selección de estas noticias se realiza conforme los criterios de selección de las empresas de comunicación, como pueden ser los políticos o económicos, y que ejercen de enorme presión simbólica en la sociedad e individuos (Rubio-Ferreres, 2009). De esta forma, determinadas empresas periodísticas con determinadas inclinaciones tienen la capacidad de obviar o minimizar la existencia de temas o sucesos no favorables a sus intereses.

Por lo tanto, los medios deciden qué temas son de relevancia y los que no, pero, además, la relevancia o importancia de estos temas elegidos se basa, en primer lugar, en

filtrar y seleccionar los temas y en segundo, en focalizar la atención que se le dedica y decidir qué cantidad de tiempo es utilizada en ello (Igartua y Humanes, 2004). A modo práctico, aunque esta teoría centra su atención en mayor medida en los medios de comunicación informativos, focalizando en el tema de esta tesis, los productos audiovisuales como la ficción seriada pueden elegir introducir temáticas LGTB+ y qué importancia tendrían estas en sus tramas. Los medios de comunicación son así fuente de opinión pública y como instituciones socializadoras transmiten temas seleccionados por ellos que pueden estar reducidos a estereotipos. La opinión pública de esta forma se basa en una representación parcial de la realidad y está basada más en elementos cognitivos que racionales (Rubio-Ferreres, 2009). Además, cuando nos referimos a opinión pública, hablamos de corrientes o temáticas en las que la sociedad e individuos se ven condicionados a posicionarse y formar una opinión (Martínez-Nicolás, 1996).

A partir de esta teoría, los medios no tendrían la capacidad ilimitada de influir en nuestros pensamientos sobre ciertos temas, sino sobre qué temas reflexionar y la importancia que darle. Por tanto, la agenda mediática se convertiría en la agenda pública y esta en opinión pública (Rubio-Ferreres, 2009).

Sin embargo, este poder de los medios de comunicación varía según las circunstancias históricas y sociales, además, esta influencia de los medios es mucho mayor cuando se trata de noticias o hechos que solo pueden ser conocidos por la audiencia a través de estos medios y no por otras vías (Rubio-Ferreres, 2009) y siempre se debe tener en cuenta la interpretación de la audiencia basada en su experiencia personal, nivel educativo o la relevancia personal de la noticia, entre otros (McCombs, 2006). Otra de las restricciones de esta teoría es la existencia de mayores limitaciones en la influencia de los medios en aquellas circunstancias en las que las personas son informadas de temas que forman parte de su propia experiencia (McCombs, 2006).

Por lo tanto, esta teoría defiende que los medios de comunicación como la televisión o distintas web de Internet influyen en nuestra percepción de cuáles son los temas más importantes (McCombs, 2006) y, por tanto, son responsables de que ciertos temas sean pasados por alto o sean ignorados, al darle relevancia y visibilidad a algunos

concretos, condicionando a la opinión pública a posicionarse y esto se consigue mediante contextos simbólicos en los que la situación adquiere un significado público relevante (Aruguete, 2009). De esta forma, a pesar de ser una teoría originalmente del paradigma funcionalista y centrada en los efectos de los medios de comunicación masivos en los procesos electorales, si la agenda mediática confluye en la opinión pública, a través de esta teoría los medios de comunicación se confirman como elementos de vital importancia en la construcción y deconstrucción de los imaginarios sociales.

2.3.1.1. Teoría del framing

Esta teoría, también conocida como teoría del encuadre en comunicación, puede ser entendida a partir de la teoría de la *agenda setting* o bien como un segundo nivel de esta (McCombs, 2006). Sus postulados defienden que los medios de comunicación, a la vez que realizan una selección de las noticias que son consideradas relevantes o no, eligen parcialmente solo algunos aspectos o encuadres de ellas, realizando evaluaciones positivas o negativas del tema (Rubio-Ferreres, 2009) y, por lo tanto, una reconstrucción subjetiva de la realidad. De este modo, las informaciones son transmitidas basándose en componentes subjetivos del emisor o creador como son su orientación ideológica, cultural, religiosa, sus experiencias o sus vivencias personales (Giménez-Armentia y Berganza-Conde, 2009). De este modo, la misma información es difundida de forma diferente dependiendo del elemento emisor.

Como fue analizado en el punto anterior, los medios audiovisuales son portadores de discursos sociales y transmisores de significados mediante una constante interacción con la sociedad ya que los valores de la sociedad son plasmados en estos medios y a la vez ellos son los encargados de difundirlos (Amadeo, 2002), y es que, generar noticias es generar realidades (Sádaba-Garraza, 2001). Por otro lado, Goffman (1974) reflexiona acerca de que la importancia de la realidad en los medios de comunicación no consiste en la realidad en sí sino en la interpretación que se hace de ella a partir del sistema de creencias compartido ya que la información va siempre unida a un contexto, como la educación, sexo, valores, ideología o experiencias personales de la persona que crea el producto audiovisual. A la vez, también juega un papel fundamental el contexto del

receptor, las características del medio (Giménez-Armentia, 2006) y los intereses de la empresa audiovisual.

Esta teoría tradicionalmente ha centrado sus investigaciones en los profesionales de la información o periodistas, aunque no queda limitada a este medio (Ardèvol-Abreu, 2015), siendo aplicable a otros productos audiovisuales como la ficción seriada. En sus postulados, en los que el concepto de *frame* y el de atributo actúan de sinónimos (Ghanem, 2009), defiende que los medios sugieren la manera de interpretar y evaluar las noticias por parte de los espectadores al atribuirle connotaciones a estas y proporcionarles de ese modo un determinado marco de interpretación de la realidad (Ardèvol-Abreu, 2015). Así, los medios presentan la misma noticia filtrada de forma diferente (Rachlin, 1988), lo que orienta al espectador a procesarla e interiorizarla de igual manera de manera diferente. El encuadre, que posee una naturaleza psicológica y sociológica (Marín-Albaladejo y Zamora-Medina, 2014), es descrito en las investigaciones de Tuchman (1978) como una ventana por la que acercarnos al mundo, una ventana que centra la atención en un aspecto concreto y no nos permite observar otros aspectos. Puede definirse de tal forma como:

Encuadrar es seleccionar algunos aspectos de una realidad que se percibe y darles más relevancia en un texto comunicativo, de manera que se promueva una definición del problema determinado, una interpretación causal, una evaluación moral y/o una recomendación de tratamiento para el asunto descrito (McCombs 2006, p. 170)

De esta forma, los encuadres pueden ser entendidos como códigos simbólicos compartidos socialmente y que intentan estructurar el mundo social (Aruguete, 2017), lo que relaciona esta teoría con dos teorías analizadas en el capítulo uno, por un lado, con el interaccionismo simbólico, que propone que los significados surgen de una forma simbólica por un proceso interpretativo mediante la interacción social y, por otro lado, con la construcción social de la realidad, en la que la realidad está conformada subjetivamente por interpretaciones compartidas de los fenómenos sociales por parte de los individuos y sociedades (Koziner, 2013). Por ello, el encuadre de los productos audiovisuales se encuentra vinculado con el proceso de formación cultural y con los de

cognición, percepción e interpretación de los discursos audiovisuales (Aruguete y Koziner, 2014), así, “la información nunca es aséptica, sino que informar, en cierta medida, supone una reestructuración del mundo” (Giménez-Armentia, 2006, p. 64).

Por lo tanto, la introducción de atributos en los mensajes excede el mero contenido textual de los contenidos, enfatizando valores, posturas y esquemas cognitivos y de recepción de audiencias. Por otro lado, esta elección de atributos no consiste solamente en elegir ciertas posiciones en detrimento de otras, sino procesar la noticia mediante filtros, lo genera en los espectadores repercusiones sobre sus actitudes e interpretaciones (Aruguete, 2017). Así, la teoría del *framing* entraría en conflicto con otras como la teoría propuesta por Cohen (1963), que defendía que los medios pueden alcanzar el éxito al proponer a las personas temas sobre los que discutir, pero no qué pensar sobre esos temas.

Continuando con esta idea, existe además una amplia relación entre un *frame* o atributo y la cultura ya que, la manera en la que los medios interpretan y atribuyen valores a las noticias o elementos audiovisuales debe estar en concordancia con los valores vigentes en la sociedad de ese momento (Scheufele y Tewksbury, 2007). Esto es debido a que los medios y sociedades comparten esquemas contextuales comunes de significaciones simbólicas (Graber, 1988) y las interpretaciones realizadas deben ser comprendidas socialmente, provocando que tanto emisores como receptores interactúen y se influyan recíprocamente. Así, aunque en la elaboración de los encuadres mediáticos se produce una creación cultural, existen diversos factores, agentes y condicionantes a la hora de la recepción e interpretación por parte de la audiencia que se encuentran motivados por la interactividad de este proceso comunicativo de interpretación de la realidad social (Marín-Albaladejo y Zamora-Medina, 2014).

Por otro lado, al igual que los medios construyen imaginarios sociales que forman parte de la realidad, mediante el concepto de *frame*, estos medios de comunicación son capaces de crear exclusión (Gitlin, 1980), ya que si se tiene el poder de intervenir en símbolos se tiene el poder de organizar discursos, lo que puede provocar la invisibilidad de temáticas y minorías como la que nos atañe en esta tesis doctoral, el colectivo LGTB+. En esta misma línea, Entman (1993) desarrolla la idea de que los *frames* se caracterizan

por la ausencia o presencia de ciertas palabras, temas o imágenes estereotipadas que refuerzan estos estereotipos o juicios de valor. Esto es debido a que los medios se basan en la distribución del punto de vista hegemónico y dominante de la sociedad de cada momento (Rachlin, 1988).

Por lo tanto, y partiendo de esta teoría, el interés de los medios consistiría en condicionar o predeterminar una interpretación del mensaje con el objetivo de atraer la atención hasta un punto de vista dominante, entendiéndose el encuadre como un conjunto de principios organizativos compartidos socialmente y que tienen la intención de estructurar el mundo social de una forma simbólica. Es decir, la *teoría del framing* puede ser entendida como un proceso de creación y transmisión de significados sociales (Aruguete, 2017). Así, si bien los medios son creadores y portadores de discursos sociales, estos medios no son la única fuente de información de las audiencias y hay que tener en cuenta el contexto social, las experiencias y las interacciones sociales de estas y que las audiencias no asimilan acríticamente cualquier información que reciben ya que tiene lugar un proceso de interpretación (McCombs, 2006) mediante procesos intersubjetivos. De este modo, como fue analizado en el apartado de estudios culturales, las audiencias tienen la capacidad de rechazar o negociar (Hall, 1974) estos encuadres que desde los medios le son propuestos.

2.3.2. Espiral del silencio

La teoría de la espiral del silencio se remonta a los estudios de la investigadora Noelle-Neumann (1995), en los que analiza el poder de control de la opinión pública, basada en determinados imaginarios sociales, sus efectos sobre la sociedad y la capacidad de provocar el aislamiento de aquellas opiniones o valores, entre otros, distintos a esta opinión pública hegemónica. Esta teoría analiza que aquellas corrientes u opiniones que son defendidas mayoritariamente pasan a ser consideradas como socialmente aceptadas y como expresión de la opinión pública (Martínez-Fernández, Juanatey-Boga, Orosa-González y Rodríguez-Campo, 2005).

Por lo tanto, si las personas sienten que sus juicios y/o valores son compartidos por una mayoría, no tienen miedo al aislamiento y expresan estas opiniones, mientras que el resto de personas con opiniones diversas tienden a no expresarse, provocando la sensación, que en numerosos casos puede ser irreal, de una homogeneidad y opinión mayoritaria sobre ciertos aspectos. Esto es debido a que los individuos no desean estar aislados del resto de la sociedad y por este motivo vigilan muy de cerca la opinión del entorno que los rodea y crean mecanismos de control internos, es por ello que una opinión minoritaria puede tener la apariencia de estar extendida y ser general (Noelle-Neumann, 2010). Esto es motivado por la relación directa entre opinión pública, sanción y castigo, lo que provoca que el silencio pueda ser interpretado como una señal de conformidad (Contreras-Orozco y De Pablo Porras, 2016). Es por ello que, centrando este concepto en el colectivo LGTB+, el proceso conocido como “salida del armario” en un contexto determinado serviría de ruptura de esta espiral del silencio y de a la aparente homogeneidad heterosexual.

Continuando con esta idea, la teoría de la espiral del silencio puede ser explicada a partir de cuatro supuestos básicos (Dittus, 2005), en primer lugar, el miedo innato de los individuos a la soledad; en segundo, la amenaza de la sociedad al individuo que intenta contradecir las normas sociales; en tercero, y como consecuencia del segundo, el individuo intenta captar las corrientes de opinión mayoritarias; y, en cuarto y último lugar, el individuo, al analizar estas corrientes de opinión, minimiza u oculta sus opiniones. Por lo tanto, hay una amplia relación entre los imaginarios sociales, la opinión pública y la espiral del silencio, ya que este miedo al aislamiento de los individuos, al ser un constructo social de naturaleza lingüística y una construcción simbólica sobre creencias culturales y morales, es creado mediante la socialización en discursos dominantes y es considerado un imaginario social.

De acuerdo con Noelle-Neumann (1995), los medios de comunicación son la principal fuente de información en la que los individuos pueden indagar acerca de qué corrientes de opinión son aceptadas y rechazadas en ese momento y lugar concretos. Siguiendo esta línea, los individuos y sociedades están influidos enormemente por las opiniones o puntos de vista observados en estos medios y esto es debido a que los medios

proveen de razones y explicaciones que fundamentan de una forma contundente el apoyo a determinadas opiniones. Además de ello, los medios en la actualidad están considerados como el nuevo espacio público.

En este sentido, los medios de comunicación actúan de constructores sociales de la realidad mediante dos acciones sociales intersubjetiva, los principios de “consonancia” y “repetición”, es decir, mediante la canalización de la atención del público al repetir los mismos temas y desde los mismos puntos de vista, recreando simbólicamente lo cotidiano, consolidando la relación de los medios con el binomio discurso y poder. Los medios de comunicación ofrecen funciones sociales institucionalizadas y refuerzan a otras instituciones, así, los individuos ven en ellos aquellas construcciones que pueden estar penalizadas por la sociedad. Las noticias son, de hecho, imaginarios que forman parte integral de un discurso que institucionaliza fenómenos sociales, clasifica los hechos y los dota de una escala de valores, para ello, en este plano de la comunicación social, los medios simplifican las experiencias humanas convirtiéndolas en estereotipos para hacerlas fácilmente entendibles (Dittus, 2005).

De esta forma, la opinión pública, junto a otras instituciones como son las leyes, la familia o el colegio, actúa como un tribunal ante el que los individuos deben comportarse adecuadamente y cuyos objetivos son la cohesión social en determinados comportamientos y valores. En este sentido, si la opinión pública actúa como una forma de control social es debido a la producción por parte del poder de discursos dominantes como el del amor romántico o el instinto maternal que, al repetirse continuamente, los institucionalizan y legitiman, por lo tanto, esta opinión pública funciona como un mecanismo de creación y mantenimiento de una organización social concreta, en un contexto determinado, sin usar la fuerza y mediante mecanismos imperceptibles (Dittus, 2005).

Además, esta imposición no regulada por leyes en la que los individuos deben adoptar determinadas maneras de ser o pensar es considerada una forma de institucionalización de la sociedad y se relaciona ampliamente con la teoría de la construcción social de la realidad analizada en el capítulo anterior y teorizada por Berger

y Luckmann (1966). Desde el punto de vista de estos autores y relacionado con la espiral del silencio, cualquier muestra de una visión divergente de la oficial supone una amenaza para el universo simbólico y para el orden institucional legitimado (Dittus, 2005). Aplicándolo a nuestro caso de estudio concreto, sería una muestra de ello la penalización en el código penal de las prácticas homosexuales durante el régimen franquista en España.

La autora Noelle-Neumann (2010, p. 316) defiende de igual forma que el modo de conocer de manera práctica y metodológica la existencia de esta espiral del silencio dentro de la opinión pública es mediante la utilización de encuestas y esto es debido a tres motivos. Con las encuestas es posible medir, en primer lugar, la evaluación de los encuestados sobre el clima de opinión, elemento más efectivo que preguntas sobre la opinión personal del encuestado sobre un tema en concreto. En segundo lugar, la disposición de las personas a defender sus propios puntos de vista, lo que sirve para mostrar la tendencia de la minoría a mostrar una opinión que difiera de la mayoritaria. Por último, en tercer lugar, las encuestas en este contexto sirven para conocer el nivel de polarización entre defensores de diferentes puntos de vista opuestos.

Avanzando un paso más allá hasta la actualidad, esta teoría, iniciada en los años setenta, tendría en este momento diferentes aplicaciones en un contexto de pérdida de la unidireccionalidad de los medios de comunicación tradicionales y la aparición de plataformas como las redes sociales. Así, mientras que en los medios tradicionales muchas minorías, como el colectivo LGTB+, no se han visto reflejadas tradicionalmente ni en las noticias ni en la opinión pública generada por ellos, lo que generaba una sensación de desplazamiento y aislamiento al encontrarse alejadas de la visibilidad mediática, en las redes sociales estas tienen la oportunidad de expresar sus voces y opiniones.

Sin embargo, a través de las investigaciones de Contreras-Orozco y De Pablo Porras (2016), en las redes también se producen fenómenos como el de la “discriminación digital”, producto de la constante repetición de temas y opiniones. Uno de los motivos de ello es la continua reincidencia y reproducción de las mismas noticias, que son compartidas de la misma forma o provenientes de la misma fuente por los individuos, en

estas redes sociales como son Tik Tok, Instagram o Twitter. Encuestas como las del centro de investigación *Pew Research* realizadas en 2006 confirmaron esta hipótesis descubriendo que los internautas, a pesar de contar con la mayor libertad de expresión que las redes les conceden, decidían no comentar opiniones contrarias a la opinión pública vigente en ese momento, prefiriendo expresar su opinión en una conversación interpersonal directa con otra persona antes que en redes sociales.

Por otro lado, investigaciones como la Puig-I-Abril y Rojas (2009), en la que se descubrió una espiral del silencio a la hora de expresar públicamente la opinión política entre votantes colombianos tras unas elecciones en las que no había sido elegido su candidato, confirman la vigencia de esta teoría en la actualidad. Sin embargo, podemos hablar de limitaciones actuales encontradas en esta teoría como es la existencia de una amplia variedad de medios con ideologías diferentes habituales en las sociedades occidentales, lo que dificulta la unicidad de un único discurso hegemónico.

Por todo ello, es posible inferir que la espiral del silencio defiende la existencia de unos medios de comunicación que contribuyen, invisibilizando ciertos temas, opiniones o expresiones, a silenciar la exteriorización de la opinión de aquellos individuos o grupos sociales que comparten otros puntos de vista, por lo que, progresivamente, se van convirtiendo en más minoritarios, pudiendo provocar incluso un cambio en sus conductas, actitudes o formas de pensar (Martínez-Fernández et al., 2005).

Partiendo de esta teoría, es posible llegar al límite de provocar el aislamiento o exclusión a aquellos con opiniones divergentes a las hegemónicas, de esta forma, los individuos tienden a informarse sobre las opiniones mayoritarias para poder sentirse parte, como seres sociales, participando y expresando estas ideas mediante opiniones, conversaciones o símbolos, entre otros elementos. Por lo tanto, sería el miedo al aislamiento, al rechazo o a la soledad la que provoca el silencio de sus opiniones, expresiones o formas de actuar (Martínez-Fernández et al., 2005). Este comportamiento puede ser aplicado, en el caso de la minoría sexual objeto de investigación de esta tesis, al colectivo LGTB+ en décadas anteriores, en la que cualquier expresión a favor de esta orientación sexual tendía a ser invisibilizada debido a la opinión mayoritaria contraria a

esto promovida por los agentes de socialización como son la escuela, la iglesia o los medios de comunicación social. Así, de acuerdo con esta teoría se produciría un silenciamiento de aquellos colectivos, pensamientos, comportamientos o acciones que no formen parte de la mayoría, como es el caso del colectivo LGTB+. Sin embargo, de la misma forma, si una parte distinguible de la sociedad reivindicara y consiguiera su reconocimiento en la sociedad, su papel e importancia también aumentarían proporcionalmente.

2.3.3. Teoría del cultivo

Desde esta corriente es analizado el papel de la televisión y sus efectos socializadores, generalmente desde una posición crítica. El objetivo del análisis de la teoría del cultivo, según Gerbner (2002, p. 56) es “tratar de investigar cuáles son las concepciones estables que las culturas tienden a cultivar en la sociedad.”

Esta teoría del cultivo tiene su origen en las investigaciones de Gerbner y Gross (1976), en las que afirman que la televisión es un agente de socialización que porta símbolos compartidos culturalmente. Los medios son esenciales en crear un sistema general repetido y ritualizado de mensajes y símbolos que regula las normas y valores sociales, por lo tanto, ejercen un papel crucial en el control social debido su potencial de ideología cultural dominante. De esta forma, las representaciones de los medios audiovisuales tienen la finalidad de orientar roles y comportamientos sociales, estandarizándolos y legitimándolos. Además, se afirma que el individuo adquiere su propio concepto de identidad a través de la exposición a estos mensajes audiovisuales (Marañón-Lazcano y Muñiz, 2012).

Las investigaciones reflexionan sobre la capacidad de la televisión como contadora de historias y cómo ésta en la época contemporánea tiene un peso socializador mayor que el de otros agentes como la familia (Gerbner, 2002). La televisión, como mundo simbólico, también nos provee de información sobre presunciones y antecedentes comunes estandarizados de los individuos o grupos que nos muestra, a partir de su edad, sexo u orientación sexual, entre otras características. La representación en el mundo

audiovisual significa existencia en el mundo social, además, estas imágenes estandarizadas, que relacionan características sociales con determinadas acciones, pueden producir distorsiones (Gerbner y Gross, 1976), lo que consideramos como estereotipos.

Esta teoría tiene además uno de sus puntos centrales en las consecuencias de la violencia en la televisión. Gerbner y Gross (1976) constataron que la existencia de esta violencia ejercía un efecto simbólico de miedo y de manifestación de poder ante la posibilidad de transgredir las normas sociales y como consecuencia de nuestras acciones, lo que suponía en la práctica un ejercicio de demostración de roles y de control social. Esta violencia simbólica por su parte, como demostración de poder, tenía un efecto tan o más importante que la violencia en el mundo real. En sus estudios añadían que la representación tradicional de la mujer en la televisión se basaba en el romanticismo y el interés familiar. En función de ello, estos autores confirman, a la par que el resto de teorías, que cierta cantidad de información y conocimientos que tenemos de lo real no provienen de nuestras experiencias sino de la información que nos llega proveniente del audiovisual. De este modo, la emisión de violencia por parte de los medios audiovisuales es, por un lado, una forma de transmitir la jerarquía existente en la sociedad y una manera de provocar una disuasión de los comportamientos no aceptados y, por otro lado, también posee la capacidad de provocar cambios de actitud en la ciudadanía (García-Álvarez, 2008).

Continuando con esta idea, la televisión puede ser considerada “una agencia de *establishment* para estabilizar y extender patrones sociales que le son afines” (García-Álvarez, 2008, p. 95). El cultivo, por lo tanto, fomenta el pensamiento en la audiencia de que lo que ocurre en las diversas pantallas puede ocurrir en la realidad. Esto es debido al uso de patrones estables y repetitivos de imágenes e ideologías, a que la televisión no utiliza mensajes uniformes, sino complementarios, orgánicos y coherentes y a que determinados acontecimientos no podemos vivirlos por nosotros mismos sino a través del audiovisual, que actúa como fuente de realidad (Morgan y Shanahan, 1999). De esta forma, los individuos son capaces de establecer y cultivar en su imaginario conceptos y estereotipos sobre diversos colectivos, como el LGTB+, a través de la visión de ciertos

acontecimientos mostrados por los medios, como es el caso del Orgullo LGTB+ (Sánchez-Soriano y Sánchez-Castillo, 2019)

En este sentido, las noticias y la ficción seriada, entre otros elementos, están basados en la representación y por ello el audiovisual cuenta con un gran efecto en la imagen social del mundo que posteriormente es cultivada en los individuos y sociedades. Así, la televisión no muestra la realidad sino los modelos estables y estandarizados que están aceptados en la sociedad (Gerbner y Gross, 1976, p. 173).

Este cultivo no se produce solo por los contenido audiovisuales en sí, sino que también entran en juego el contexto en el que estos mensajes y productos son generados y, sobre todo, como ha sido analizado en el anterior capítulo a través de las teorías de los estudios culturales, hay que tener en cuenta las características y circunstancias de los individuos y sociedades (edad, sexo, orientación sexual o nivel económico, entre otros) a la hora de la recepción, interpretación y visión que las audiencias tendrán de la realidad (Marañón-Lazcano y Muñiz, 2012).

Esta teoría se relaciona ampliamente de igual manera, en primer lugar, con el concepto de hegemonía, ya que el audiovisual tiene la capacidad de fomentar la ideología de los grupos ideológicos dominantes que tienen el control de los grupos de comunicación (Morgan y Shanahan, 1999) y, en segundo lugar, con la construcción social de la realidad, ya que es capaz de crear o “cultivar” estereotipos en los individuos y sociedades y, por lo tanto, de crear una imagen distorsionada de la realidad. Un ejemplo es el estudio mexicano que descubrió estereotipos hacia las personas estadounidenses por parte del pueblo mexicano, basándose en las ficciones americanas y sus personajes, considerando a los americanos como hedonistas, mezquinos y poco honestos (García-Álvarez, 2008). Es posible inferir, por lo tanto, que estos estereotipos provenientes del audiovisual pueden afectar también a minorías sociales como el colectivo LGTB+. Con respecto a estos estereotipos, la ficción seriada y la teoría del cultivo:

Los espectadores de ficción televisiva observan en pantalla un mundo que difiere por completo del real, no sólo en lo que respecta a los acontecimientos reflejados,

edulcorados o violentados según los casos, sino también a la representación de los roles sociales étnicos, sexuales, profesionales..., que resultan altamente estereotipados (Gómez, 2005, p. 3).

Por todo ello, la teoría del cultivo y el establecimiento de representaciones mentales de los medios se encuentran ampliamente vinculados a la creación de imaginarios sociales por parte del mundo audiovisual. Las principales críticas que ha recibido esta teoría (Gómez, 2005) destacan que el cultivo no considera esenciales variables como la psicológica y que entiende que la única fuente de conocimiento social para el individuo es la televisión y que por lo tanto no tiene en cuenta el componente cualitativo de esta exposición al audiovisual por parte de los individuos y las sociedades.

2.3.4. Modelo sociosemiótico de la comunicación: producción, circulación y recepción de contenidos mediáticos

El modelo sociosemiótico de la comunicación (Rodrigo-Alsina, 1995), como instrumento de interpretación de la realidad, propone la comunicación, en el caso concreto de esta tesis la mediática, y los discursos generados como un proceso con tres fases no unidireccionales: producción, circulación y consumo.

Este modelo supera a anteriores modelos de comunicación ubicados en diferentes momentos históricos de estudio de la comunicación como disciplina. Es el caso del modelo de Shannon y Weaver (1981), que, desde la teoría matemática, afirmaba que la comunicación seguía un procedimiento lineal de fuente de información, mensaje, transmisor de la señal, canal, receptor y destino mediante una forma conductista. Este modelo no tenía en cuenta otros elementos como son el efecto deseado del mensaje en el receptor, la retroalimentación por parte del receptor y, sobre todo, el contexto en el que se produce el mensaje, en el que se transmite y en el que lo interpreta el receptor. Por otro lado, otro modelo superado es el de Schramm (1954), que proponía que los medios de comunicación y las sociedades son a la vez codificadores, intérpretes y decodificadores. Entre sus limitaciones se encontraba focalizar en el efecto de la comunicación en la audiencia sin tener en cuenta otros factores decisivos a la hora de recibir el mensaje.

El modelo sociosemiótico es considerado dentro de la tesis doctoral por diversos motivos, entre los que se señalan: ser un modelo que analiza todas las características contextuales y circunstanciales en el proceso comunicativo desde su creación hasta la recepción, incluyendo la interpretación diferenciada por parte de la audiencia vista en el capítulo uno a través de los estudios culturales; por centrarse, debido a su carácter semiótico, en los significados; por entender la comunicación mediática como un proceso de construcción social de la realidad; y por tener presente la comunicación como un proceso de construcción de universos simbólicos, contexto clave en la creación de estereotipos (Rodrigo-Alsina, 1995).

De este modo, en este modelo son analizadas tres fases diferenciadas pero interrelacionadas entre sí (Rodrigo-Alsina, 1995):

- a) Fase de producción: momento de creación del discurso por parte de los medios en la que se tiene en cuenta el contexto de dicha creación (circunstancias culturales, políticas o económicas, entre otras). Además, se analiza el tipo de emisor del discurso (industrias creativas, redes sociales, etc.) y la ideología implícita en él.
- b) Fase de circulación: el discurso entra dentro del mercado mediático. Aquí es posible analizar la relación entre la esfera pública y privada y la elección de los discursos por parte de los receptores teniendo en cuenta elementos como son las propias tecnologías.
- c) Fase de consumo: los usuarios hacen uso de este discurso. Aquí es tenido en cuenta de nuevo el contexto en el que es recibido el mensaje y las circunstancias contextuales de los individuos y sociedades en su recepción. Los individuos a través de la interpretación, teoría defendida por los estudios culturales, son capaces de interpretar diferentes significados de un mismo mensaje. También son tenidos en cuenta los efectos de los medios, en el que entra en juego la definición de la realidad realizada por ellos.

A continuación, se realiza un desarrollo del recorrido de este modelo a través del ejemplo de una ficción seriada con contenido LGTB+. Para iniciar, este modelo percibe la existencia de condiciones político-económicas distintas en cada momento histórico y en cada sociedad en la producción de contenidos, en el caso de esta tesis, de ficción seriada por parte de empresas audiovisuales. Estas empresas poseen estructuras de poder basadas en elementos económicos o políticos, entre otros, que condicionan el producto creado, tal y como estudian ramas de la comunicación como es la economía política (Mosco, 2006). Por lo tanto, la ficción seriada mostrará el sesgo ideológico con el que fue creado originalmente. Hay que señalar que la ficción seriada y la televisión poseen características tecno-comunicativas distintas a otros medios como pueden ser la prensa o la radio.

Estas empresas, además, generan discursos mediante estrategias que, como se ha analizado en el punto sobre imaginarios sociales, son a la vez fuente y creación de imaginarios sociales. Entre estas estrategias discursivas se encuentran la elección del modelo de narración, del modelo enunciador y del modelo enunciatario. Por ejemplo, durante el tardofranquismo, como es analizado en el capítulo 3, la ficción se caracterizaba por la creación de discursos con personajes LGTB+ convertidos en objetos de burla.

En la segunda fase, de circulación, este modelo analiza dos conceptos: la intervención tecnológica y el ecosistema comunicativo. Así, los discursos incluidos en los productos audiovisuales son transmitidos mediante medios tecnológicos, por ejemplo, la ficción seriada digitalmente a diversos receptores tecnológicos mediante plataformas como Netflix o la televisión tradicional. Esta ficción seriada, por su parte, se sumerge en un ecosistema comunicativo en el que su discurso se relaciona con un sistema de discursos diferentes y heterogéneos. Así, la ficción seriada con contenido LGTB+ favorable al colectivo será distribuida por medios de comunicación favorables a estas cuestiones por diversos motivos e intereses, incluido el económico.

A continuación, en el momento del consumo, hay que tener en cuenta la situación precomunicativa, que abarca el contexto, la circunstancia y la competencia. De esta forma, el contexto analiza el momento histórico y cultural de cada sociedad, distinto en

cada momento y lugar, en el caso de esta tesis doctoral, nos encontramos en un momento de reivindicación de minorías sociales como el colectivo LGTB+. La circunstancia abarca el periodo en el que estas ficciones seriadas son consumidas (en casa, con amigos, pareja, en el metro, en día laboral o fin de semana, etc.). La competencia, por su parte, comprende los conocimientos y aptitudes (sociales o culturales, entre otros) necesarios para que un individuo sea capaz de utilizar los sistemas semióticos en su contexto sociocultural determinado. La competencia del productor audiovisual, además, puede no coincidir con la del receptor.

Por lo tanto, tal y como ha sido analizado en el anterior capítulo 1 sobre estudios culturales, en este modelo también entra en juego la interpretación por parte de las audiencias, que negocian el mensaje portado por esta ficción seriada, aceptándolo, rechazándolo o aceptándolo parcialmente. En este momento de procesamiento de la información entran en juego las variables de sensación, percepción, atención, memoria, actitud y comportamiento, de este modo, esta ficción seriada LGTB+ tendrá unas audiencias activas potenciales con determinadas características.

Este modelo sociosemiótico, además, tiene en cuenta los efectos, que puede diferenciarse en cognitivos, afectivos y conductuales (Rodrigo-Alsina, 1995), así, un espectador puede sentir miedo al verse reflejado en una situación de agresión homofóbica vista en un personaje de la ficción seriada. Finalmente, estos efectos pueden dar lugar además a una reacción como efecto conductual, como por ejemplo, la confesión de homosexualidad por parte de un espectador en un contexto propicio y determinado tras el visionado de esta ficción seriada con contenido LGTB+ o la elección del voto a un partido electoral favorable a los intereses del colectivo.

2.4. Deconstrucción de los imaginarios sociales y de la opinión pública hegemónica: críticas y discursos alternativos sobre minorías sexuales y de género.

2.4.1. Estereotipos como elementos socializadores presentes en los medios de comunicación

Continuando con la idea de la construcción de universos simbólicos por parte de los medios, en primer lugar, es necesario analizar la diferencia entre prejuicio, estereotipo y generalización. Un prejuicio es un constructo más enfocado en la individualidad que en lo social y que se basa en una opinión o creencia previa sobre un hecho u acontecimiento, por ejemplo, sobre el día del Orgullo LGTB+, del que no se dispone de toda la información y que, por lo tanto, no se conoce adecuadamente (Pla-Julián, Adam-Donat y Bernaneu-Díaz, 2013). Los estereotipos, por su parte, tienen un componente más social y pueden considerarse un conjunto de ideas y de imágenes prefabricadas que clasifican, entre otros, a las personas o grupos sociales (mujeres, gitanos, homosexuales, etc.) de acuerdo con criterios compartidos como sus costumbres o apariencia física.

Los estereotipos, por lo tanto, simplifican y hacen comprensible la realidad, debido a que beben de ella, pero en ocasiones esta simplificación se produce de una forma distorsionada y errónea (Gómez, 2005). Por lo tanto, estos estereotipos pueden ser definidos como creencias populares, en la mayoría de los casos incorrectas, sobre determinados grupos sociales (Pla-Julián, Adam-Donat y Bernaneu-Díaz, 2013) o como códigos invisibles que orientan a las sociedades sobre cómo deben comportarse o qué rol deben adoptar en la sociedad (Quin y McMahon, 1997). Estos significados son aprendidos mediante la socialización, entendiendo la socialización como:

La internalización de normas, valores y pautas de conducta sociales por parte del individuo, un proceso que le sirve para relacionarse de manera satisfactoria con el mundo que le rodea, para vivir en sociedad y entender el entramado en el que se halla inmerso (Gómez, 2005, p. 2).

Por lo tanto, ambos conceptos, tanto estereotipo como prejuicio, pueden ser fuente de conductas discriminatorias y estigmatizantes (Pla-Julián, Adam-Donat y Bernaneu-Díaz, 2013). Las generalizaciones, en tercer lugar, categorizan a los individuos en grupos debido a características compartidas entre ellos y se convierten en estereotipos negativos cuando se le atribuyen, de manera errónea, todas las mismas características a los diferentes miembros individuales del grupo sin excepción.

Por otro lado, los estereotipos sí que poseen una serie de funciones positivas como facilitar la adaptación del individuo con su entorno, ya que estos, en ciertos contextos, al actuar de filtros nos ayudan a no enfrentarnos al medio social cada vez de una manera novedosa y caótica debido a que se basan en las ya comentadas simplificaciones y categorizaciones. Además, facilitan la pertenencia a un grupo social debido a la integración que se produce al interiorizar las generalizaciones dominantes en un contexto determinado. Así, a un miembro de un mismo grupo social, a pesar de no conocerlo previamente, se le asocian determinados atributos y características comunes a su grupo que, por supuesto, pueden ser erróneas. De la misma forma, orientan a las personas a actuar de la manera en la que se espera de ellas mediante el denominado concepto de “efecto de autocumplimiento” del estereotipo, por lo tanto, estos condicionan psicológica y socialmente a los individuos (González-Gabaldón, 1999).

Estos estereotipos, que forman parte de las creencias sociales y que juegan un papel principal en la construcción de la identidad social, son transmitidos a través de los procesos e instituciones educativas y socializadoras, como es el caso de los medios de comunicación, y, al igual que los prejuicios y las generalizaciones, pueden ser positivos o negativos. Estos prejuicios, generalizaciones y estereotipos negativos justifican situaciones sociales en las que se producen tratos de desigualdad o discriminaciones entre diferentes categorías o grupos sociales, como en el caso de la desigualdad salarial entre hombres y mujeres (Sabogal, 2012). De hecho, componentes a priori positivos tradicionales como el aparente carácter sensible y bondadoso de las mujeres se convierten en negativos al considerar a las mujeres menos capacitadas para determinados entornos laborales (González-Gabaldón, 1999).

De igual manera, los estereotipos reflejan los roles que los grupos desempeñan en la sociedad ya que son producidos mediante la interacción de los grupos y el aprendizaje de los papeles que estos mantienen en la comunidad. Un ejemplo de ello son los diferentes roles que tradicionalmente han aprendido los niños y niñas mediante la socialización, también conocidos como estereotipos de género (González-Gabaldón, 1999), a través de los medios de comunicación. En este sentido, investigaciones sobre la prensa digital española (Mateos de Cabo, Gimeno-Nogués y Martínez-Martínez, 2009) hallaron una infrarrepresentación de la mujer en los diarios, con un único 18% del total, y una presencia mayoritaria en las *soft news* (Gente, Sociedad y Cultura). Por su parte, Aznar-Díaz y Fernández-Martín (2004) y Flores-Palacio, Pineda-Zenizo, Tobías-Puente y Villarreal (2017) encontraron estereotipos sexualizados sobre la mujer y el hombre en la televisión y publicidad españolas y latinoamericanas, enfatizando la seducción y feminidad en las mujeres y el atractivo físico, poder y éxito social en los hombres, además de presentar a las deportistas femeninas como objetos de deseo (Sagarzazu-Olaizola y Lallana del Río, 2012). Además, aunque la naturaleza de los estereotipos presentes en los medios es muy amplia, investigaciones sobre medios encontraron estos estereotipos negativos sobre el género como los más abundantes seguidos de los étnicos (Gómez, 2005).

Las características negativas de los estereotipos, que son precursores y fuente de discriminación, pueden enumerarse en (Gómez, 2005):

- a) Anulan la complejidad de un asunto o de los orígenes históricos, culturales, religiosos o económicos de un grupo o tipo social concreto.
- b) Eligen una realidad simplista y reduccionista, que conduce a una visión de las relaciones sociales en un binomio malo/bueno.
- c) Trabajan sobre roles de inferioridad y superioridad, sobre todo en cuanto al género de los individuos (como es el caso hombre y mujer), etnia (hombre blanco frente al resto) y orientación sexual (heterosexualidad frente a las diversas y amplias orientaciones sexuales).

En relación con el vínculo entre los estereotipos y la discriminación (tanto violencia física como violencia simbólica) que se produce en determinados grupos o colectivos, como el LGTB+:

Incluso en las ocasiones en que un estereotipo conlleva hostilidad hacia un grupo, el modo de ver la relación entre el contenido del estereotipo y la hostilidad se basa en considerar que los rasgos negativos son los que producen la hostilidad y no ver que el desplazamiento de la agresividad es el causante de tal sentimiento negativo y que éste es el que hace resaltar las diferencias (González-Gabaldón, 1999, p. 81).

Continuando con esta idea, desde el punto de vista de los medios de comunicación, “el “modelo de realidad mediático” está repleto de papeles estereotipados que de manera inconsciente son asumidos por quienes los contemplan como algo natural, no como fruto de la selección del emisor” (Gómez, 2005, p. 5). Estos, además, fomentan un gran reduccionismo en las características de grupos étnicos o minorías, influenciando en las ideas que los individuos tienen sobre los diversos roles sociales.

Por otro lado, el estereotipo desde el punto de vista de los medios de comunicación es considerado un mensaje autoritario, a partir de la definición de la psicología social, ya que no presenta la realidad de una forma verídica y fidedigna, sino una realidad ideal, que está simplificada para que sea fácilmente asimilable por las audiencias. El motivo de ello se fundamenta en dos razones principales, en primer lugar, la intención de llegar a la mayor cantidad posible de audiencia, por ello, se utilizan estereotipos y personajes que sean reconocibles por la mayor parte de los individuos. A esta causa se le añade una segunda, la publicidad, ya que debido al reducido espacio disponible y a los altos costes económicos necesitan de estereotipos sencillos y fácilmente reconocibles por el espectador, aprovechando el carácter más emotivo que racional del consumidor ante la publicidad (Gómez, 2005). Por otro lado, adquiere importancia el concepto de “efecto de autocumplimiento del estereotipo” de Romero-Rodríguez, De Casas-Moreno y Torres-Toukoumidis (2015 p. 34), en la que los autores afirman que estas representaciones mediáticas estereotipadas no solo se transforman en percepciones, sino también en

acciones intraindividuales, esto es, favoreciendo la adaptación de la audiencia al estereotipo que discursivamente se ha creado sobre sí mismo o su grupo social.

Los estereotipos por lo tanto simplifican y categorizan la realidad, seleccionando solamente alguna de las muchas características de los grupos sociales. Estos son normalizados mediante una continua repetición en instituciones como son los medios audiovisuales o la familia (inmigrantes peligrosos u homosexuales afeminados, entre otros) e introducidos en los imaginarios sociales, lo que es utilizado por los grupos dominantes para generar una desigualdad. Los medios de comunicación potencian la introducción de estereotipos sobre todo en casos en los que nuestra concepción o conocimiento del hecho o realidad social solo es posible de conocer a través de ellos, como en el caso de culturas en otros países ajenos al nuestro, sin embargo, también son capaces de actuar en representaciones con las que sí tenemos un contacto más cercano. (Gamarnik, 2009).

La producción de mensajes está en manos de las mayorías hegemónicas que miran a las minorías mediante estereotipos y prejuicios. Por eso, las minorías suelen aparecer estereotipadas en la televisión *mainstream*, por ejemplo, en programas como *First Dates* (Cuatro: 2013-Actualidad), o en algunos de los principales diarios españoles, donde las parejas formadas por personas del mismo sexo aún se tratan con eufemismos (Carratalá, 2016). Estos estereotipos pueden llevar a discriminación y tratos diferenciados a diversos grupos debido a estas características distorsionadas que han sido asimiladas. Conceptos analizados en epígrafes anteriores, como la selección de temas por parte de los informativos o *agenda setting* o la conocida como espiral del silencio, son parte de los mecanismos utilizados por los medios para la creación de representaciones que posteriormente se convertirán en estereotipos.

De esta manera, los medios de comunicación no solo reflejan la realidad, sino que participan en la construcción de ella. Siguiendo las investigaciones de Gómez (2005), los estereotipos como construcciones mentales son objetos con una gran dificultad de cambio y eliminación debido a que psicológicamente los elementos que confirman las características estereotipadas son recordados en un mayor porcentaje que aquellos que los

desmienten. Los estereotipos de este modo tienen una fuerte tendencia a permanecer en el tiempo y entre diversas generaciones y, en resumen, “no son más que fieles reflejos de una cultura y una historia y como tales van a nacer y mantenerse porque responden a las necesidades que tiene tal contexto de mantener y preservar unas normas sociales ventajosas para él” (González-Gabaldón, 1999, p. 82). Estos organizan nuestra forma de conocimiento, pero limitan nuestra forma de ver el mundo (Gamarnik, 2009). Sin embargo, autores como Quin y McMahon (1997) proponen una educación en pensamiento crítico desde edades tempranas como forma de no aceptar automáticamente los estereotipos aprendidos mediante los agentes de socialización como son los medios de comunicación. Los estudios de Gamarnik (2009), por otra parte, afirman que cambios o acontecimientos sociales fuertes, como la larga y constante lucha del activismo LGTB+ para el reconocimiento de sus derechos, pueden modificarlos parcialmente dentro del imaginario social.

Por lo tanto, si la realidad está basada en una construcción social de significados (Berger y Luckman, 1966), esta estaría abierta a renegociar sus significados y el orden establecido ya que los individuos tendrían la capacidad de no asimilar acríticamente estos estereotipos y serían capaces de reformularlos. Aquí entran en juego los diversos movimientos sociales como instrumentos de redefinición de significados y de los imaginarios sociales, tal y como proponen las teorías de género y *queer* analizadas en el siguiente punto.

2.4.2. Teoría feminista y papel de los medios en la divulgación de estereotipos sobre el género

Desarrollando las teorías basadas en la lucha contra los estereotipos y los imaginarios sociales establecidos, los estudios de género son analizados de una forma multidisciplinar desde diversas disciplinas como la comunicación, la educación, la sociología o el derecho, entre otras. Estos estudios feministas tradicionalmente se han centrado en dos conceptos relacionados: género y empoderamiento. El empoderamiento está vinculado con el cuestionamiento de las relaciones de poder existentes entre los géneros (masculino y femenino), la inclusión y exclusión y las formas de inversión de las

desigualdades, tanto en el plano institucional como en el cultural (León, 2001). Todas estas cuestiones, además, se encuentran ampliamente relacionadas con los estereotipos de género comentados en el punto anterior.

Por otra parte, desde una perspectiva general, encontramos abundantes puntos de encuentro y unión entre las teorías de los estudios culturales, los estudios de género y las teorías *queer*, todas como áreas de investigación sobre los discursos hegemónicos y como intentos de ruptura y reapropiación de los conceptos establecidos y de los enfoques invisibilizados, sin olvidar otros estudios de minorías como son los de etnia y religión.

Las teorías feministas tienen su precedente en los inicios de los movimientos de lucha por la igualdad de las mujeres durante el periodo histórico conocido como la Ilustración. De él se inspiraron autoras como De Beauvoir (1981), que consideran como creaciones socioculturales a los significados construidos sobre la figura del género masculino y del género femenino, de ahí su reconocida frase: “No se hace mujer: se llega a serlo” (Beauvoir, 1981, p. 118). En sus estudios analizó las condiciones económicas, sociales y políticas, entre otras, para que las mujeres contaran con una posición de desigualdad frente a los hombres en estos ámbitos. En este análisis descubre un papel de subordinación que es aprendido por ellas, en el que se es socializado desde la infancia y en el que se educa a las siguientes generaciones de féminas. Por lo tanto, estos roles diferenciados de hombres y mujeres no parten de la naturaleza sino de una concepción patriarcal de la sociedad. En sus escritos Beauvoir (1980, 1981) y muy variados profundos análisis, propone la liberación y emancipación de la mujer frente a su posición subordinada y de opresión mediante un cambio social y cultural. Dentro de sus amplias y referentes obras, algunas de las medidas propuestas por la autora en el contexto de su época fue la incorporación de la mujer al mercado laboral.

Focalizando en la relación entre mujer y cine, los estudios filmicos, junto a la introducción de las cuestiones feministas en los ámbitos científicos universitarios, comienzan su expansión en los años setenta en Estados Unidos (Guarinos, 2008), la mayoría con un gran compromiso político que cuestionaba las estructuras patriarcales de género establecidas desde el poder social. Es posible comprobar la expansión de esta

década en acontecimientos como la creación de festivales de cine de mujeres como el *New York International Festival of Women's Film*, la creación en 1972 de la revista *Women and Film* (Castro-Ricalde, 2002) o los *Women's Studies Program* en 1973 dentro de las universidades y enmarcados en la llamada segunda ola feminista de los años setenta.

De este modo, en la década de los sesenta (Colaizzi, 1995), durante los primeros años previos a su consolidación, las teorías críticas se centran en denunciar la ausencia de las mujeres dentro del marco de la producción cinematográfica y cómo la mujer ha sido tradicionalmente representada en el cine como servidora y esclava romántica, dispuesta a olvidar su esfera pública y laboral a favor de un amor romántico. La segunda etapa, durante su consolidación en los setenta (Mulvey, 1989), está centrada en los estudios de la semiótica y el psicoanálisis, es decir, en el estudio de las imágenes de la mujer en el cine y su relación con el poder patriarcal, por lo que esta etapa no estaba tan centrada en el análisis de las imágenes sino en los efectos que estas imágenes, que cuentan con una intencionalidad y lectura preferente, provocan, con la finalidad, entre otros, de sexualizar a la mujer. Estas dos etapas se vieron complementadas por la influencia de los estudios culturales en los años ochenta, estudiados en el capítulo anterior y claves en esta tesis doctoral, como intentos de deshacer las categorías tradicionales y las representaciones basadas en la reproducción de estereotipos.

Así, podemos definir a la teoría feminista fílmica como un marco teórico y metodológico que desde los años setenta se centró en el análisis de la representación femenina en el panorama audiovisual (Johnston, 1975; Haskell, 2016) y desde los ochenta en analizar a los géneros cinematográficos que ponen a la mujer en el centro de la narración (Audrey-Foster, 1999; Zurián-Hernández y Herrero-Jiménez, 2014).

De esta forma, estas teorías feministas, desde una mirada posmodernista, estudian la identidad del concepto de mujer implícita en los discursos y narrativas audiovisuales como productoras de significados. Para ello estas teorías tienen presente que entender la identidad como una relación social implica ser consciente de que esta identidad se encuentra influida por el poder, las jerarquías, las disputas por el sentido y las ideologías

del contexto sociohistórico, unas identidades que en la posmodernidad no son fijas y están en constante resignificación (Iadevito, 2014). Además, han entendido tradicionalmente los conceptos de hombre y mujer como representaciones codificadas e impuestas socialmente mediante la oposición y la diferencia, como ideas enfrentadas desde una cultura patriarcal, lo que lleva implícito la existencia de prejuicios y estereotipos (Sánchez-Labela Martín, 2011).

Por otro lado, tal y como este capítulo 2 desarrolla, el audiovisual es resultado de un espacio-tiempo o contexto determinado, con unas condiciones ideológicas no neutrales, lo que provoca la construcción de discursos de los que se puede extraer modos de entender a los individuos, a las sociedades y a las distintas identidades. Además, el cine tiene una vital importancia y utilidad de proyección y absorción de elementos que realimentan a la sociedad de la que procede y a que la sirve (Guarinos, 2008). Por lo tanto, es una herramienta útil para descubrir cómo se construyen y son recibidas las diversas identidades como son aquellas relacionadas con la sexualidad y el género (Zurián-Hernández y Herrero-Jiménez, 2014).

De este modo, en relación con este panorama audiovisual, las teorías feministas reflexionan acerca de la preeminencia del sexo masculino frente a una imagen reducida, simplificada y estereotipada de la mujer como reflejo de la realidad social (Colaizzi, 1995). Además, los medios, como divulgadores de la realidad, actúan como socializadores del género y median en la creación y mantenimiento de estereotipos sobre el hombre y la mujer debido a su gran capacidad de influencia. Los elementos que se utilizan para ello se basan en el espacio, contexto y lenguaje empleado en los personajes y tramas que los elementos audiovisuales, como la ficción seriada, muestran. En numerosos casos, como en el de las comedias románticas, se muestran representaciones femeninas de forma estereotipada que caricaturizan la realidad social en beneficio de las representaciones masculinas, provocando en la consciencia de las sociedades la asimilación de arquetipos como lo realmente válido. Esta influencia distorsionada basada en estereotipos sobre la mujer provoca la creación de modelos conductuales que son imitados a través de la imagen y que cuentan con un gran impacto emocional (Sánchez-Labela Martín, 2011).

Con respecto a estas visiones distorsionadas, algunas de las características sobre representaciones femeninas desiguales encontradas en investigaciones de Sánchez-Labela Martín (2011) sobre estereotipos de género en series de animación, como *Padre de familia* (Fox: 1999-Actualidad), son la inferioridad femenina frente a los personajes masculinos mediante tonos sarcásticos e irónicos, la sumisión de la mujer y la sexualización entre géneros. Además, estas mismas investigaciones encontraron la repetición de estructuras en las tramas y personajes femeninos, con escasa innovación y excepciones, lo que provoca un mantenimiento de estereotipos y una gran peligrosidad debido a la conservación de imaginarios sociales entre el público infantil y adolescente. Esto es debido a que el cine, como se ha comprobado en epígrafes anteriores, actúa como espejo de la sociedad y a la vez como signo ideológico, es decir, propone unos códigos visuales organizados para generar un significado específico, transmitiendo una ideología o manera de ver la realidad determinada (Castro-Ricalde, 2002).

Continuando con esta idea, estas teorías filmicas feministas proponen reflexiones críticas sobre la representación, la construcción de la subjetividad, de la identidad, de la cultura contemporánea y sobre las relaciones de poder que nos marcan como sujetos históricos y sobre nuestra percepción y definición de la realidad como individuos involucrados en los procesos de construcción cultural (Colaizzi, 2007). Incidiendo en el efecto de los elementos audiovisuales en las sociedades, los espectadores elaboran una construcción cognitiva propia al asimilar las imágenes elaboradas por signos y significados a través de su particular subjetividad fundamentada por su propio contexto cultural y personal (Sánchez-Labela Martín, 2011). Por ello, la teoría filmica feminista defiende una educación cultural crítica para aprender a visionar ficción discerniendo las imágenes distorsionadas de la realidad y estereotipadas de aquellas que no lo son. Aquí es posible conectar estas teorías con la escuela teórica que vertebra toda la tesis doctoral: los estudios culturales. Así, ambos se centran en el interés por elementos tales como la cultura, la representación, los significados, la dominación ideológica, los estereotipos y la recepción provenientes de los elementos audiovisuales y de la cultura popular y, por lo tanto, ambos se fundamentan en estudios críticos sobre minorías y voces marginadas (Mulvey, 1989; Audrey-Foster, 1999; Zurián-Hernández y Herrero-Jiménez, 2014).

Estas teorías fílmicas feministas, sin embargo, no proponen ofrecer respuestas únicas y definitivas a las construcciones audiovisuales sobre el género o la mujer, sino ofrecer redes de investigación que persigan y abarquen el objeto investigado (Casetti, 1994). Su intención natural es poner sobre la mesa los modelos hegemónicos de representación basados en un modelo de subordinación del género femenino y hacer una crítica de la cultura, del modo en que las prácticas han sido institucionalizadas a través de cánones fijos y modelos de leer basados en las diferencias entre hombres y mujeres de forma subjetiva (Colaizzi, 1995).

De esta manera, para estudiar estas visiones distorsionadas se hace necesario una profundización en los discursos audiovisuales que no son más que construcciones sociales de la realidad, tal y como hemos analizado a lo largo de este capítulo. Así, siguiendo las investigaciones de Colaizzi:

Feminismo es teoría del discurso y hacer feminismo es hacer teoría del discurso, porque es una toma de conciencia del carácter discursivo, es decir, histórico-político, de lo que llamamos realidad, de su carácter de construcción y producto y, al mismo tiempo, un intento consciente de participar en el juego político y en el debate epistemológico para determinar una transformación en las estructuras sociales y culturales de la sociedad, hacia la utopía -una utopía indispensable- de un mundo donde exclusión, explotación y opresión no sean el paradigma normativo (Colaizzi, 1992, p. 117).

Por lo tanto, estas teorías deben ser comprendidas como un intento de deconstrucción de los textos fílmicos, entendidos estos como dispositivos de producción cultural dentro de un contexto político-ideológico e industrial que mantiene una sociedad marcadamente capitalista, patriarcal y sexista. El cine clásico *mainstream* de Hollywood, por ejemplo, ha asociado la feminidad con la reproducción y la pasividad mientras que la parte masculina ha estado basada en la producción y la actividad (Colaizzi, 2001).

Además, esta reproducción clásica ha creado una visión del cuerpo femenino como objeto erótico, con formas bellas y expuesto, mediante el juego de cámaras, a la

mirada masculina. Esto es posible de comprobar en los finales arquetípicos de las películas basados en la unión de la pareja heterosexual protagonista, la reproducción de su núcleo familiar y el mantenimiento del orden social en su siguiente generación como fin único de la mujer (Colaizzi, 2001, p. 9).

Por lo tanto, estas representaciones distorsionadas son capaces de sostener una visión del cuerpo femenino entendido como un escenario simbólico en el que reafirmar las posiciones de poder y de dominio de lo masculino, provocando connotaciones y repercusiones tales como la violencia simbólica y real (Sánchez-Labela Martín, 2011).

Además, estas teorías filmicas consideran que el cine y la televisión más que representación han creado imágenes estereotipadas de la mujer. Los estereotipos más comunes sobre mujeres en el cine son (Guarinos, 2008, pp. 116-118):

- “La chica buena”: acepta el sistema, es sufridora, ingenua y conformista y su finalidad es encontrar un esposo para toda su vida.
- “La chica mala”: joven y adolescente en busca de un hombre mayor. Su argumento suele girar en torno a provocar conflictos éticos y tensión sexual en sus objetivos.
- “La mater dolorosa”: madre que sufre por los conflictos ocurridos en sus hijos.
- “La madre castradora o madrastra”: madre dominante que impone sus normas a sus hijos coartando su libertad de acción o pensamiento.
- “La madre sin hijos”: mujer obsesionada por su incapacidad para engendrar hijos y su deseo por la maternidad, lo que le provoca graves problemas y conflictos.
- “La mater amabilis”: ama de casa feliz, de mediana edad, amorosa y al cuidado de sus hijos y marido. No cuenta con una trama más allá.

-
- “La virgen”: mujer que hace de su renuncia sexual su característica principal, pudiendo darse diversas variaciones: mujer beata, guerrera (Juana de Arco), etc.
 - “La femme fatale o vamp”: mujer mala por naturaleza, ambiciosa, peligrosa y la perdición de los hombres que se acercan a ellas.
 - “La Cenicienta”: mujer bella, joven e ingenua que asciende socialmente sin pretenderlo y por amor.
 - “La viuda negra”: mujer perversa dispuesta a hacer el mal para conseguir sus objetivos sobre algo o alguien.
 - “La superheroína”: su personalidad es construida a partir de estereotipos tradicionales del personaje masculino protagonista y su argumento se basa en servicios o ayuda a la comunidad.

A esto se le une una invisibilidad de los personajes lésbicos y su tradicional representación con fines eróticos para el disfrute de la audiencia masculina heterosexual (Wood, 2003).

Por lo tanto, es posible inferir que estas representaciones cinematográficas clásicas de la feminidad y masculinidad son elementos de socialización, confirmación y reproducción de las estructuras clave en el psiquismo occidental y patriarcal, unas estructuras que la teoría feminista intenta analizar, deconstruir y reinterpretar, entendiendo el cine como una tecnología social constructora de modelos culturales hegemónicos narrativos y de género, cuestionándose los discursos, representaciones, la subjetividad y la definición de la realidad (Colaizzi, 2001).

De manera análoga, se debe mencionar que estas teorías filmicas no solo se han centrado, aunque sí en mayor medida, en la construcción de significados por parte del audiovisual, sino que diversas ramas se han encargado de analizar, por un lado, el papel de la mujer tras la cámara (su rol como *script* o productora, entre otras) y, por otro lado,

frente a la pantalla, es decir, los conocidos como estudios de recepción en audiencia (Guarinos, 2008).

En conclusión, los estudios de género en el cine desde el ámbito de la comunicación se han encargado de analizar la visión tradicionalmente patriarcal audiovisual (Plaza y Delgado, 2007) debido a que los medios audiovisuales son una fuente de producción cultural de enorme importancia en la construcción de modelos de identidad de género y uno de los elementos básicos para conocer la imagen que la sociedad tiene sobre aspectos como la sexualidad. Sin embargo, estos medios también son cruciales en la crítica, visibilización y transformación de significados culturales e identidades tradicional y culturalmente no dominantes en la sociedad como es el caso de las mujeres (Zurián-Hernández y Borrego-Errazu, 2013).

Para finalizar, es posible confirmar que estos estudios de género y feministas se encuentran ampliamente relacionados con las teorías del discurso, uno de los puntos básicos de la metodología de la tesis. Además, estas teorías abrieron el camino y cuentan con abundantes conceptos y puntos en común con los estudios LGTB+ y con la teoría *queer* (Villaplana, 2008), conceptos desarrollados en el siguiente apartado del capítulo.

2.4.3. Teoría queer y crítica a las representaciones mediáticas e imaginarios sociales hegemónicos sobre orientaciones sexuales diversas

La teoría *queer*, en relación con la cultura y de la misma manera que las teorías feministas, surge del estudio y el análisis de identidades socioculturales que tradicionalmente se han mostrado excluidas y en la periferia del sistema social dominante. Este sistema ha estado formado tradicionalmente por una concepción occidental en la que el núcleo dominante de la sociedad se ha basado en el género masculino, de raza blanca, heterosexual, de clase media y de religión cristiana (Fonseca-Hernández y Quintero-Soto, 2009).

La palabra inglesa *queer* tiene su traducción y origen en un insulto hacia el colectivo LGTB+ (“marica”, “maricón” o “raro”), quien decidió tomar esta expresión

como una forma subversiva de reapropiación y resignificación cultural en favor de la propia lucha, como forma de transgresión y de desestabilización de las normas establecidas. Además, esta palabra tiene su opuesto en la palabra inglesa *straight*, que significa “derecho”, “heterosexual” o “recto”. Es posible ubicar el origen de esta teoría *queer* en las reivindicaciones del colectivo LGTB+ y del feminista para exigir sus derechos junto al inicio de las investigaciones de pensadores como Foucault en 1976, siendo la Universidad de Columbia, en 1989, la primera universidad estadounidense en incorporar estos estudios. A esto se le unió la creación de revistas científicas especializadas como la *Journal of Homosexuality*, también en 1976, y la creación de estudios específicos en Europa con la Universidad de Utrech (Países Bajos) como pionera en este continente (Fonseca-Hernández y Quintero-Soto, 2009).

Resulta oportuno analizar las investigaciones de Sedgwick (1985; 1990) como una de las autoras fundadoras de estos estudios críticos y *queer*. En ellas se produce una introducción a la crítica y un cuestionamiento de los conceptos binarios y aparentemente sólidos como “homosexual” y “heterosexual” en la cultura popular occidental y a la obligación de los hombres de deber posicionarse en una de estas dos orientaciones sin contar con el rango de posibilidades que existe entre ambas. Además, cuestiona el posicionamiento de la sexualidad masculina heterosexual en un lugar privilegiado en la sociedad mientras que el resto se ha encontrado tradicionalmente en un contexto de ocultamiento e invisibilidad. Para los homosexuales, hay una constante obligación de realizar una “salida del armario” en los diferentes contextos de su vida para mostrar su diferencia con lo “normal” o heterosexual.

Para superar estos conceptos, considerados constructos sociales y productores de desigualdades, propone un análisis crítico de estas concepciones duales que, considera, han quedado obsoletas y ocasionan problemas como la violencia homofóbica o suicidios. Por lo tanto, Sedgwick (1985; 1990) comienza a cuestionar en sus textos la existencia de categorías que habitualmente son binarias y opuestas entre ellas: mujer y hombre u homosexual y heterosexual, entre otras.

Junto a estas investigaciones de Sedgwick y continuando con esta unión entre las investigaciones feministas/de género y las del colectivo LGTB+ surgen autoras como Butler (1990), que define el género como una performance, es decir, una imitación y repetición de determinadas construcciones sociales, como es el caso de la “pluma” en el homosexual masculino o los comportamientos masculinamente marcados en la homosexualidad femenina, a los que la autora asimila con una representación teatral. Para la investigadora, todas las categorías, homosexual, heterosexual, bisexual, etc., se encuentran dentro de esta dualidad de imitación/repetición y por lo tanto se convierten en categorías normalizadoras.

Estas categorías señaladas por la autora son culpadas de controlar, describir, autorizar y, en definitiva, condicionar el comportamiento, por lo tanto, funcionan como estructuras políticas opresoras. De esta manera, las expresiones “gay”, “lesbiana”, “mujer” u “hombre”, entre otras, no serían más que categorías que el sistema necesita controlar, regular y clasificar para participar e imitar la heterosexualidad que es considerada lo real, auténtico y original, bajo la amenaza de sufrir castigo y violencia (homofobia, exclusión laboral del colectivo transexual, etc.) (Butler, 1990, p. 151). Consecuentemente, el género y sexualidad están marcados por unos “discursos regulativos” dentro de los cuales se nos permite actuar y que los individuos y sociedad aceptan como naturales, estáticos y verdaderos pero que impiden una verdadera elección (Fonseca-Hernández y Quintero-Soto, 2009). De acuerdo con esta teoría, al categorizar mediante la heteronormatividad, al nacer en un determinado sexo se impone un constructo determinado sobre el género y a la vez una orientación sexual preestablecida, es decir, el nacer con órganos sexuales femeninos predispone a una construcción social en la feminidad y a la atracción sexual hacia el sexo masculino (Butler, 1990, p. 54). Esta teoría enlaza con las teorías feministas analizadas en el punto anterior de Beauvoir (1981) sobre la construcción social impuesta de la mujer como identidad.

De esta forma, Butler (1990), desde una perspectiva posestructuralista y siguiendo las teorías de la construcción social de la realidad, defiende que nuestro género o identidad sexual no son más que construcciones sociales mediante las que actuamos o realizamos una performance de acuerdo con códigos que hemos aprendido e imitado culturalmente.

Estos códigos, además, se han construido socialmente mediante la repetición y la legitimación y han convertido la heterosexualidad como válida y la homosexualidad y otras orientaciones como algo a rechazar. Así, la teoría *queer* entiende también el concepto de sexo como un constructo social en la manera en la que se utiliza como forma de justificar y *prediscursivar* al género y que por lo tanto este sexo a su vez sirve de pretexto para seguir obligatoriamente unas determinadas normas culturales. Para la autora, los roles de género son representaciones teatrales en los que cada sexo asume un papel generado previamente, imitándolo y reproduciéndolo durante el tiempo. De la misma manera, la existencia misma de pronombres sobre el género no sería tampoco un elemento natural, sino que son descritos como constructos artificiales que portan una significación en sí mismos que promueve una desigualdad ante una hegemonía masculina y heterosexista (Fonseca-Hernández y Quintero-Soto, 2009).

Por todo ello, se propone una deconstrucción de la identidad preestablecida y desigual y una eliminación de los elementos binarios (masculino/femenino, entre otros) mediante la realización de actos también performativos que sean subversivos, paródicos, que desnaturalicen estos elementos y que visibilicen su carácter de constructo (por ejemplo, los actos de travestismo) (Butler, 1990, p. 269). Así, si el género ha sido construido mediante actos performatizados heteronormativos que lo han naturalizado mediante la repetición, su deconstrucción puede realizarse de la misma forma (Butler, 2002).

Siguiendo estos estudios, existen de igual manera unos ideales de feminidad y masculinidad materializados en una relación heterosexual que se crean mediante estos actos performativos, como es el caso del matrimonio entre un hombre y una mujer en el momento en el que el cura recita las palabras: “Yo os declaro marido y mujer”. Estos ideales empiezan desde el momento en el que en el parto se nos categoriza como niño o niña, lo que inicia un proceso de clasificación que nos obliga a adherirnos a unas normas sociales mediante rituales de repetición obligatoria de patrones que van creando la identidad. El sistema clasifica a la homosexualidad como un género fallido, por ello se le atribuyen construcciones sociales “masculinas” a las lesbianas y “femeninas” a los gays masculinos. En este mismo sentido, el sistema patriarcal machista asocia la

homosexualidad a comportamientos "femeninos" y, por lo tanto, inferiores, asociándolo y performativando con el *statu quo* tradicional “mediante el control y la humillación del género” (Butler, 2002, p 74).

Butler (2002) además reflexiona acerca de cómo la palabra *queer* tiene su origen en todo aquello relegado a la periferia social que no se enmarca dentro de la performatividad heteronormativa. En este mismo orden y dirección, la teoría *queer* considera que incluso constructos como la clasificación “lesbiana” o “gay” también pasan a formar parte de una clasificación regulatoria. Así, la nueva resignificación de la palabra *queer* dentro de los estudios LGTB+ actuaría como un acto performativo teatralizado que intenta cambiar los discursos establecidos. La teoría *queer* rechaza las clasificaciones sexuales por considerarlas, además de construcciones culturales, elementos de clasificación y opresión a las personas y propone su cuestionamiento y eliminación con el objetivo de conseguir nuevas significaciones.

Sus investigaciones analizan, además, cómo la represión de la homosexualidad y otras orientaciones diversas tiene como objetivo el mantenimiento de un *statu quo* de géneros basado en una jerarquía con la masculinidad en su cúspide (Butler, 1990). Por lo tanto, la represión del deseo homosexual supondría la obligación de cumplir las leyes y de pertenecer a una determinada ciudadanía para seguir manteniendo el sistema y orden social. Esta cohesión es realizada por el sistema a través de la culpabilidad y el miedo ante un “género fallido” (miedo a la soledad, al rechazo familiar o la censura social, entre otras), incentivando mantener este deseo homosexual silenciado o en la intimidad y educando progresivamente a las personas del colectivo LGTB+ en un odio hacia sí mismas (Fonseca-Hernández y Quintero-Soto, 2009). Todo ello tiene repercusiones en la sociedad, al dar privilegios a la heterosexualidad y, por lo tanto, hacerla más deseable que el resto de las orientaciones sexuales, que han sido tradicional e históricamente consideradas como una desviación de la denominada normalidad sexual (Ibiti, 2015). Además, una de las legitimaciones que el sistema ha utilizado para naturalizar la heterosexualidad es unirla al concepto de amor, mientras que la relaciones entre homosexuales han sido caracterizadas como basadas en el sexo y no en los sentimientos (promiscuidad, *cruising*, etc.) (Fonseca-Hernández y Quintero-Soto, 2009).

Continuando con el desarrollo de esta teoría *queer*, es Foucault (1990; 2002; 2005, 2010) quien realizó un análisis crítico e interpretativo sobre la historia de la sexualidad, el poder, los estados y las instituciones, que han regulado y controlado el cuerpo de hombres y mujeres. Foucault analiza, a través de las prácticas discursivas y las relaciones de poder, cómo los discursos no hegemónicos sobre la sexualidad han sido reprimidos históricamente mediante una dominación ideológica que tenía como función vigilar y disciplinar estos aspectos íntimos de la vida de los individuos (Foucault, 2005).

Para el autor, el poder está compuesto por un conjunto de relaciones sociales que implican una lucha entre fuerzas de manera desigual y que se encuentran en todas partes, incluso afirma la existencia de micro-poderes, que surgen de la vida cotidiana y no de las instituciones y de los estados (Foucault, 2005). Este poder se materializa en un efecto de control en los cuerpos y es interiorizado por los individuos que lo incorporan a su cultura, es decir, lo manifiestan en costumbres, expresiones o maneras de comportarse, entre otros. De esta manera, este poder tiene un dominio sobre el placer y las sexualidades de las personas, vigilándolo, regulándolo, controlándolo o incluso prohibiéndolo, un control que es producido mediante elementos discursivos (Foucault, 2002). Un ejemplo de estos elementos discursivos que regulan lo aceptado y lo prohibido dentro de las sexualidades son los “dispositivos alianza”, es decir, instituciones como el matrimonio que tienen como objetivo la reproducción y mantenimiento del sistema (Uribe-Alvarado, 2003), y que acentúan el dualismo heterosexual/homosexual y una discriminación de las orientaciones sexuales no normativas, como es posible comprobar en los debates por la introducción del concepto de matrimonio entre personas del mismo sexo.

Por otro lado, continuando con la relación poder/cuerpo surge el concepto de “biopolítica”, que supone el control del poder sobre los cuerpos desde la infancia, marcando elementos como la reproducción, y que tiene la intención de reflejar lo político en lo biológico (Agamben, 2003). Esta biopolítica genera una simplificación a categorías binarias (mujer/hombre, heterosexual/homosexual, etc.) como un intento del sistema por controlar y adaptar las sociedades a sus regulaciones (Ibiti, 2015). Este concepto implica la fagocitación del estado sobre los cuerpos en todos los aspectos de la vida privada: escolaridad, matrimonio, etc., a través de instituciones como la Iglesia, las escuelas o el

Ejército, entre otros. Con esta biopolítica, el sistema buscaría mantener un tipo de población que asegure el sistema capitalista mediante el trabajo, pero a la vez que se mantenga poco crítico en relación a la política, y por ello realiza una protección de aquella sexualidad que le permite mantener el sistema, la heterosexualidad, castigando al resto de orientaciones mediante elementos como la ciencia, la medicina y la represión legal (Foucault, 2005). Uno de los elementos coercitivos que utiliza para ello es la cárcel, un espacio para reubicar a todos aquellos que estén fuera de la lógica y aparente normalidad del sistema capitalista, como los denominados “locos”. Así, la cárcel actuaría como una metáfora del control permanente del sistema para evitar y culpabilizar a todo aquel que se salga de la normatividad (Uribe-Alvarado, 2003).

Respecto a estas instituciones tradicionales como el matrimonio, la teoría *queer* las define como elementos sociales en los que hemos sido socializados y que repetimos generación tras generación. Además, aparece el término “heterosexualidad obligatoria” (Rich, 1996) que, siguiendo las corrientes de pensamiento de esta teoría *queer*, sería usado para obligar a las personas a estar dentro de esta norma sexual, castigando y marginando a aquellos que la contradigan. La base de esta “heterosexualidad obligatoria” parte de que los individuos de las sociedades actuales están expuestos a esta heterosexualidad desde el momento del nacimiento, a partir del cual las instituciones sociales (Iglesia, Estado, familia, medios de comunicación, etc.) realizan una orientación hacia ella. Esto se produce mediante elementos como la presunción de amigos del mismo sexo y pareja del opuesto o la discriminación de matrimonios del mismo sexo en las iglesias calificándolo de pecado, lo que fomenta una segregación de las diversas orientaciones sexuales.

Por lo tanto, la teoría *queer* bebe y cuenta con abundantes puntos en común con el posestructuralismo de autores como Derrida (1993) ya que ambos contradicen a las tradicionales oposiciones binarias del estructuralismo. Entre estos autores posestructuralistas hay que destacar a algunos estudiados en el epígrafe anterior sobre teorías feministas como Colaizzi (2001).

Conectando la teoría *queer* con la representación LGTB+ en el panorama audiovisual, esta reflexiona acerca de la representación tradicionalmente paródica, trágica

o malvada de este colectivo como un intento de premiar y proteger a la heterosexualidad hegemónica excluyendo lo diferente. Así, estudia cómo estas representaciones han tenido la intención de dirigir el pensamiento del colectivo LGTB+ hacia sí mismo y también el de los espectadores heterosexuales de una manera distorsionada.

Estas corrientes critican además que, en la actualidad, a pesar del aumento cuantitativo de los personajes y tramas LGTB+ en el cine y televisión en comparación a décadas anteriores, estas se basan en los mismos valores tradiciones heteronormativos, como la estabilidad y la monogamia, además de reducir las muestras sexuales y eróticas al mínimo y utilizar en numerosas ocasiones un protagonista gay blanco, varón y rico. Así, analizan cómo los medios audiovisuales han intentado introducir las diferencias sexuales en la cultura popular mediante patrones que mantengan la hegemonía patriarcal y masculina del sistema y que además muestren la imagen del “homosexual ideal” (clase media/alta, monógamo, en pareja y blanco) que jerarquiza y traslada a la invisibilidad y al rechazo a todas aquellas formas de entender la sexualidad de manera diversa y que no se incluyen en este patrón. Todo ello se utiliza como forma de atraer al público heterosexual para que este pueda verse reflejado y reducir al mínimo su rechazo y, por lo tanto, las probables pérdidas económicas. La teoría *queer* denuncia a los medios de comunicación por fomentar el mantenimiento del *statu quo* (Ibiti, 2015).

De este modo, la teoría *queer* aparece con fuerza en los años ochenta y noventa como un intento de reflexionar críticamente sobre las teorías feministas y LGTB+. Esta rechaza y desafía las clasificaciones normativas como son las de género (masculino/femenino) e identidad u orientación sexual (homosexual, heterosexual, bisexual, etc.), considerándolas, tal y como es analizado en el capítulo 1, construcciones sociales de la realidad y opciones culturales que se enmarcan en un contexto histórico y sociocultural determinado. Por lo tanto, intentan transgredir las normas de heterosexualidad institucionalmente establecidas y eliminar el sistema binario homosexual/heterosexual propuesto por el sistema patriarcal (Ibiti, 2015) y reestructurar los imaginarios sociales fomentados por instituciones como los medios de comunicación.

En relación con esto último, una vez desarrollada la importancia y los efectos de los discursos mediáticos en las representaciones, especialmente en colectivos tradicionalmente desfavorecidos como el LGTB+ o el de las mujeres, en el siguiente capítulo será analizado, a través de las teorías *queer*/LGBTB+, la representación de la diversidad sexual en el panorama audiovisual desde su origen hasta la actualidad, con especial atención al objeto de estudio de esta tesis doctoral: la ficción seriada.

CAPÍTULO 3

LA CONSTRUCCIÓN DEL COLECTIVO LGTB+ EN LA FICCIÓN SERIADA ESPAÑOLA Y ESTADOUNIDENSE: EVOLUCIÓN HISTÓRICA

3.1. Introducción

Para comenzar el análisis y la profundización en el estado de la cuestión sobre la representación LGTB+ en la ficción seriada, este capítulo presenta en primer lugar una contextualización espacio-temporal del momento actual, definiendo y desarrollando la etapa en la que nos encontramos, conocida como tercera edad de oro de la televisión (McCabe y Akass, 2007). Esta es una época en la que se han producido cambios considerables en las formas de producir, distribuir y consumir ficción seriada y en la que esta ha alcanzado una popularidad nunca antes vista debido a un salto a nivel cuantitativo, con un aumento del número de producciones, y también a nivel cualitativo, factores que, entre otros, han provocado unas profundas transformaciones culturales en los espectadores y en la sociedad. Es en esta época además cuando las narrativas LGTB+ se han desarrollado con mayor intensidad dentro del universo de la ficción seriada (González de Garay y Alfeo, 2017; Ventura, 2014).

Por otro lado, en los dos capítulos anteriores se ha comprobado la importancia de los medios audiovisuales en la transmisión y socialización de las identidades y los valores culturales, de género u orientación sexual. De esta manera, se puede precisar que la ficción seriada es, por una parte, una fuente de construcción de la identidad LGTB+ de las personas del colectivo y, por otra parte, que forma parte de la imagen reflejada a través de la constitución de imaginarios socioculturales y de representaciones. Esto es debido a que en la constitución de la identidad juega un papel importante tanto la parte individual como la social a través de las identificaciones y las desidentificaciones que pueden hallarse en estos elementos (Mira, 2013).

Por lo tanto, los anteriores capítulos han tratado las consecuencias mediáticas y sociológicas de las representaciones de minorías, verificadas en teorías como la agenda *setting* o la espiral del silencio. De este modo, este capítulo centra su análisis y reflexión en un repaso histórico de la ficción seriada con contenido LGTB+, objeto de estudio de esta tesis doctoral, específicamente en los dos países que componen la muestra analizada en la metodología. En primer lugar, en el panorama audiovisual español, por ser el marco sociocultural y geográfico en el que se desarrolla la tesis doctoral, y, en segundo, en el

estadounidense, este último por considerarse el máximo ambientador y exponente mundial en la cultura (Verdú, 2003) y por ser el mayor productor y exportador audiovisual en Occidente. Estas dos características implican una representación basada ampliamente en su forma de entender la cultura (Ibiti, 2015).

A continuación, se profundiza en los condicionantes económicos que han afectado al desarrollo cuantitativo y a la evolución del modo en el que las tramas y personajes LGTB+ son representados en la ficción seriada, estos son la homonormatividad, el *pinkwashing* y el *queerbaiting*. Si bien en el capítulo 2 se realizó una definición y profundización general del concepto de estereotipo y su papel en la socialización a través de los medios de comunicación, este capítulo, de forma más específica, recopila los principales estereotipos establecidos en el imaginario sociocultural sobre las diversas orientaciones sexuales, ya que este será uno de los puntos analizados en la metodología, así como las principales modalidades históricas de representación en el panorama audiovisual tanto español como estadounidense, ordenadas de forma cronológica.

Finalmente, se realiza una breve introducción, por no ser objeto de estudio de esta tesis doctoral, de cómo la comunicación junto a la rama de la psicología de los medios ha profundizado en investigaciones, aún escasas, que vinculan una disminución de los comportamientos homofóbicos en la sociedad con el visionado positivo, naturalizado y libre de estereotipos de la ficción audiovisual con contenido LGTB+.

Cuestiones relacionadas, como la cinematografía y su función de referencia en la construcción de imaginarios sociales han sido contextualizadas y tratadas en los dos capítulos anteriores y no cuentan con un desarrollo concreto en este por no ser el objeto de estudio de la tesis doctoral. De esta manera, este capítulo se trata de un estado de la cuestión más específico sobre el desarrollo histórico de las minorías LGTB+ en el medio televisivo, como marco general, y la ficción seriada estadounidense y española como marco particular, ya que supone el marco previo del análisis empírico del capítulo 4. Así, como limitación, no se realiza un análisis exhaustivo de todas las ficciones seriadas realizadas sino un mapeo general mediante el que se cita algunos casos reconocidos y populares para comprobar los grandes rasgos generales la evolución histórica.

3.2. Tercera edad de oro de la televisión: contexto de la ficción seriada LGTB+ contemporánea

El panorama audiovisual actual, en el contexto de desarrollo de esta tesis doctoral y de la ficción seriada elegida como muestra para la investigación, se encuentra inmerso en la denominada “tercera edad de oro de la televisión”, difícil de delimitar temporalmente y para lo que no hay un acuerdo entre los investigadores debido a la complejidad de poder analizarla desde la distancia y con perspectiva (Costas-Fontán, 2015). Esta edad de oro, de acuerdo con los autores, se encuentra precedida por una primera, durante las décadas de 1940 y 1960, en la que tuvo lugar la introducción del *Sound System* y en la que se estableció a la televisión como uno de los mayores entretenimientos culturales de la sociedad. Tras la misma, se apunta una segunda era, en la franja comprendida entre 1970 y 1990, caracterizada por diferentes características. En primer lugar, por la nueva apuesta de las principales *networks* en buscar nichos de mercado más específicos para sus ficciones, con la aparición de cadenas para un público infantil como *Nickelodeon*, para lograr así mayor rentabilidad económica al segmentar los públicos y buscando al espectador cuya publicidad repercutiese más dinero. En segundo lugar, por un cierto aumento cualitativo de la ficción seriada a nivel narrativo y temático (Thompson, 1997; Cascajosa-Virino, 2005).

Una de las características definitorias de esta tercera era contemporánea es el cambio en lo que hasta ahora se ha entendido por “televisión” (Lotz, 2014), es decir, la desaparición del oligopolio de unas pocas *networks* en favor del desarrollo de un gran número de canales con contenidos diversos y especializados en los diferentes *targets* de audiencia. En su origen esto fue provocado, entre otras causas, por la aparición de la televisión por cable y satélite y por la desaparición de la ubicuidad, es decir, de la necesidad de estar físicamente presente frente a la televisión para disfrutar de estos contenidos, gracias al nacimiento de soportes como el DVD o el *Blu-ray*.

Sin embargo, la verdadera revolución en la forma de consumir televisión ha sido generada por la popularización de la red y de internet, permitiendo que la ficción seriada esté disponible en cualquier momento y en cualquier parte del mundo, individualizando

el consumo a través de diferentes formatos: ordenadores portátiles, tablets, *smart TV* o *smartphones*, entre otros. Además, esto ha provocado la creación de verdaderos cambios culturales, como es la creación de historias por los propios consumidores derivadas de la idea original o la generación de comunidades de fans, también denominada fenómeno fan, para debatir opiniones sobre las ficciones que están consumido (Grandío-Pérez, 2009; Jenkins, 2012). Continuando con esta idea, estos desarrollos tecnológicos han favorecido unos potentes cambios tanto en los contenidos como en la forma de producir y distribuir los productos mediáticos, introduciendo conceptos como el de narrativa transmedia (Scolari, 2014) en la que la historia se expande más allá de la propia televisión, ampliando los universos narrativos en webseries, libros, videojuegos, películas, redes sociales o blogs, entre otros.

A raíz de estas profundas transformaciones culturales y tecnológicas, y debido también en parte a ellas, han surgido exitosas plataformas de producción y distribución, como es el caso de Netflix o de Amazon Studios, inicialmente distribuidoras de contenidos online que pasaron a ser también creadoras, o la más reciente Disney +. Su aparición ha provocado también cambios en la forma de distribuir y consumir ficción seriada, poniendo todas sus ficciones al servicio del espectador a la misma vez, es decir, toda la temporada completa de una serie disponible en el mismo momento, lo que supone la creación de una era *post-network* que supera abiertamente la televisión tradicional con una programación lineal (Lotz, 2010). Es más, la cadena HBO llegó a utilizar para promocionarse el lema “*It’s not TV, it’s HBO*” (McCabe y Akass, 2009)

Estas nuevas productoras y distribuidoras como Netflix apuestan de igual manera por un cambio en los formatos de las series, pasando de los tradicionales 22-24 capítulos por temporada con formato establecido de unos 40 minutos más 20 minutos de publicidad a una media de 10-13 capítulos, pero con una mayor duración y sin publicidad (García-Martínez, 2014). Además, el aumento de productoras y cadenas de televisión, en abierto o de pago, ha favorecido la apertura a nichos de mercado y ficciones seriadas especializadas en diferentes tipologías, que suponen una novedad respecto a las tradicionales seriadas generalistas que intentan atraer al mayor número de audiencia posible. Es el caso de la serie musical *Glee* (Fox: 2009-2015) o la de terror *American*

Horror Story (FX: 2011- Actualidad), géneros rara vez antes vistos en televisión debido al carácter más convencional de las familiares series de televisión (Marwick, Gray y Ananny, 2014; Taylor, 2012).

En el plano narrativo, este aumento de diferentes géneros y tipologías en la ficción ha provocado de igual manera un cambio en los arquetipos tradicionales de los personajes. Así, aparecen nuevas características como son el desarrollo y el gusto por el de personajes con una clara ambigüedad moral, en *Juego de Tronos* (HBO: 2011-2019) o por el personaje del antihéroe como protagonista, en series como *Dexter* (Showtime: 2006-2013) (Ellis, 2014; Granelli y Zenor, 2016). Por otro lado, debido a que estas nuevas productoras no necesitan de la publicidad tradicional televisiva en un porcentaje tan amplio como ocurre con las *networks* tradicionales, puesto que están financiadas a través de la suscripción de sus consumidores, estas apuestan por nuevas variables como la hibridación de géneros y por la introducción de temas hasta entonces no tratados por no ser considerados temas familiares: sexo homosexual en series como *Queer as Folk* (Showtime: 2000-2005) o violencia explícita en *Oz* (HBO: 1997-2003), entre otros (Mittell, 2006; Fernández-Penas y Aguado-Peláez, 2013).

Esta pérdida de la linealidad televisiva tradicional y la posibilidad de la audiencia de tener todos los contenidos disponibles a la vez en cualquier momento y en cualquier lugar (García-Martínez, 2012) en plataformas como *Netflix*, ha provocado la aparición de nuevos conceptos y fenómenos como son el *binge-watching* o atracón de series, estudiado por autores como Jenner (2017), es decir, el hecho de ver múltiples capítulos de una serie de forma seguida, creando un enorme *engagement*, o lo que es lo mismo, una enorme cantidad de fan deseosos de consumir ficción seriada y de interactuar con estas narrativas.

Esta tercera edad de oro de la televisión también está definida por un salto de calidad en sus producciones y en la ficción seriada, como señala Garate (2013), con un aumento cuantitativo del presupuesto y con una transferencia de actores, productores, guionistas y directores del mundo del cine y de Hollywood al de las series de televisión, con actores y actrices oscarizados como son Dustin Hoffman en *Luck* (HBO: 2011-2012) o Meryl Streep en *Big Little Lies* (HBO: 2017- 2019), y directores como Steven

Spielberg en *Hermanos de Sangre* (HBO: 2001). A la ficción seriada además se le ha añadido el concepto de autor o de *showrunner* (Blakey, 2017) como mente creativa es decir, aquellos guionistas, productores y/o directores, que, como en el caso del cine, marcan su propia impronta personal, estética y reconocible en las series a la hora de crear universos creativos (Del Campo, Puebla e Ivars, 2016). Es el caso de Ryan Murphy en series como *Feud* (FX: 2017) o *Pose* (HBO: 2018-2021). Esto genera la aparición de series de culto, esto es, series valoradas por su valor artístico al mismo nivel que otras obras de arte, como es el caso de las series *Twin Peaks* (ABC: 1990-1991; Showtime: 2017) o *Los Soprano* (HBO: 1999-2007) (Lavery, 2015). A este aumento de calidad que convierte a la ficción seriada en un destacable producto artístico hay que añadir algunas variables analizadas por Muñoz-Fernández (2016): un considerable apoyo por parte de la crítica, el respaldo de un nuevo público que encuentra aquí características no halladas anteriormente y la introducción del interés por la ficción seriada en los estudios científicos universitarios y empresariales desde disciplinas como la comunicación, la sociología o los estudios culturales.

A todos estos cambios culturales se le añaden de igual manera nuevas características que confirman la metamorfosis del concepto tradicional de televisión: las pantallas son múltiples, la audiencia ya no es un ente pasivo sino interactivo y las formas de medir la audiencia mediante audímetros han quedado obsoletas y deben completarse con otros métodos, como el análisis de *Big Data* a través de las interacciones de internet (Del Campo, Puebla e Ivars, 2016).

Por lo tanto, estos profundos cambios acontecidos en la ficción seriada pueden ser concretados en, según Costas-Fontán (2015):

- a) Ubicuidad en la distribución de la ficción seriada (visionado a través de plataformas como Netflix, HBO o Disney + y consumo en diferentes plataformas como *smartphones* o tabletas).
- b) Aumento en la calidad de la ficción (mejorías estéticas, narrativas y temáticas, entre otras, que igualan la calidad a la del cine).

- c) Pluralidad temática (aumento de nuevas temáticas como la LGBTQ+ y desarrollo de inéditas narrativas en las que aparecen nuevas figuras como la del antihéroe o la de la ambigüedad moral).
- d) Sofisticación de la historia (debido a lo extenso de la ficción seriada, es posible el desarrollo de una narrativa compleja en la que las tramas y personajes pueden desarrollarse y evolucionar).
- e) Aparición de nuevas realidades como la transmedialidad (en la que la historia se desarrolla en universos narrativos amplios como son los juegos de mesa, cómics, videojuegos o novelas, entre otros).
- f) Espectador activo (que realiza fenómenos como el del *binge-watching* debido a la disponibilidad de todos los capítulos de la temporada de la ficción seriada a la vez y que se involucra participando en comunidades de fans, con comentarios en foros o redes sociales como *Instagram*).

Todas estas características anteriormente comentadas, y en especial los cambios culturales acontecidos, junto al incremento progresivo del prestigio de la ficción seriada han generado, por un lado, un aumento cuantitativo del número de ficciones seriadas y, por otro lado, un aumento cualitativo (Grandío-Pérez y Diego-González, 2009), lo que permite a los autores inferir la existencia de esta nueva época con atributos propios: la denominada tercera edad de oro de la televisión. Una época en la que la ficción seriada, siguiendo las investigaciones de los dos capítulos anteriores sobre teorías de efectos de los medios y debido a su función de constructora de universos simbólicos, tiene un enorme efecto en la capacidad de los individuos de identificarse con los personajes, los estilos de vida y los valores que le son mostrados (López-Gutiérrez & Nicolás-Gavilán, 2015) y, por lo tanto, posee un gran impacto en los imaginarios que las sociedades poseen sobre ciertos temas y minorías como la que aquí se analiza: el colectivo LGBTQ+.

3.3. Representación del colectivo LGTB+ en la ficción seriada española: repaso histórico

En este epígrafe se realiza un estado de la cuestión sobre la ficción seriada LGTB+ en España. Para ello, se ha realizado una revisión bibliográfica basada en libros, artículos científicos y diversas investigaciones con el objetivo de plantear a rasgos generales cuál ha sido el camino recorrido desde su aparición en el panorama audiovisual español para poder entender con mayor profundidad y en comparativa el momento histórico y objeto de estudio de esta tesis doctoral, la década del 2010. Además, este estado de la cuestión se ha centrado en gran medida en el desarrollo y el uso de estereotipos, elementos definidos en el capítulo 2. Por otro lado, aunque este estado de la cuestión se basa en ficción seriada, en ocasiones el marco legislativo, político y social y los acontecimientos coinciden y están englobados juntos a la cinematografía, por ello se utilizan algunos ejemplos y aclaraciones basados en largometrajes que permitan clarificar de forma más contundente el caso de la ficción seriada. También se debe destacar que este estado de la cuestión se centra en ficciones seriadas emitidas por canales generalistas con difusión en todo el territorio nacional, sin especificación en las ficciones de televisiones autonómicas.

En primer lugar, de acuerdo con Mira (2008), es posible ubicar el punto en el que los estudios sobre el panorama audiovisual LGTB+ coinciden como origen de la representación LGTB+ en el caso español en el periodo de la conocida como Guerra Civil española y en la posterior Dictadura de Francisco Franco, iniciada en los años 30. Durante esta época histórica y debido, por un lado, a la persecución de las minorías sexuales a través de leyes como la *Ley de Peligrosidad y Rehabilitación Social* y a la *Ley de Vagos y Maleantes* y, por otro, a la censura impuesta por la dictadura franquista basada en el nacionalcatolicismo a través de la figura del “Escándalo Público”, se buscó denigrar al colectivo LGTB+ a la vez que ejemplarizar al resto de la sociedad, considerando a la homosexualidad, en el mejor de los casos, como una patología. Se crearon comités dependientes del Estado formados por militares, sacerdotes y personas relacionadas con la dictadura dedicados a revisar y a aprobar, o denegar en su caso, la producción audiovisual, prohibiendo la representación de dicho colectivo.

Por lo tanto, el momento de la creación de la primera televisión española en abierto, TVE, en 1956, coincide con esta etapa de la dictadura franquista que, apoyada por el sector militar y la iglesia católica (Peña-Zerpa, 2013), prohíbe y reprime la presentación de personajes LGTB+ en la ficción seriada en igual manera que en la cinematografía y en la sociedad civil. Los productos audiovisuales debían pasar por una férrea censura que asegurase que estas respetaban el “código de buenas conductas” oficial religioso y civil. De esta manera, hasta los años setenta, en el cine y ficción generalista, según Berzosa (2014), no es posible encontrar en España una mención explícita y no atribuida a subtextos de la homosexualidad. Así, desde el presente, solo es posible entender la aparición de estos subtextos sobre orientaciones e identidades sexuales mediante la interpretación de elementos como el lenguaje no verbal, el simbólico, el doble sentido, las metáforas, la iluminación, la música o la fotografía.

Esta censura en el panorama audiovisual se realizaba además de forma autoimpuesta por parte de los propios creadores con el fin de evitar posibles pérdidas económicas y es considerada una de las causas “responsable de la invisibilidad homosexual durante décadas” (Mira, 2008, p. 46). Sin embargo, durante el tardofranquismo, es posible encontrar ciertas referencias que fueron incluidas a través de diferentes recursos: ocultando a estos personajes, mostrándolos a través de referencias no explícitas o bien caricaturizándolos a través de estereotipos. En cualquier caso, en cualquiera de las tres posibilidades el fin debía ser la humillación, el castigo, la muerte o el aislamiento del personaje, es decir, una consecuencia moral por su identidad, convirtiéndolos en un colectivo marginal dentro de un contexto de régimen represor, abiertamente machista y de estricta moral puritana religiosa (Lechón, 2001; González de Garay y Alfeo-Álvarez, 2017).

Por lo tanto, según se ha comprobado en el estado de la cuestión realizado, hasta la etapa democrática la representación del colectivo LGTB+ en España se dividía en dos representaciones (González de Garay y Alfeo, 2017):

- Los personajes y/o tramas no son explícitos y solo pueden ser entendidos mediante referencias extradiscursivas.

-Los personajes y/o tramas son explícitos, pero estos deben basarse en los estereotipos tradicionales presentes en el panorama audiovisual, es decir, que la finalidad sea provocar la risa en el espectador o que sean presentados como entes malvados y que, en cualquiera de los casos, el espectador no tuviera dudas de la bajeza moral o social de estos. En casos como este, se permitía la representación ya que los personajes eran caracterizados como lo opuesto a la heterosexualidad hegemónica, es decir, lo contrario a lo que era socialmente aceptado, y se esperaba que esto sirviera de enseñanza, por lo tanto, tenían una finalidad moralizante.

Avanzando históricamente, durante el periodo de transición entre la dictadura franquista y la democracia, en la cinematografía, directores y guionistas comienzan a introducir la temática LGTB+ en sus largometrajes, lo que provoca una “revolución sexual en la cinematografía” en palabras de Mira (2008, p. 395), sin embargo, las representaciones LGTB+ en la ficción seriada continuaron siendo estereotipadas y de manera oculta. Un ejemplo de representación paródica tuvo lugar en la serie *Curro Jiménez* (TVE: 1976-1978), en la que durante el quinto capítulo de la primera temporada un personaje episódico se disfraza de mujer y bajo los efectos de las drogas, persigue y acosa a otro personaje masculino (Alfeo-Álvarez y González de Garay, 2012). Un ejemplo de representación oculta del colectivo ocurre en la serie *Anillos de oro* (TVE: 1983), en la que durante el séptimo capítulo de la serie un personaje homosexual cubre una trama esporádica en la que debe ocultarse y es descubierto con expresiones de horror por parte de otro personaje, en este caso la empleada del hogar. Esta trama solo es apreciable por el espectador al ver salir a un hombre del cuarto del personaje homosexual, que es mostrado como “delicado” y “sensible”. Por lo tanto, su orientación sexual solo es mostrada mediante subtextos y eufemismos (González de Garay y Alfeo-Álvarez, 2017).

Llegados los años ochenta aún aparecen en la ficción seriada española personajes LGTB+ con una intención moralizante y conservadora con el objetivo de mostrar al espectador las presuntas consecuencias negativas de la diversidad sexual, como señalan González de Garay y Alfeo-Álvarez (2017). Es el caso de es el caso de lesbianas asesinas en *Police Woman* (NBC: 1974-1978), en la que se produce el primer beso homosexual en la ficción española ya entrados en el año 1985. En el capítulo quinto de esta serie se

presentan a tres homosexuales con un final trágico: la muerte de uno de ellos a manos de otro, un asesino, y la soledad del tercero (Alfeo-Álvarez y González de Garay, 2012). Con respecto al caso lésbico, una de las primeras apariciones en la ficción seriada española se produce en el año 86, asociándola a la delincuencia y mediante un enfoque negativo, en la serie *Pepe Carvalho* (TVE: 1986), con una siniestra trama de una lesbiana involucrada en el tráfico de drogas dentro de cadáveres de bebe (Alfeo-Álvarez y González de Garay, 2012).

En esta misma época tiene lugar la aparición de la denominada “estética *camp* y *kitsch*” (García-Rodríguez, 2008), que puede ser definida como una tendencia usada en la subcultura LGTB+, especialmente en la cinematografía y en la ficción seriada, basada en el uso estético de la exageración, de la parodia y el artificio. Su uso se compone de varias características: es una estética visual que usa el “pastiche”, esto es, el uso de personas, referencias u objetos con un significado cultural más allá del largometraje o ficción, como elementos de la cultura popular, sacados de su contexto hegemónico. Como segunda característica se encuentra el uso del disfraz y en tercero el uso del artificio y la exageración (Achugar, 2005). De la misma manera, se suele utilizar la ironía, la caricatura y el humor. Ejemplos de ellos son el uso del travestismo y la pluma como forma de protesta, lucha y de autoparodia en lugar de como trauma, de ocultación o de elemento trágico (Amícola, 2002). Lo *camp* se basa por lo tanto en una representación subversiva de la homosexualidad frente a un sistema heteronormativo y unas normas sociales que se consideran excluyentes (Berzosa, 2014) ya que están basadas en un concepto de masculinidad hegemónico y dominante (Lomas-Martínez, 2018).

Con respecto al cine en el caso español esta estética es encontrada habitualmente en los largometrajes de autores como Pedro Almodóvar en ejemplos como *Pepi, Luci, Bom y Otras Chicas del Montón* (Pedro Almodóvar, 1980), con la que, en el contexto del movimiento contracultural español conocido como la movida madrileña, intenta subvertir y romper todos los esquemas tradicionales de la sociedad, introduciendo temas hasta entonces políticamente incorrectos, como la bisexualidad descubierta tardíamente, tratados desde la parodia y el artificio. Aquí encuentra su homólogo en directores como

Terenci Moix y en ficciones seriadas como *Mare i Fill*, *Societat Limitada* (TVE Catalunya, 1980) con una estética marcadamente *camp* (Lomas-Martínez, 2018).

Ya en los años noventa y cerca del final de esta década se produce la primera introducción de un personaje LGTB+ naturalizado en la ficción seriada española. Es el caso de Óscar en la serie *Médico de Familia* (Telecinco: 1995-1999), personaje secundario quien durante tres temporadas representó a un médico homosexual integrado con naturalidad con el resto de personajes y tramas de un centro de salud y que narrativamente se encuentra alejado de los estereotipos hasta entonces imperantes en los personajes LGTB+. Este hecho contó con una especial relevancia ya que se produjo en una de las series de mayor audiencia y destinadas a un gran público generalista de la época. Sin embargo, sus tramas seguían pivotando sobre el tema de su orientación sexual y la aceptación o no por parte de los pacientes, por ello, el personaje se ve obligado a reivindicar esta integración por poseer una orientación sexual diferente. De este modo, en la tercera temporada su evolución narrativa consiste en superar los prejuicios por su sexualidad por parte de los pacientes y del coordinador médico del centro de salud. En el mismo sentido, en *Farmacia de Guardia* (Antena 3: 1991-1995), se produce la introducción del primer personaje LGTB+ adolescente de la historia de la televisión española a través de la pequeña trama de Pablo, el mejor amigo del personaje protagonista de Kike, quien debe sufrir el rechazo temporal de su mejor amigo ante su condición y que cuenta con una aceptación final.

Por otro lado, en esa misma fecha aparece en España la primera ficción española en presentar un protagonista homosexual, interpretado por Andrés Pajares en la serie *Tío Willy* (TVE: 1998-1999), construido narrativamente como un homosexual amanerado y con los estereotipos distorsionadores habituales del imaginario sociosexual español, introduciendo, eso sí, algunas novedades notables como es la convivencia entre dos hombres y la vida en pareja (Alfeo-Álvarez y González de Garay, 2012).

Esta misma época supuso un hito al incluir también la primera pareja homosexual adolescente de la historia de la ficción seriada española, Santi y Rubén en *Al Salir de Clase* (Telecinco: 1997-2002), los cuales estaban alejados de estereotipos tradicionales,

como el amaneramiento femenino con fines cómicos, pero seguían sufriendo por su condición y por conseguir la aceptación de su entorno. A pesar de ello, con esta historia de amor se visibilizó a una gran parte de la comunidad LGTB+ que hasta entonces no podía verse reflejada en esta ficción seriada (Durán-Manso, 2015).

Inmersos en la década de los años 2000, las investigaciones infieren un aumento cuantitativo y la introducción de nuevos personajes protagonistas LGTB+ en las ficciones seriadas de máxima audiencia españolas. Es el caso de Fidel en *Aída* (Telecinco: 2005-2014), un personaje adolescente homosexual, caracterizado de manera afeminada para provocar situaciones humorísticas dentro del carácter cómico de la serie. Otros casos son el del personaje lésbico de Diana Freire introducido en la cuarta temporada de *7 Vidas* (Telecinco: 1999-2006), al igual que en el caso de Fidel, dentro de un contexto paródico. En también el ejemplo de *Un Paso Adelante* (Antena 3: 2002-2005) y el personaje de Beni, quien a pesar de vivir su sexualidad libremente, debe enfrentarse en la escuela de baile a los prejuicios de algunos de sus compañeros. Por otro lado, Mauri y Fernando en *Aquí no Hay Quien Viva* (Antena 3: 2003-2006) muestran, de nuevo en un contexto humorístico, a una de las primeras parejas homosexuales en vivir juntos en una ficción seriada de máxima audiencia (Durán-Manso, 2015), incluyendo de nuevo estereotipos heteronormativos como la parte masculina de la relación reflejada en el personaje de Fernando y la femenina en Mauri. Por otro lado, en series de la época de máxima audiencia como *Los Hombres de Paco* (Antena 3: 2005-2010) se mantienen estereotipos clásicos de los personajes LGTB+, como el final trágico, en su pareja protagonista formada por dos mujeres, Pepa y Silvia, muriendo esta última trágicamente asesinada en la boda de ambas.

A pesar de ello, en esta etapa diversos autores confirman el aumento de representaciones integradas, esto es, personajes en los que la orientación sexual es una parte más de la personalidad y del modo de vida del personaje, sin que esto suponga la trama central ni que tampoco se muestre de forma oculta o estereotipada. Así, en este momento se presentan a personajes más integrados con el resto hegemónico heterosexual, imitando las pautas de comportamiento tradicionales heteronormativas (matrimonio o adopción, entre otras). Es el caso de la pareja femenina formada por Maca y Esther en

Hospital Central (Telecinco: 2000-2012) (Alfeo-Álvarez y González de Garay, 2012). Es también el ejemplo de ficciones como *Física o Química* (Antena 3: 2008-2011), que supuso un enorme éxito entre la audiencia juvenil y que presenta discursos considerados positivos en relación a los imaginarios sobre diversidad afectivo y sexual, pasando de un relato en sus tramas en las primeras temporadas en el que la homosexualidad es el tema central a uno en sus últimas temporadas en el que esta se normaliza dentro del discurso diegético de la serie (Ventura, 2014, p. 1066).

Durante las dos últimas décadas, aunque la de 2010 será el objeto de estudio de esta tesis doctoral, las investigaciones observan cambios en algunos patrones. En primer lugar, como se ha desarrollado en el primer epígrafe, a las tradicionales ficciones seriadas emitidas por televisión se les ha añadido las de las nuevas plataformas de distribución, como Netflix. Sin embargo, y debido a la democratización de la red, la ficción seriada también ha vivido el nacimiento de contenidos televisivos *online* producidos y emitidos únicamente en internet, contenidos que en España no han quedado ajenos a la realidad LGTB+. Es el caso de series *online* como *Chica Busca Chica* o *Apples*, ambas sobre las vivencias de un grupo de lesbianas, o *Lo Que Surja*, sobre un grupo de gais (González de Garay, 2009) y, por lo tanto, protagonizadas enteramente por personajes LGTB+.

En segundo lugar, constatan que se ha producido un intento de asimilación de las parejas LGTB+ con los patrones en ocasiones desiguales y machistas de las parejas heterosexuales de la ficción seriada. Las investigaciones de Francisco, González de Garay, Lozano y Traver (2016) comprobaron en ficciones seriadas españolas como *Tierra de Lobos* (Telecinco: 2010-2014) que se mantienen mitos establecidos en el imaginario social, como el amor romántico, encontrados en la trama lésbica entre los personajes de Isabel y Cristina. En ella la trama amorosa es el epicentro de la acción y el fin último sin que ello sirva de avance real para el resto de la narrativa, por lo tanto, la única diferencia con respecto a las parejas heterosexuales de la serie es que la trama tiene lugar entre dos mujeres, adjudicando el tradicional rol masculino a una de ellas y el femenino a otra, lo que asimila los roles culturales establecidos a una homonormatividad que pueda ser socialmente aceptada por la audiencia. A estos roles masculino/femenino y al mito del amor romántico se le une el uso de patrones basados en la violencia y en la desigualdad.

Esto, en definitiva, supone la aplicación de ciertos roles a una relación LGTB+ desde una óptica heteronormativa (González de Garay y Francisco, 2016).

A pesar del aumento cuantitativo de los personajes LGTB+ desde el 2000, ciertas investigaciones, como las de Francisco, González de Garay, Lozano y Traver (2016) afirman que estas ficciones muestran estereotipos, rasgos y patrones que siguen siendo persistentes en la ficción seriada española desde su creación:

- Asociar la homosexualidad masculina con la femineidad con el objetivo de crear la risa en el espectador, generando personajes histriónicos, frívolos y superficiales. De la misma forma ocurre en el caso contrario, asociar a las lesbianas elementos culturalmente vinculados a la masculinidad.

- Por el contrario, utilizar una hipermasculinidad gay homonormativizada: musculado, voz grave, y éxito profesional, entre otras características, para que este sea aceptable en el espectador heterosexual.

- Repetición de patrones machistas por parte de un sector gay masculino, como el no participar en las tareas domésticas. Se encuentra derivado del anterior.

- Se vincula al colectivo LGTB+ con la juventud, eliminando la representación de personajes del colectivo durante la tercera edad.

- Las relaciones sexuales de los personajes están ausentes y son omitidas, mientras que sí es mostrada en los personajes heterosexuales, lo que refuerza el constructo heteronormativo.

Por otro lado, otras investigaciones han encontrado características específicas en la representación de la infancia y adolescencia LGTB+. De este modo, han observado que la representación de la infancia y adolescencia LGTB+ -con personajes como Pablo en *Farmacia de Guardia* (Antena 3: 1991-1995), Beni en *Un Paso Adelante* (Antena 3: 2002-2005) o Fer y David en *Física o Química* (Antena 3: 2008-2011)-, es uno de los

espacios más recurrentes y una constante desde las primeras décadas de producción de largometrajes y ficciones seriadas con componente LGTB+. Esta específica representación toma su importancia en la ya estudiada relación entre los medios de comunicación y la creación de la identidad, concretamente en este caso en un periodo de vital importancia, como es la infancia y la juventud, en el que se produce la formación de dicha identidad y en una parte del colectivo especialmente vulnerable. En relación a ello, las investigaciones de Alfeo-Álvarez, González de Garay y Rosado-Millán (2011) observaron que las representaciones cinematográficas sobre adolescencia se encuentran menos estereotipadas que la representación de personajes LGTB+ adultos, no ocurriendo así en el caso de la ficción seriada, con personajes como Fidel en *Aída* (Telecinco: 2005-2014).

Por otro lado, los mismos autores encontraron que la representación sexuada de la adolescencia LGTB+ no ocurre hasta las recientes últimas décadas. Esto es posible de comprobar en series como *Física o Química* (Antena 3: 2008-2011), que, al contrario que en décadas anteriores, no mantenían únicamente (y de forma muy breve) las escenas sexuales restringidas a los personajes adultos. Con respecto a esta tradicional representación LGTB+ adolescente, una de las cuestiones que los autores destacan es la manifiesta desigualdad en la representación igualitaria de diferentes identidades del colectivo como son la transexualidad o la intersexualidad. Estas producciones se encuentran profundamente marcadas por la hegemónica representación del personaje masculino gay y homosexual, hecho que coincide con la representación LGTB+ entre los personajes de la cinematografía española, quedando gran parte del resto del colectivo presentes en menor medida y con producciones relegadas a festivales especializados en cine LGTB+ y a filmografía independiente. En el mismo sentido, los autores observan una evolución en la representación adolescente LGTB+ con el paso de las décadas desde una culpabilización y vida trágica a la aceptación, con una representación más alejada de las etiquetas convencionales, con cierta tendencia a mostrar una fluidez sexual de los personajes y una mayor desvinculación de la sexualidad de los personajes como trama principal para pasar a ser parte de una característica más de ellos. Sin embargo, siguiendo a los autores, se sigue observando el uso de estereotipos como asociar la sexualidad

juvenil diversa al mundo de las drogas y a la promiscuidad sexual (Alfeo-Álvarez, González de Garay y Rosado-Millán, 2011).

Además, con respecto a este caso español, la recientemente creada ODA (Observatorio de la Diversidad en los Medios Audiovisuales) ha analizado los personajes en la cinematografía y ficción seriada española en 2019. El informe descubre una aún escasa representación de personajes LGTB+, con un gran predominio de personajes gays masculinos, seguidos de bisexuales y de lesbianas. Por otro lado, el observatorio infiere una infrarrepresentación de personajes trans y de personas racializadas (ODA, 2020)

De esta forma, el estado de la cuestión realizado a través de la revisión bibliográfica señala que en la ficción seriada española se ha producido una evolución desde la invisibilidad y estigmatización propia de la etapa de la dictadura española hasta un progresivo aumento cuantitativo en la presencia de personajes y/o tramas pertenecientes al colectivo LGTB+, sobre todo desde el periodo histórico de entrada en la democracia. Sin embargo, y a pesar de contar de igual manera con un avance a nivel cualitativo, como se ha comprobado ciertos autores como Durán-Manso (2015) afirman que ciertas representaciones más integradas de forma naturalizada en la narrativa conviven desde los 2000 con otras basadas en estereotipos y clichés que reproducen y mantienen situaciones distorsionadas sobre este colectivo. Finalmente, la última década, la de 2010, es analizada cualitativamente con mayor profundidad a través de la selección de una muestra y el uso del análisis de contenido y del análisis crítico del discurso en los siguientes capítulos.

3.4. Representación del colectivo LGTB+ en la ficción seriada estadounidense: repaso histórico

En este epígrafe, al igual que en el apartado anterior, se presenta un estado de la cuestión basado en artículos, libros y documentos científicos sobre la evolución histórica de la ficción seriada con componente LGTB+ en Estados Unidos. Debido a sus características y por no ser el objeto de estudio de esta tesis doctoral, no se realiza un análisis exhaustivo de todas las ficciones seriadas. Por lo tanto, se hace una mención a

aquellas más relevantes por sus características, centrándose especialmente en el uso de estereotipos por ser uno de los elementos utilizados durante el análisis crítico del discurso y en los grupos de discusión del apartado metodológico. Nuevamente se mencionan casos cinematográficos debido a su inevitable unión cultural, política, legal y social y para poder entender el contexto de esta ficción seriada.

Numerosas monografías han tratado la representación LGTB+ dentro del mundo audiovisual estadounidense, destacando varias con un gran impacto dentro del panorama académico y científico que han sido utilizadas en este estado de la cuestión. Algunas de estas obras son de carácter más personal y menos descriptivo y analítico, como es el caso de *Queer Looks* (Parmar, Gever y Greyson, 1993), que incluye una recopilación de ensayos y reflexiones acerca del uso de las sexualidades en la cultura pop y en la necesidad del colectivo LGTB+ de poder usar su voz propia, ya que en numerosas ocasiones el colectivo había sido excluido de las narrativas sobre su propia historia e identidad. Una de las ideas centrales de la obra es el deseo por la inclusión en el audiovisual de la diversidad sexual ya no como el tema central, sino como una parte más de la identidad de las personas, y la de encabezar una crítica a lo que los medios proponen sobre el colectivo.

En primer lugar, de forma cronológica, al igual que en el caso español, según el estado de la cuestión realizado, desde prácticamente la aparición del cine en Estados Unidos y previamente a la ficción seriada la industria conservadora de Hollywood se encargó de censurar la representación LGTB+. En primer lugar, mediante asociaciones en los años veinte como la *Motion Picture Producers and Distribution Association (MPPDA)*, encargada de autorregular los largometrajes y programas de televisión y que incluía a la homosexualidad como una perversión. Posteriormente, la censura se llevó a cabo con normas como el denominado *Código Hays* (Davies, 2016), debido al nombre de su creador, Will Hays, vigente desde 1934 hasta 1967, que contó con la ayuda del grupo de presión de la Legión Católica de la Decencia (Black, 2013) y que se encargaba de decidir lo que era moralmente aceptable y lo que no. Esta, siguiendo a Russo (1981), era una censura de moral variable, que impedía las escenas sexuales, pero sí en cambio las

violentas, con el objetivo de imponer una única visión hegemónica de la realidad y que consideraba la homosexualidad como una perversión sexual.

Esté código, que estuvo presente durante tres décadas, según investigadores como Black (1994), contó con la oposición de los productores de la época y obligaba a directores y guionistas a tener que camuflar y modificar tramas debido a que los largometrajes y ficciones seriadas de la época debían contar con una final moralizante ante los presuntos elementos negativos mostrados. Entre estos elementos moralizantes se encontraban valores como la familia tradicional, la religión, la única sexualidad heterosexual posible y un concepto férreo de lo masculino y lo femenino.

Así, en el caso de las producciones audiovisuales estadounidenses, de igual manera que ya ocurría en el caso español, las investigaciones infieren que durante la censura se permitía la presencia de personajes a los que se les pudiera intuir una presumible orientación sexual no heterosexual, siempre y cuando estos personajes fueran peligrosos o estuvieran presentados de forma ridícula, es decir, con un fin moralizante. De esta forma, una amplia cantidad de personajes LGTB+ acababan muertos en la ficción producida para el cine y televisión. Esto provocaba, además, a través de autores como Mira (2011), que el público LGTB+, al solo disponer de representaciones malvadas y estereotipadas sobre sí mismos, y debido a la fuerza de las representaciones audiovisuales, viera reforzados unos sentimientos de odio y vergüenza hacia su condición, lo que ayudaba a que el colectivo LGTB+ permaneciera también invisibilizado en este y otros ámbitos culturales y sociales.

Esto ocurre en un momento de enorme influencia del panorama audiovisual como método de entretenimiento. Tal es esta influencia, que largometrajes de éxito como *The Wizard of Oz* (Víctor Fleming, 1939), en el que se puede encontrar una mirada LGTB+ a través de subtextos, y debido a la lectura mediante una mirada no heterosexual de la letra de las canciones del musical, como la intención de buscar otra vida diferente en la que poder ser uno mismo en *Over the rainbow*, y de sus personajes, como el león caracterizado mediante el amaneramiento (Russo, 1981) y que no se acepta a sí mismo (Sánchez del Pulgar Legido, 2017), influyeron en la comunidad LGTB+. Así, de acuerdo con Hanson

(1999) se adoptó la expresión “ser amigo de Dorothy” en los espacios frecuentados por homosexuales para poder reconocerse entre ellos sin ser delatados.

A estos recurrentes estereotipos sobre personajes malvados o cómicos, investigadores como Barrios (2005) y Sánchez del Pulgar Legido (2017) encuentran que se les unen los encontrados en la época justamente anterior a los marcos regulatorios *MPPDA* y *Código Hays*, un breve periodo conocido como el *pre-code*, en los que era frecuente encontrar a personajes varones femeninos y a mujeres con rasgos asociados a la masculinidad. Es el caso de un cowboy con rasgos femeninos en *Algie the Miner* (Alice Guy, Harry Schenck y Edward Warren, 1912), considerado una de las primeras producciones audiovisuales en introducir de manera sutil una narrativa que podría formar parte del imaginario LGTB+. Por lo tanto, estos estereotipos estuvieron presentes desde el mismo origen del cine. De esta manera, a pesar de que el inicio de la producción audiovisual sin la censura previa a la *MPPDA* y al *Código Hays* estuvo presente durante escasos años, Mira (2008) encuentra que en él sí que fueron frecuentes temáticas LGTB+ y otras que la moral censora posterior prohibió, como el divorcio y la sexualidad libre, en un contexto en el que la homofobia estaba completamente normalizada.

De tal forma, hasta la década de los sesenta, en Estados Unidos existían diversas formas de representación LGTB+, pero autores como Mira (2008) sostienen que esta debe siempre realizarse no explícitamente debido a la prohibición de hacer alusión directa, así, los directores debían recurrir a la inclusión del colectivo mediante subtextos. De esta manera, se eliminaba la trama, se sustituía, a través de la fantasía, como en el caso de las vampiras lesbianas, o se incluía, de forma estereotipada, a través de la figura del “mariquita” o “sissy”, o de personajes malvados, antisociales o con una vida atormentada por su condición.

Esta censura y la introducción de estereotipos afectó rápidamente desde la creación de las primeras ficciones de televisión estadounidenses en los años cincuenta, que contó con primerizos éxitos televisivos como *I Love Lucy* (CBS: 1951-1957). Estos personajes LGTB+ encontrados a través de subtextos empezaron a aparecer en la ficción

seriada en la época de los sesenta, como señala Summers (2005) en personajes secundarios con ejemplos como *Bewitched* (ABC: 1964-1972).

Finalmente, el *Código Hays* desapareció oficialmente en 1967, tras treinta y cinco años de presencia, aunque cayó en desuso desde unos años antes debido a un giro aperturista promovido por la pérdida de espectadores de las salas de cine, que deseaban ver reflejadas nuevas historias en las narrativas, cansados de que las historias se hubieran vuelto previsibles y repetitivas (Durán-Manso, 2014). Este código fue sustituido por un sistema de clasificación por edades desde 1968 (Benshoff y Griffin, 2004, p. 9), así a finales de la década de los sesenta y principios de los setenta, una vez superada la censura, los personajes LGTB+, siguiendo a Benshoff y Griffin (2004), comenzaron a aparecer de forma oficial y se produce un incremento del interés por el estudio de esta representación por parte de los colectivos. A esta liberalización legislativa se unió la reivindicación social, con el hecho ocurrido el 28 de junio de 1969, motivo de las celebraciones actuales del Orgullo LGTB+ y conocido como uno de los hitos más importantes de la historia LGTB+, denominado como la revuelta de Stonewall, en la que un grupo LGTB+ se manifestó por primera vez ante la represión policial que tuvo lugar en un bar frecuentado por el colectivo (Duberman, 2019).

Una vez superada esta censura, los autores infieren que comienzan a introducirse en la televisión norteamericana los primeros personajes LGTB+ explícitos a través de diversas formas, como ya ocurría en el caso español. En primer lugar, como señala Summers (2005), al vincular a personajes LGTB+ como personajes malvados que, debido a su condición, acababan en la cárcel o muertos violentamente, es el caso de lesbianas asesinas en *Police Woman* (NBC: 1974-1978), en segundo, como personajes paródicos, para provocar la risa en el espectador. Es el caso del personaje amanerado y estereotipado de Bruce en *Rowan & Martin's Laugh-In* (NBC: 1968-1973). Además, como personajes sufridores de una vida desgraciada y en los que se induce al espectador a sentir pena por ellos.

Sin embargo, una vez llegados a los años ochenta, y debido a la crisis del VIH y los estigmas que eso supuso, Mira (2008) afirma que el colectivo LGTB+ vuelve a ser

visto como un tema espinoso y se produce una relativa invisibilidad por parte de los grandes estudios de Hollywood. Continuando en la misma década, los autores manifiestan una disminución de la visibilidad LGTB+ también en la ficción seriada norteamericana, con excepciones encontradas en series como *Dinasty* (ABC: 1981-1989) y en Steven, como el primer personaje abiertamente homosexual y no esporádico en la televisión, quien tiene que enfrentarse a problemas como la homofobia y la aceptación social. Esto se produce además en una de las series de más audiencia de la época, con la respectiva visibilidad hacia el colectivo LGTB+. Con respecto a los personajes lésbicos, en la misma década, Summers (2005) ubica la introducción de la primera lesbiana no esporádica en una ficción seriada. Se trata del caso de Lynn Carson en la serie *All My Children* (ABC: 1970-2011) en 1983.

A finales de estos años ochenta, la introducción de personajes LGTB+ en la ficción seriada provocaba aún polémicas sociales y la pérdida de anunciantes en las televisiones. Es el caso comentado por Ragusa (2005) de *Thirtysomething* (ABC: 1987-1991), en la que la introducción de un personaje secundario homosexual compartiendo cama con otro hombre provocó la pérdida de anunciantes, con un coste de 1,5 millones de dólares y las críticas conservadoras, por lo que el episodio fue retirado de las reposiciones e introducido con mensajes de advertencia. Esto además repercutió en otras series, como es el caso de *Roseanne* (ABC: 1988-1997), ficción que, como señala Tropiano (2002), tuvo que retrasar su horario de emisión en el capítulo en el que aparecía un beso entre dos mujeres y advertir con un anuncio previo, lo que también supuso la pérdida de anunciantes.

En esta línea, hasta los años noventa las producciones audiovisuales estadounidenses, siguiendo a Ehrenstein (2000), debido a su moral conservadora y a la lógica económica, seguían manteniendo una cierta autocensura en temas como la representación LGTB+. No es hasta esta década de los noventa y de los dos mil, junto a la eliminación de la homosexualidad como enfermedad mental por parte de la OMS y el reconocimiento de derechos como el matrimonio igualitario en ciertos estados como Massachusetts, Connecticut o Iowa cuando comienzan a introducirse en mayor número personajes y tramas LGTB+ en la ficción seriada.

Así, en los años noventa, siguiendo a ficciones seriadas populares de la década anterior como *Dinasty* (ABC: 1981-1989), la serie *Melrose Place* (Fox: 1992-1999) introduce nuevamente a un personaje recurrente gay. Es el caso de Matt, quien reconocía públicamente su homosexualidad desde el primer momento sin que la salida del armario supusiera su arco narrativo, lo que supone una novedad en la ficción seriada. Sin embargo, de acuerdo con Summers (2005), el personaje se basa en la promiscuidad y en la disfuncionalidad con sus parejas homosexuales. Además, Matt no cuenta con muestras de afecto ni sexuales explícitas, si no que estas eran cortadas y solo podían entenderse en planos fuera de cámara, al contrario que el resto de personajes heterosexuales de la serie. Por otro lado, el autor afirma que continúa con uno de los estereotipos tradicionales y recurrentes en la cinematografía estadounidense, la muerte del personaje LGTB+, y acaba falleciendo en un accidente de coche. En esta misma época también se produce la ficción seriada *Northen Exposure* (CBS: 1990-1995), que, en 1994, contó con la boda entre dos de sus personajes, Ron y Eric (Tropiano, 2002), nuevamente con una censura fuera de plano del beso entre ambos. Sin embargo, los personajes se encontraban más alejados de la estereotipación cómica y afeminada de ficciones anteriores.

En esta década se produce además lo que diversos autores como Nogueira-Joyce (2013) consideran el primer beso entre dos mujeres en horario de máxima audiencia en una cadena generalista. Esto tiene lugar en la serie *L.A. Law* (NBC: 1986-1994), en 1991, con una escena que sin embargo se consideró poco significativa a nivel narrativo y que estuvo unida al abandono de la serie de una de las actrices en los siguientes episodios. Además, supuso la introducción del primer personaje bisexual en una ficción seriada. Para el primer beso entre dos mujeres que implique una profundidad y continuidad en la trama, incluyendo un desarrollo amoroso, afectivo y sexual, hay que esperar hasta *Buffy, Cazavampiros* (WB: 1997-2003), con los personajes de Willow y Tara. Por su parte, el primer beso entre dos hombres en el prime-time norteamericano no ocurre hasta el año 2000 en la serie *Dawson Crece* (The WB: 1998-2003).

En estos años noventa también se introducen personajes LGTB+ en ficciones seriadas de máxima audiencia y populares entre el público, como el caso de *Friends* (NBC: 1994-2004), con el caso de uno de los protagonistas, Ross, quien es dejado por su

mujer al enamorarse de otra mujer (Kessler, 2006); en *Beverly Hills, 90210* (Fox: 1990-2000) (Tropiano, 2002), con el personaje de Alison, introducido de forma esporádica en la quinta temporada; en *ER* (NBC: 1994-2009), con personajes como el enfermero gay, Yosh (Tropiano, 2002) o en *Sex and the City* (HBO: 1998-2004) introduciendo personajes bisexuales como el de Samantha. Con respecto a las minorías raciales, Tropiano (2002) afirma que en 1995 se introduce a la primera pareja LGTB+ formadas por dos mujeres afroamericanas en la breve ficción seriada *Courthouse* (CBS: 1995).

Además, en esa época, concretamente en 1997, se produce un hito fundamental en la historia ficción seriada LGTB+ estadounidense con la salida del armario tanto en la ficción seriada, con *Ellen* (ABC: 1994-1998) en el capítulo *The Puppy Episode* de la cuarta temporada, como en la vida real a través del programa *The Oprah Winfrey Show* (Gross, 2001) de Ellen DeGeneres, personaje muy popular entre el público estadounidense y que, como señala Skerski (2007), contribuyó a la visibilización del colectivo. Sin embargo, según Dow (2001) esto contó con una fuerte crítica por parte de los sectores conservadores de la sociedad y se produjo un descenso en la audiencia, lo que llevó a la cadena a incluir una advertencia por posibles contenidos inadecuados al inicio de la serie y finalmente a la cancelación del show.

Ya la década de los 2000, la ficción seriada norteamericana introduce populares ficciones seriadas centradas principalmente en la temática LGTB+, con un reparto mayoritariamente masculino en el caso de *Queer as Folk* (Showtime: 2000-2005) y femeninos en el de *The L Word* (Showtime: 2004-2009), lo que supone un hito al ser las dos primeras ficciones seriadas en introducir a todo un elenco protagonizado por personajes LGTB+.

Con respecto a ello, *Queer as Folk* (Showtime: 2000-2005) supone la adaptación de la serie inglesa del mismo nombre y está basada principalmente en la vida de un grupo de hombres homosexuales de Pittsburgh. La serie contó con un gran reconocimiento por parte de crítica y público, contando con escenas naturalizadas y explícitas afectivas y sexuales. Además, trató preocupaciones reales del colectivo de la época como la adopción y matrimonio igualitario o la discriminación por razón de orientación sexual. Sin

embargo, como señala Peters (2011), fue criticada por incluir estereotipos del colectivo como la promiscuidad y por utilizar una heteronormatividad basada en privilegios de raza, con una ausencia de personajes LGTB+ racializados, un uso de los cuerpos musculados, un predominio de hombres y de clases económicas medias y altas y, en definitiva, una exclusión de parte del colectivo LGTB+ no normativo.

En el caso de *The L Word* (Showtime: 2004-2009), sobre un grupo de chicas de Los Ángeles, la serie fue condecorada y alabada por introducir de forma naturalizada problemas y situaciones de la vida cotidiana y comunes a todas las personas, independientemente de su condición sexual, esto es, patrones heteronormativos, considerando que “representan un avance en relación a la representación de las diferentes identidades sexuales en un contexto televisivo, cada vez más interesado en la responsabilidad de enfocar las ciudadanías plurales que componen las sociedades actuales” (Medina-Bravo, Simelio- Solà y Ortega-Lorenzo, 2011, p. 12), tratando temas como la crianza y los problemas de pareja.

En esta década de los 2000, sin embargo, autores como Ávila-Saavedra (2009) siguen encontrando un temor en las televisiones generalistas a mostrar elementos afectivos y sexuales explícitos ante las hipotéticas pérdidas económicas. Esto es posible de comprobar, desde el punto de vista del autor, en una de las series estadounidenses más populares, *Will & Grace* (NBC: 1998-2006), protagonizada por un exitoso abogado homosexual de Manhattan, en la que durante ocho temporadas y en horario de máxima audiencia, no se sugirió ni se vio al protagonista teniendo relaciones sexuales con otro hombre mientras que su compañera heterosexual contaba con numerosas tramas y parejas amorosas y afectivas. Sin embargo, esta ficción sí que contó con un gran impacto cultural y, por lo tanto, visibilidad LGTB+, provocando su regreso con nuevos episodios en 2017.

Es por lo tanto en esta década cuando los autores proponen que las plataformas de distribución analizadas en el epígrafe 1, como HBO, introducen nuevas temáticas más arriesgadas ya que no están condicionadas por la publicidad de igual manera que en las cadenas tradicionales y por la potencial pérdida de anunciantes ante esta ante temáticas LGTB+, como ya ocurrió en el caso ya comentado de la serie *Thirtysomething* (ABC:

1987-1991). Esto además se produce en un contexto en el que el personaje gay homosexual es visto como nuevo objetivo de marketing y potencial comprador (Sender, 2005), elemento que será analizado en epígrafes siguientes.

Por lo tanto, autores como McCabe y Akass (2007) localizan en este momento a las ficciones seriadas con personajes LGBTQ+ principalmente a través de dos vertientes: en las cadenas tradicionales, más condicionadas por la publicidad y sus efectos económicos, y en las privadas, basadas en la suscripción y el gusto de los consumidores en nuevas temáticas. Es el caso de la trama naturalizada formada por dos personajes homosexuales, David y Keith, en *Six Feet Under* (HBO: 2001-05), con problemas comunes como son los conflictos de pareja o la crianza de hijos.

Con respecto a la representación del colectivo LGBTQ+ a finales de 2000 y comienzos de 2010 autoras como González de Garay (2011) destacan casos positivos en ficciones seriadas tales como *Glee* (Fox: 2009-2015). Esta es una serie musical centrada en el ámbito adolescente que destacó por utilizar la cultura popular y la estética *camp* dentro de un grupo de canto de inadaptados de un instituto, acentuando lo diferente, lo marginal y lo *queer* como alegato y constructo social sobre el que basar sus narrativas con el objetivo de romper la hegemonía imperante en la ficción tradicional. Esta ficción destacó por el uso de numerosos personajes protagonistas abiertamente homosexuales, bisexuales, lesbianas y transexuales. *Glee* (Fox: 2009-2015) es además propuesta por algunos investigadores como un buen ejemplo educativo de material didáctico por tratar positivamente temas como las "relaciones sentimentales, el respeto y la diferencia" (Rodríguez-Quiles, 2015, p. 243) a través de la denuncia de la homofobia y los estereotipos tradicionales. En la serie se plantearon además temáticas como el rechazo familiar por orientación sexual o los problemas de identidad en la transexualidad durante la adolescencia.

En este mismo sentido, ficciones como *Modern Family* (ABC: 2009-2020) apostaron por la inclusión de nuevas formas de familia, como es el caso de la formada por Mitchell, Cameron y su hija vietnamita adoptada. Sin embargo, se muestra a lo largo de la serie una ausencia de afectividad y escasez de elementos como besos entre la pareja

homosexual en comparación al resto de personajes heterosexuales. Por lo tanto, autores revisados como Martin Jr (2014) confirman un aumento de personajes LGBTQ+ en la ficción seriada americana hasta el inicio de la década de 2010 pero una ausencia de sexualidad, intimidad y relaciones afectivas explícitas en los personajes LGBTQ+ de la ficción seriada norteamericana, observándose una inclusión conservadora de estos.

Continuando el desarrollo histórico, al igual que en el caso español, la ficción seriada norteamericana de la última década, 2011-2020, es analizada con mayor profundidad desde el siguiente capítulo a través de la selección de una muestra y su aplicación mediante análisis crítico del discurso y grupos de discusión. Por lo tanto, será posible comprobar si elementos hallados a principios de los 2010 por autores como Martin Jr (2014) sobre la ausencia de elementos afectivos en las ficciones seriadas se mantiene durante la última década completa (2011-2020).

En relación también a esta década de los 2000 y 2010, la asociación GLAAD (Gay and Lesbian Alliance Against Defamation), publica un informe anual, llamado *Where We Are on TV*, en el que analiza la representación LGBTQ+ en la ficción seriada estadounidense de difusión mundial desde el 2005. En este sentido, el informe de 2010 mostró que solo el 3,9% de los personajes en ficciones seriadas estadounidenses pertenecían al colectivo LGBTQ+ con un breve aumento de personajes regulares, esto es, que aparecen en la mayoría de episodios, con respecto al año anterior. En 2011 se observa una nueva disminución, hasta el 2,9% del total de personajes, mínimo histórico en esta década, y de igual manera en el número de personajes regulares. En 2012 se produce un ligero repunte, hasta el 4,4%. El informe de 2013, por su parte, encontró que solo el 3,3% de los personajes de televisión norteamericanos pertenecían al colectivo LGBTQ+ en ese periodo, que la mayoría de los personajes principales se encontraba en cadenas de pago como HBO o Showtime y una prácticamente ausencia de personajes transexuales o con discapacidad. En 2014, el tanto por ciento vuelve a subir hasta el 3,9%, al igual que el número de personajes recurrentes, pero con una disminución en los personajes femeninos y una breve presencia aún de personas racializadas y con discapacidad (GLAAD 2010; 2011; 2012; 2013; 2014).

En el año 2015 es el primero en el que se analizan las plataformas de distribución Amazon, Hulu y Netflix. Aquí el porcentaje sube muy brevemente hasta el 4% del total de personajes, con un aumento de los personajes regulares y de bisexuales, pero aún basados en estereotipos. Además, aún hay una escasa presencia de personajes transexuales y racializados, aún con un aumento con respecto al año anterior. Por otro lado, se muestra de igual manera una disminución en el número de personajes con discapacidad. En 2016, el porcentaje sube hasta el 4,8%, el más alto de los analizados por la asociación GLAAD hasta ese momento. El número de personajes regulares sufre de igual modo un aumento, al igual que el número de personajes transexuales y bisexuales, sobre todo mujeres, aún muy estereotipadas. También se produce un aumento, aunque aún escaso, de personajes racializados y con discapacidad. Sin embargo, se produce una disminución de lesbianas. En 2017, se produce un nuevo record, con el 6,4% del total de personajes analizados, con un aumento de personajes regulares, una disminución de los bisexuales y un breve, pero aún escaso, aumento de personajes con discapacidad. Además, por primera vez se muestra la presencia de personajes ni binarios y asexuales. Una de las problemáticas sugeridas por el informe sigue siendo la falta de personajes racializados y la breve presencia de bisexuales (GLAAD 2015; 2016; 2017).

En el informe del año 2018, se produce un nuevo pico, con el 8,8% del total, con un aumento de igual manera de los personajes regulares y, por primera vez, de los personajes racializados. Se produce sin embargo una pequeña disminución de los personajes bisexuales y un aumento de los transexuales o no binarios. Además, la presencia de asexuales y con discapacidad, a pesar de su aumento, sigue siendo anecdótica. En el año 2019, el porcentaje continúa subiendo hasta el 10,2% del total, un nuevo hito en la representación LGTB+ en la ficción seriada norteamericana, al igual que en el número de personajes regulares. Hay una breve disminución de personajes bisexuales y un aumento de transexuales y no binarios, al igual que un pequeño aumento de personajes racializados. Por su parte, sigue habiendo una breve presencia de personajes asexuales y una infrarrepresentación de personajes con discapacidad. Además, el mayor número de personajes no se encuentra en la televisión tradicional sino en la plataforma de distribución Netflix. En el último informe publicado, el de 2020, se infiere una nueva disminución de personajes LGTB+ con respecto al año anterior, hasta un 9,1%, pero con

un breve aumento de personajes bisexuales, trans y racializados, pero una disminución de personajes de color. Además, por primera vez se reducen los personajes LGTB+ en plataformas como Netflix o Hulu. Se aprecia además un breve aumento, pero aún insuficiente, de personajes con discapacidad y asexuales (GLAAD 2018; 2019; 2020).

Por lo tanto, los informes desde 2010 mostraron que la representación en la ficción seriada estadounidense ha sufrido un aumento cuantitativo del número de personajes LGTB+, desde el 3,9% de 2010 hasta el 9,1% de 2020, con breves subidas y bajadas. Sin embargo, muestran ciertos elementos a destacar, como la escasa presencia de personajes asexuales o con discapacidad, la necesidad de incluir una aún mayor diversidad de personajes racializados o disminuir los estereotipos encontrados hacia identidades como la bisexualidad (GLAAD 2010; 2011; 2012; 2013; 2014; 2015; 2016; 2017; 2018; 2019; 2020).

Por otro lado, esta misma asociación GLAAD realiza el mismo análisis desde 2012 para la cinematografía mundial bajo el nombre de *Studio Responsibility Index*. En esta representación LGTB+ en el cine de Hollywood autores como Benshoff y Griffin (2006) afirman, de igual manera que en la ficción seriada, una infrarrepresentación de ciertas identidades del colectivo, como es el caso de la representación lésbica o del personaje *queer* no caucásico o racializado.

Finalmente, durante las últimas décadas autores como Guerrero-Pico, Establés y Ventura (2017) observan una tendencia a la muerte de los personajes LGTB+, hecho conocido como el “síndrome de la lesbiana muerta”, provocando el enfado por parte del *fandom* ante el asesinato de estos personajes. Ejemplos de ello se encuentran en series como *Buffy, Cazavampiros* (WB: 1997-2003) y *Los 100* (The WC: 2014-2020) y en sus parejas formadas por dos mujeres del mismo sexo.

De esta forma, una vez planteado un estado de la cuestión a partir de investigaciones científicas sobre los hitos más importantes de la ficción seriada norteamericana desde su aparición, en el siguiente epígrafe se realiza un estudio sobre los

condicionantes comerciales, económicos y conservadores en la representación mediática LGTB+ ya sugeridos en este apartado.

3.5. Condicionantes comerciales, económicos y conservadores en la representación mediática LGTB+: homonormatividad, *pinkwashing* y *queerbaiting*

En las últimas dos décadas, como señalan autores como Ramírez-Alvarado y Cobo-Durán (2013, p. 232), las principales productoras, distribuidoras y exhibidoras de ficción seriada y cinematografía comenzaron a analizar el poder de consumidor del colectivo LGTB+, entre otros motivos, debido a la estadísticamente mayor capacidad financiera y al menor número de hijos de estas parejas en los países occidentales. Por lo tanto, se unieron a una aparente tendencia *gay-friendly*, aumentando cuantitativamente los personajes y/o tramas LGTB+ con fines económicos. Existe, por lo tanto, según Ávila-Saavedra (2009), un intento de adhesión de la cultura popular LGTB+ por parte del sistema capitalista y consumista.

Relacionado con ello, siguiendo las investigaciones de Moreno-Sánchez y Pichardo-Galán (2006), la homonormatividad puede ser entendida, dentro del sistema binario heterosexual/homosexual, denunciado por las teorías *queer* analizadas en el capítulo 2, como un constructo cultural que convierte a la homosexualidad, a pesar de ser una disidencia sexual, en un espacio normativizado. Esta, por lo tanto, desde el punto de vista de Duggan (2002) sirve de complemento de la heteronormatividad y contribuye a mantener una jerarquía de sexualidades, provocando la subordinación de la homosexualidad a la heterosexualidad, asimilando a la homosexualidad construcciones sociales tradicionalmente relacionadas con la heterosexualidad para poder ser incluida dentro del sistema.

La homonormatividad, continúan estos autores, supone la normalización de ciertos estilos de vida y prácticas, asociadas a las prácticas neoliberales y capitalistas, que crean una jerarquía que determina lo que es considerado aceptable y lo que no, y por lo tanto debe ser excluido, dentro del colectivo LGTB+. La homonormatividad supone la

existencia de una única realidad homosexual y otra heterosexual y la exclusión de otras identidades sexuales y de las personas que no encajen en estos dos parámetros. De esta forma, debido a la incapacidad del sistema por ocultar la diversidad sexual, su finalidad es mantener la hegemonía heterosexual, seleccionando aquellos comportamientos homosexuales y estilos de vida menos perjudiciales para sustentar esta jerarquía.

Por lo tanto, de acuerdo con Puar (2007), esta homonormatividad ha favorecido un modelo identitario muy concreto de patrón de persona homosexual y de cómo se debe ser para poder ser aceptado dentro del sistema: hombre, nivel económico medio-alto, blanco, esbelto y occidental, además de unas prácticas asociadas a la pareja heterosexual tradicional: familia con hijos o monogamia, entre otras. Esto ha introducido en el terreno de lo peligroso o excluido y hace menos deseable otros estilos de vida e identidades como el travestismo, el género fluido, la poligamia, el amaneramiento, el lesbianismo o las diferentes características étnicas. Este término entra en relación con el concepto de *homonacionalismo*, término usado para aquellos sectores del colectivo LGTB+ homonormativos que se alían junto al sistema capitalista, racista y heteropatriarcal, realizando una exaltación nacionalista y vinculando a los inmigrantes no occidentales y, especialmente de religiones como el islam, automáticamente con comportamientos e ideas machistas y homófobas (Puar, 2007).

De esta manera, siguiendo investigaciones de autores como Ramírez-Alvarado y Cobo-Durán (2013), en el panorama de la ficción seriada, se intentaría la introducción de personajes homosexuales homonormativizados de forma que sean “aceptables” (Ramírez-Alvarado y Cobo-Durán, 2013, p. 216) para el público heterosexual. Esto incluye asociarle valores tradicionales como la monogamia o el matrimonio, trasladando los roles de mujer/hombre a estas parejas, eliminando las referencias a prácticas sexuales homosexuales e introduciendo elementos socialmente aceptables como un gran nivel económico y educativo. Además, como señala Ávila-Saavedra (2009), se prohíbe cualquier referencia a un deseo o práctica sexual homosexual por parte de los personajes, hecho comentado por diversos autores en ficciones seriadas revisadas en epígrafes anteriores, como es el caso de Matt en *Melrose Place* (Fox: 1992-1999) (Summers, 2005).

En este mismo sentido, las investigaciones de Battles y Hilton-Morrow (2002) analizan que series con protagonistas abiertamente homosexuales, como *Will & Grace* (NBC: 1998-2006), seguían reforzando la unión entre homosexualidad y personajes homonormativos: blancos, alto poder económico y educativo, caucásicos, educados, etc., que pudieran ser socialmente aceptados por un público mayoritario. Además, en esta ficción se producía una asociación de los personajes que quedaban fuera de esta normatividad con lo caricaturesco y lo cómico, lo que seguía favoreciendo la heteronormatividad como el constructo cultural aceptable (Battles y Hilton-Morrow, 2002). Esta homonormatividad, además, es una de las principales críticas en las ficciones seriadas con la mayoría de personajes pertenecientes al colectivo LGTB+ (Albertson, 2014).

Desarrollando estos condicionantes económicos, el *pinkwashing* puede ser definido, según Puar (2013) como técnicas de marketing que toman la apariencia, no real, de apoyo al colectivo LGTB+ para que puedan favorecer una autoimagen de aliados del colectivo pero que, en realidad encubren un intento de obtención de beneficios económicos por partes de algunos sectores como el audiovisual. Así, autores como Sánchez-Soriano y García-Jiménez, (2020) analizan en décadas recientes un uso en el audiovisual estadounidense del *pinkwashing*, añadiendo a los personajes LGTB+ mediante subtextos y de forma encubierta, solo afirmándolo en la fase de promoción del largometraje, pero eliminándolos del montaje final para evitar las posibles pérdidas económicas por parte de los espectadores conservadores. Es el caso de recientes largometrajes de Hollywood como *Star Wars: El Ascenso de Skywalker* (Lucasfilm: 2019) y la manifestación durante la fase de promoción de la introducción de personajes LGTB+ durante el largometraje, quedando esto relegado a un breve beso en segundo plano de dos personajes secundarios durante una secuencia grupal (Arcones, 2019).

Por otro lado, el *queerbaiting*, siguiendo el mismo ejemplo de *Star Wars: El Ascenso de Skywalker* (Lucasfilm: 2019), como señala Brennan (2018), se trata de otra técnica de marketing basada en sugerir, pero no mostrar, tramas entre personajes del mismo sexo, con la intención de atraer a un potencial público LGTB+, pero a la vez no mostrarse afectados por las posibles pérdidas económicas ante sectores conservadores de

la sociedad. Es el caso de los personajes de Finn y Poe, también en *Star Wars*, y una relación sugerida pero no mostrada, lo que provocó críticas por parte de los fans (Arcones, 2019). También es un ejemplo de *queerbaiting* en la ficción seriada el de los protagonistas de *Sherlock* (BBC One: 2010-Actualidad).

Por lo tanto, la intención con estas técnicas de *pinkwashing* y *queerbaiting*, añadidas a la homonormatividad de los personajes y tramas, de acuerdo con los autores, es no perder al potencial público heterosexual e incluso conservador y evitar unas posibles pérdidas económicas, por parte de los anunciantes, en las *networks* tradicionales, y de los suscriptores en el cable y plataformas de distribución, como *Netflix*. Sería por estos motivos económicos, como señala Pérez-Ruñ (2015), que los principales largometrajes *mainstream* y comerciales provenientes de Hollywood, y un gran número de ficciones seriadas, contarían con narrativas y personajes LGTB+ solamente sugeridas o poco explícitas, quedando representaciones más reales relegadas a largometrajes y festivales independientes.

3.6. Tendencias de representación y resumen de los principales estereotipos sobre el colectivo LGTB+ en la ficción seriada española y norteamericana

En los siguientes dos subapartados se realiza, en primer lugar, un resumen de los principales estereotipos encontrados en el estado de la cuestión sobre el colectivo LGTB+ tanto en la ficción seriada norteamericana como en la española. En el capítulo 2 se ha realizado una introducción al concepto de estereotipo, su aplicación e implicaciones en el panorama audiovisual general, por lo que aquí se pone el foco en un análisis más específico centrado en el colectivo. En segundo, se realiza de igual modo un repaso a las principales modalidades de representación encontradas, a través de la revisión bibliográfica realizada, en la ficción seriada de ambos territorios.

3.6.1. Principales estereotipos LGTB+ en la cinematografía y ficción seriada

Con respecto a los estereotipos provenientes de las producciones audiovisuales, como señalan autores como Mira (2008), estos están basados en la mediación entre las normas de representación y la realidad, así, en ocasiones funcionan como discursos ideologizados a través de las narrativas del cine simplificando o generalizando la identidad de los grupos sociales. Además, debido a esta específica retroalimentación, analizada en anteriores capítulos, el audiovisual bebe de la realidad y la realidad a su vez es creada por estos elementos audiovisuales (Guarinos, Gordillo-Álvarez, Ramírez-Alvarado, Jiménez-Varea y Hermida, 2010), por lo que estos estereotipos audiovisuales suelen estar en relación con los estereotipos sobre el colectivo LGTB+ anclados en la sociedad (Guash, 2011).

Estos estereotipos remarcan la idea de una “otredad” en estos personajes LGTB+, y se incluyen en la narrativa de modo que “en cierto modo los espectadores heterosexuales esperan, exigen, que la representación de la otredad se haga de manera inequívoca, clara, explícita, a través de rasgos que desde el primer momento separen al homosexual de quien no lo es” (Mira, 2008, p. 78). Por otra parte, algunos de estos estereotipos han sido aceptados por una parte de la cultura LGTB+ e integrados como propios, entendiéndolos como modelos de comportamiento (Mira, 2008).

Existen diversos estereotipos en relación a la ficción seriada norteamericana y española recogidos a través del estado de la cuestión. La mayoría se caracteriza por ser distorsionadores con respecto a la imagen real del colectivo LGTB+, sin embargo, no todos ellos lo son por definición y entre los analizados se encuentran simplemente representaciones comunes y muy utilizadas en el panorama audiovisual. La mayoría de estos estereotipos, por otro lado, son comunes a la ficción seriada y a la cinematografía. Entre estos principales estereotipos destacan, basados en las investigaciones de autores como Álvarez-Hernández, González de Garay y Frutos-Esteban, (2015); González de Garay y Alfeo-Álvarez (2017); Guash (2011); López-López (2017); Mira (2008); Peña-Zerpa (2013); y Soto-Sanfiel, Ibiti y Palencia-Villa (2014):

- a) El personaje LGTB+ amanerado o afeminado como el principal y el primer estereotipo encontrado dentro del panorama audiovisual desde sus mismos orígenes. Este abarca también las populares concepciones del “mariquita”, la “loca” o “sissy” y es utilizado de alivio cómico y como objeto humorístico ante el público con narrativas paródicas y actuaciones amaneradas. Suelen ser estilistas o peluqueros y encontrarse rodeados de mujeres. En esta categoría se puede encontrar al personaje habitualmente conocido por ser el “mejor amigo homosexual de la protagonista” en ficciones como *Will & Grace* (NBC: 1998-2006).

Este estereotipo difunde el discurso que afirma que hay un error en el sexo biológico, que no se corresponde con el sexo psicológico (Mira, 2008). Es también el caso de ficciones españolas y del personaje interpretado en Andrés Pajares en la serie *Tío Willy* (TVE: 1998-1999).

- b) El personaje LGTB+ malvado, como el segundo estereotipo que aparece históricamente en la ficción. Ha sido asociado históricamente a figuras criminales como la vampiresa, psicópatas, violadores o asesinos. Con este estereotipo se asocian las diversas orientaciones sexuales con la maldad. Es el caso de la antagonista psicópata trans en *Pretty Little Liars* (Freeform, 2010-2017). Este estereotipo entra dentro de un paradigma moralista (Mira, 2008) en el que estos personajes se enfrentan al héroe y deben desaparecer para restaurar el equilibrio en la sociedad.
- c) El personaje LGTB+ enfermo, relacionado con el anterior y vinculado al paradigma patológico (Mira, 2008). Son personajes atormentados e infelices por su condición, torturados y aislados (Guasch, 2011, p. 539) con una vida basada en el sufrimiento y final trágico que asocia su condición sexual con una enfermedad o castigo. En numerosos casos llegan a ser homófobos. Es una actualización del anterior al añadir al componente moral otro componente aparentemente científico.

Estos personajes reprimen su condición sexual durante su desarrollo narrativo. Este estereotipo encuentra su vínculo en la realidad social que califica la

homosexualidad de enfermedad mental. Aparece en el final trágico de los personajes lésbicos asesinos en *Police Woman* (NBC: 1974-1978).

- d) El personaje LGTB+ manipulador y seductor, habitualmente maduro, que intenta seducir al resto de personajes más jóvenes, asociándoles en ciertos casos con el abuso de menores o la pedofilia. Es el caso de largometrajes españoles como *Los Placeres Ocultos* (Eloy de la Iglesia, 1977).
- e) El personaje LGTB+ promiscuo, que intenta seducir al resto de personajes, pero a diferencia del seductor, realiza prácticas sexuales de riesgo. Es el caso del personaje promiscuo de Brian en *Queer as Folk* (Showtime: 2000-2005). A menudo a estos personajes se le asocian vidas marginales, drogas, prostitución y enfermedades como el VIH.
- f) El personaje LGTB+ hedonista y narcisista (Guasch, 2011, p. 534), al que habitualmente se le asocian características del anterior, como la promiscuidad, preocupado por el consumismo y por su propia imagen física y corporal, unidos a un poder adquisitivo alto.
- g) El personaje LGTB+, generalmente masculino, unido al gusto por la moda, el arte y profesiones como el diseño de interiores (Guasch, 2011, p. 539). Es posible de encontrar en Fidel en *Aída* (Telecinco: 2005-2014).
- h) La dualidad del personaje LGTB+ masculino, aplicando los roles de género, con un rol “activo” o “macho”, asociado a la masculinidad y con connotaciones sociales positivas (rudo, viril y deportista, entre otras), y un rol “pasivo” asociado a lo femenino y negativo (delicados, sensibles y de carácter frágil, entre otros) (Álvarez-Hernández, González de Garay y Frutos-Esteban, 2015; Guasch, 2011). En estos términos, “activo” y “pasivo”, se incluyen los roles empleados en las prácticas sexuales, lo que implica el mantenimiento de los estigmas patriarcales y machistas de la sociedad (Suarez-Errekalde, Cabrera y Prieto, 2019, p. 21)

- i) El personaje LGTB+ como travesti o trans, con gusto por la estética camp, el artificio, la parodia y la exageración. Este estereotipo deriva del homosexual femenino y consiste en una parodia del colectivo utilizando al género femenino.
- j) El personaje LGTB+ “normalizado” u “homonormativo”, ya que se asocia a elementos del resto de personajes heterosexuales y ha aceptado e interiorizado las normas heteronormativas, excluyendo de su comportamiento elementos como los gestos afeminados, en el caso de personajes gais masculinos (Mira, 2008). A estos personajes se les exige un comportamiento heteronormalizado para poder ser tratado en igualdad de derechos, eliminando cualquier marca de identidad, por lo que se muestra como una representación opresiva (Mira, 2008).

Suelen ser personas exitosas, jóvenes, bellas y agradables (Guasch, 2011, p. 539) y además se suele corresponder a personajes caucásicos, de edad media, en una relación monógama y de clase social media o alta. Es el caso de Óscar en la ficción seriada de *Médico de Familia* (Telecinco: 1995-1999), en la que los personajes protagonistas no muestran apenas actitudes afectivas o sexuales.

- k) El personaje LGTB+ activista, reflejo de la realidad en la lucha por los derechos del colectivo (Guasch, 2011). Es el caso de Fer en *Física o Química* (Antena 3: 2008-2011).
- l) El personaje, principalmente lésbico, como objeto de deseo, con una narrativa construida en torno a la atracción del público masculino heterosexual (Soto-Sanfiel, Ibíti y Palencia-Villa, 2014).
- m) El personaje lésbico hipermasculinizado, conocido popularmente con el nombre de “marimacho” (Mira, 2008). Está basado en el mismo esquema que el personaje afeminado o “mariquita”, sin embargo, la finalidad no es provocar la risa en el espectador sino remarcar la seriedad y el ambiente siniestro de estos personajes (Mira, 2008).

De esta manera, y debido a la mayor presencia dentro del panorama audiovisual a nivel cuantitativo de personajes gays masculinos y de lesbianas, y a la mayor inexistencia ya comentada del resto de identidades del colectivo, como la asexualidad (GLAAD 2010; 2011; 2012; 2013; 2014; 2015; 2016; 2017; 2018; 2019; 2020), estos estereotipos se centran principalmente en este tipo de personajes.

A continuación, se presenta un cuadro a modo de resumen con los estereotipos más comunes presentados:

Tabla 1

Principales Estereotipos en Personajes LGTB+

Principales estereotipos	Características
<i>Homosexual amanerado, afeminado, “mariquita” “loca” o “sissy”</i>	Personaje amanerado y extravagante envuelto en situaciones cómicas que se utilizan para provocar la risa en el espectador
<i>Personaje LGTB+ malvado</i>	Se asocia la diversidad sexual con la maldad, utilizando ejemplos de violadores o asesinos, entre otros
<i>Personaje LGTB+ enfermo</i>	Personajes atormentados y torturados que viven una vida trágica por su condición sexual, a la que asocian con un castigo o enfermedad
<i>Personaje LGTB+ manipulador y seductor</i>	Intenta seducir al resto de personajes, habitualmente más jóvenes. En ocasiones se asocia a estos personajes con la pederastia

<i>Personaje LGTB+ promiscuo</i>	Se vincula a las prácticas sexuales de riesgo. Asociados a vidas marginales, drogas y prostitución, entre otros
<i>Personaje LGTB+ hedonista y narcisista</i>	Personaje consumista preocupado mayoritariamente por su apariencia física y por conseguir bienes, habitualmente materiales
<i>Personaje LGTB+ apasionado por la moda y el arte</i>	Personaje habitualmente masculino al que se le asocia, únicamente por su condición sexual, un gusto por la cultura en un sentido amplio.
<i>Personaje LGTB+ basado en los roles de género (Activo/masculino vs Pasivo/femenino)</i>	El estereotipo se basa en los tradicionales roles de género, con un rol “activo”, vinculado a la masculinidad y con connotaciones positivas y un rol “pasivo” vinculado a lo femenino y negativo
<i>Personaje LGTB+ travesti y basado en la artificiosidad</i>	Deriva del gay amanerado. Se le asocia un gusto por el artificio, la parodia y la exageración
<i>Personaje LGTB+ homonormativizado</i>	Personaje que acepta e interioriza las reglas heteronormativas para poder ser aceptado en la sociedad
<i>Personaje LGTB+ activista</i>	Personaje que reivindica la lucha por los derechos del colectivo
<i>Personaje lésbico como objeto de deseo heterosexual</i>	Vinculado al disfrute sexual habitualmente masculino

<i>Personaje lésbico hipermasculinizado o “marimacho”</i>	La finalidad es mostrar la seriedad y ambiente siniestro de los personajes. Es el opuesto al personaje del “mariquita” masculino

Nota. Elaboración propia a partir del estado de la cuestión planteado por autores como Álvarez-Hernández, González de Garay y Frutos-Esteban, (2015); González de Garay y Alfeo-Álvarez (2017); Guasch (2011); López-López (2017); Mira (2008); Peña-Zerpa (2013); y Soto-Sanfiel, Ibiti y Palencia-Villa (2014).

Como se ha reflexionado en capítulos anteriores a través de la revisión bibliográfica, debido a la capacidad de portador y creador de imaginarios del mundo audiovisual, y a las diversas teorías como la agenda *setting* y la teoría del cultivo, este actúa como creador y a la vez como reflejo de los estereotipos hacia el colectivo LGTB+ presentes en la sociedad. Por lo tanto, una vez realizada una revisión de los principales estereotipos, autores como Ávila-Saavedra (2009) infieren que el simple aumento cuantitativo de personajes LGTB+, comprobado en epígrafes anteriores, en la ficción seriada y largometrajes no tiene por qué traducirse en un aumento de la tolerancia social si estas representaciones siguen manteniéndose distorsionadas o estereotipadas, incluyendo sesgos raciales, de clase o género, entre otros, lo que refuerza las ideas hegemónicas de heteronormatividad y dificulta la visibilidad y normalización si no se produce una representación variada real.

3.6.2. Principales modalidades de representación del colectivo LGTB+ en el panorama audiovisual

El estado de la cuestión sobre la bibliografía especializada ha permitido extraer la existencia de diferentes modalidades en las que históricamente se han ubicado las narrativas y tramas LGTB+ en el panorama estadounidense y español, aunque los autores confirman la existencia de dos características comunes: la capacidad de ser permeables entre sí y la de coexistir dentro de la misma ficción seriada o largometraje (Alfeo-Álvarez, 1999; 2003; Alfeo-Álvarez y González de Garay, 2012). Las principales, ordenadas por orden cronológico de aparición, aunque ello no impide que varias se solapen entre ellas, como señalan autores como Alfeo-Álvarez (1999); (2003); Alfeo-Álvarez y González de

Garay (2012), González de Garay (2012), González de Garay y Alfeo-Álvarez (2010) y González de Garay y Alfeo-Álvarez (2017) son:

-Modalidad oculta: desde prácticamente el inicio de la ficción seriada y la cinematografía, con excepciones estadounidenses como la denominada etapa *pre-code* o el periodo aperturista en la Alemania pre-nazi. En el caso español específicamente, los primeros personajes del colectivo no aparecen en televisión hasta el final de la dictadura franquista (González de Garay y Alfeo-Álvarez, 2010, p. 2) debido a la censura previa de guiones. Esta primera modalidad se caracteriza por sugerir la sexualidad del personaje, sin mostrarlo de forma explícita y mediante subtextos: gestos, eufemismos o maneras de hablar, entre otros, asociados en el imaginario social, de forma estereotipada, al colectivo LGTB+. Esta representación, además, suele estar basada en personaje episódicos y no protagonistas que eviten el probable desapruebo de una sociedad que mayoritariamente aún rechaza esta realidad social (Alfeo-Álvarez y González de Garay, 2012, p. 2). Este tipo de modalidad está presente en ficciones seriadas como *Curro Jiménez* (TVE: 1976-78).

-Modalidad marginalizadora: en esta modalidad los personajes LGTB+ son de igual manera esporádicos. Su orientación sexual es secreta y se muestra solamente a través de las imágenes no explícitas y de manifestaciones del resto de personajes (González de Garay y Alfeo-Álvarez, 2010). A raíz del propio título, las narrativas suelen presentar a personajes delincuentes y marginados de la vida social. Estos se muestran con una finalidad moralizadora ante los espectadores, así, su final habitualmente es la muerte, la frustración o la soledad (Alfeo-Álvarez y González de Garay, 2012, p. 4). Es el caso de *La Huella del Crimen* (TVE: 1985).

-Modalidad tradicional: los personajes y/o tramas se adaptan a los principales estereotipos tradicionalmente asociados al colectivo: como personaje cómico o como malvado, entre otros, ya que es la única forma en la que estos pueden estar presentes en la ficción seriada o en los largometrajes sin sufrir la censura (González de Garay y Alfeo-Álvarez, 2017). Es el caso de Bruce en *Rowan & Martin's Laugh-In* (NBC: 1968-1973).

-*Modalidad erótica*: los personajes LGTB+ están marcados sexualmente y la finalidad es provocar el erotismo en el espectador (González de Garay y Alfeo-Álvarez, 2017). Esta modalidad está ampliamente destinada a un público masculino heterosexual y cuenta con una impronta patriarcal. En el caso español encontró su auge durante la transición.

-*Modalidad reivindicativa*: en España comienza su andadura en el periodo de la transición democrática, con la intención de sacar a la luz y poner en el centro los elementos LGTB+ que hasta entonces habían estado prohibidos en la televisión y cinematografía. Se plantea en cierto modo como una producción audiovisual de denuncia política y social contra la opresión existente. La trama LGTB+ se aborda como el centro del largometraje y los personajes son explícitamente LGTB+. En ella podemos incluir dos subapartados (Alfeo-Álvarez y González de Garay, 2012):

- a) *Modalidad integradora*: basada en aquellos personajes LGTB+ que reivindican su sexualidad diversa frente a una sociedad intransigente. El foco de las narrativas es la orientación de los personajes, pero la finalidad es la integración y para ello se les incluye características socialmente bien aceptadas como la caridad, la bondad, profesiones consideradas positivas como la medicina o características tradicionalmente heteronormativas como el matrimonio. Son por lo tanto personajes con características homonormativas. Es el caso de Óscar en *Médico de Familia* (Telecinco: 1995-1999).
- b) *Modalidad transgresora (o queer)*: esta modalidad frecuentemente tiene lugar fuera de las televisiones generalistas y en canales de pago o plataformas de distribución como Showtime o Netflix. Frente a la modalidad anterior, que reivindica la integración de los personajes LGTB+ con los mismos patrones que los heterosexuales, aquí se reivindica la diferencia como valor y los diferentes estilos de vida (Aaron, 2004; González de Garay y Alfeo-Álvarez, 2010, p. 6). Ejemplo de ella es *Queer as Folk* (Showtime: 2000-2005).

-Modalidad desfocalizada: desde mediados de los años ochenta y principios de los noventa, en la que comienzan a introducirse largometrajes y ficciones seriadas en los que la orientación sexual, a pesar de contar con personajes del colectivo LGTB+ y pese a ser un elemento importante en la construcción del personaje, no es el hecho central de la trama (Alfeo-Álvarez, 1999). Así ocurre en los personajes LGTB+ de *Six Feet Under* (HBO: 2001-05).

-Modalidad integrada: en esta modalidad la sexualidad de los personajes LGTB+ forma parte naturalizada del contexto social y diegético y no son necesarios los procesos arquetípicos de aceptación y reivindicación de la sexualidad. De la misma manera, los personajes LGTB+ cuentan con las mismas preocupaciones y tramas que el resto de personajes (Alfeo-Álvarez y González de Garay, 2012). Es el caso de Fer y David durante las últimas temporadas de *Física o Química* (Antena 3: 2008-2011).

A continuación, se presenta un cuadro a modo de resumen con las principales modalidades presentadas:

Tabla 2

Principales Modalidades de Representación del Colectivo LGTB+ en la Ficción

Principales modalidades	Características
<i>Modalidad oculta</i>	Las sexualidades diversas de los personajes solo pueden ser sugeridas y mostrarse mediante subtextos, nunca explícitamente
<i>Modalidad marginalizadora</i>	La orientación sexual es secreta y los personajes suelen estar apartados de lo considerado socialmente aceptable, vinculándose a la delincuencia o la marginación.

<i>Modalidad tradicional</i>		Los personajes solo pueden aparecer si se adaptan a los estereotipos tradicionales, esto es, como personajes cómicos o como malvados, entre otros.
<i>Modalidad erótica</i>		La finalidad de los personajes es provocar el erotismo del público, habitualmente dirigido a la heterosexualidad masculina por parte de personajes lésbicos
<i>Modalidad reivindicativa</i>	<i>Modalidad integradora</i>	Los personajes LGTB+ deben reivindicar su sexualidad ante la sociedad y con esta finalidad integran características sociales heteronormativas consideradas positivas
	<i>Modalidad transgresora</i>	Se reivindican las sexualidades diversas pero no integrando los patrones heterosexuales sino alabando la diferencia y la unicidad
<i>Modalidad desfocalizada</i>		La orientación sexual del personaje LGTB+ no es el epicentro dramático de su trama, a pesar de ser importante a nivel narrativo
<i>Modalidad integrada</i>		Los personajes LGTB+ cuentan con las mismas tramas que el resto de los personajes LGTB+ y, además, ya no son necesarios los procesos de aceptación social y de “salida del armario”

Nota. Elaboración propia a partir del estado de la cuestión planteado por autores como Alfeo-Álvarez (1999); (2002); (2003); Alfeo-Álvarez y González de Garay (2012), González de Garay (2012), González de Garay y Alfeo-Álvarez (2010) y González de Garay y Alfeo-Álvarez (2017).

A continuación, para finalizar este capítulo, el estado de la cuestión se centra en el uso del panorama audiovisual, incluyendo la ficción seriada, para minimizar los prejuicios negativos de la sociedad hacia el colectivo LGTB+.

3.7. Uso de la ficción seriada y la cinematografía para subvertir los imaginarios sociales LGTB+

Diversos estudios confirman que la representación positiva en los medios de comunicación sobre el colectivo LGTB+ está estrechamente vinculada con una disminución de los prejuicios hacia este colectivo, como indican autores como Madžarević y Soto-Sanfiel (2019). A pesar de ello, las investigaciones sobre recepción en audiencia LGTB+ es un tema escasamente investigado en el ámbito científico y por lo tanto necesita de una mayor profundización.

Dentro del área de la psicología, los autores encuentran que este proceso se encuentra ubicado en el fenómeno conocido como “apreciación”, considerado como una respuesta que surge tras la experiencia de consumo (Oliver y Bartsch, 2011), en este caso del audiovisual, lo que hace que surjan pensamientos y sentimientos en los espectadores tras el visionado, debido a que la historia y los personajes poseen una enseñanza e invitan a la reflexión. Ejemplos de estos estudios, ubicados dentro del campo de la psicología, se basaron en mostrar un fragmento positivo sobre el colectivo LGTB+ y otro negativo, lo que descubrió un aumento favorable de la tolerancia hacia el colectivo en aquellos que habían visualizado el primer vídeo (Levina, Waldo y Fitzgerald, 2000), lo que corroboraron otros estudios posteriores sobre muestras de fragmentos sobre familias LGTB+ como los de Mazur y Emmers-Sommer (2003).

Los estudios más recientes de Madžarević y Soto-Sanfiel (2019), realizados en universitarios serbios, encontraron que los espectadores heterosexuales juzgaban a los personajes LGTB+ por sus acciones y su moral (valentía, honestidad, etc.) en mayor medida que por su orientación sexual y que la visión de fragmentos positivos LGTB+ potenciaban una reducción de prejuicios hacia este colectivo. Así mismo, se comprobó en estos experimentos que los hombres contaban con un mayor nivel de homofobia que

las mujeres, confirmándose estas hipótesis a través de cuestionarios, que encontraron que el visionado de ficciones narrativas con personajes LGTB+ en una situación positiva, lo que se conoce como teoría del contacto extendido (Pettigrew y Tropp, 2005), reducía la homofobia en los espectadores heterosexuales. De igual manera, investigaciones de Madžarević y Soto-Sanfiel (2018) afirmaron que el contacto previo con personas LGTB+ reales promovía una actitud positiva ante el visionado de estas ficciones y que la religiosidad se correlacionaba negativamente con esta reducción de la homofobia inducida por el visionado de la película.

Otros estudios actuales realizados a estudiantes en España, como son los de Ibiti y Soto-Sanfiel (2019, p. 15), en los que fueron expuestos a largometrajes con protagonistas lesbianas para comprobar su reacción, comprobaron que las actitudes homófobas previas y el escaso contacto con personajes LGTB+ reales condicionaban la experiencia de visionado de la película, afectando a la percepción que tenían de los personajes lésbicos y al disfrute del visionado de la película de forma negativa.

Con respecto a la identificación del colectivo LGTB+ con los personajes de ficción del colectivo, elemento clave de la hipótesis y metodología de esta tesis doctoral, estudios realizados desde la rama de la psicología de los medios hallaron que la condición sexual de los espectadores es un elemento fundamental para la identificación con los personajes y que es diferente entre los espectadores heterosexuales y los LGTB+, así como que el comportamiento moral de estos personajes juega un papel más importante en la identificación que la propia orientación sexual (Soto-Sanfiel, Ibiti y Palencia-Villa, 2014). Finalmente, se concluyó que tanto los espectadores LGTB+ como los heterosexuales se basan en sus experiencias personales para comprender a los personajes LGTB+ y para extraer aprendizajes de esta representación (Soto-Sanfiel, Palencia-Villa y Ibiti, 2014).

Por lo tanto, a partir de estas investigaciones es posible inferir que una educación audiovisual positiva está relacionada con la tolerancia y las reacciones emocionales positivas hacia el colectivo, lo que puede tener un efecto directo en la reducción de la homofobia. Esto hace necesaria una visión positiva, naturalizada y libre de estereotipos

en el panorama audiovisual, ya que como indican autores como Dow (2001), un aumento cuantitativo del número de personajes y/o tramas LGTB+ no produce un aumento de la tolerancia social si este no acompañado de una construcción simbólica positiva.

Una vez realizado el estado de la cuestión a través de la revisión bibliográfica sobre la representación histórica LGTB+ en el panorama de ficción seriada audiovisual, específicamente en el estadounidense y español, la metodología presentada en el siguiente capítulo pretende abordar tres cuestiones. Por un lado, contextualizar y conocer críticamente cómo es la representación LGTB+ en la ficción seriada de estos dos países en la última década (2011-2020), corroborando breves aproximaciones ya encontradas en el estado de la cuestión y, por otro lado, analizar la percepción que las audiencias, tanto cisheterosexuales como LGTB+, tienen de estas representaciones actuales.

CAPÍTULO 4

METODOLOGÍA

A través del marco teórico se ha contextualizado el momento actual, tanto en el marco sociocultural e histórico, con la posmodernidad y las reivindicaciones de las minorías tradicionalmente oprimidas, como en el de la ficción seriada, con la denominada tercera edad de oro de la televisión. Además, han sido planteados aquellos componentes más relacionados con la investigación, como el de hegemonía, construccionismo social, imaginarios sociales, estereotipos o las teorías planteadas por los estudios culturales, claves a la hora de analizar los resultados y de plantear conclusiones con una validez y fiabilidad óptimas. Por otro lado, se ha realizado un estado de la cuestión sobre la ficción seriada con componente LGTB+ española y norteamericana hasta los años 2010. De este modo, este capítulo plantea la metodología utilizada para alcanzar los objetivos 2 y 3 propuestos en la introducción de la tesis, estos son, conocer el estado actual de dicha ficción en la última década y desvelar la interpretación que las audiencias hacen de ella.

4.1. Ficción seriada LGTB+ española y estadounidense de la última década como objeto de estudio

El objeto de estudio de esta tesis doctoral es la ficción seriada norteamericana y española de la última década (2011-2020) con componente LGTB+ (Lesbianas, Gais, Transexuales, Bisexuales y otras identidades y orientaciones sexuales diversas), es decir, aquella ficción seriada que cuenta con personajes y/o tramas relacionados con el colectivo LGTB+.

La selección de la muestra se justifica, por un lado, en el caso español por ser el marco cultural, sociopolítico y geográfico en el que se sitúa la tesis doctoral y, por otro lado, en el norteamericano, debido a que, como ha sido revisado en el estado de la cuestión, es el máximo exportador y ambientador cultural mundial (Verdú, 2003), de forma que sus producciones influyen la forma en la que se produce, distribuye y consume las ficciones seriadas en otros países occidentales como es el caso español, quedando ambos relacionados. De igual manera, ambos países se retroalimentan, con éxitos españoles como *La Casa de Papel* (Netflix: 2017-Actualidad), que se convierten, a través de plataformas de distribución como Netflix, en éxitos de audiencia en Estados Unidos (Marín-Bellón, 2019).

La elección de la última década en el momento de presentación de esta tesis, la comprendida entre los años 2011 y 2020, responde, por un lado, a ser la época menos estudiada debido a su cercanía histórica. En consecuencia, décadas como la formada por los años 2001 y 2010 poseen una amplia literatura científica, centrada principalmente en la cinematografía, como es el caso de Davies (2016) y Mira (2008). Por otro lado, la década 2011-2020 se encuentra inmersa en un momento en el que se ha producido cambios profundos en la ficción seriada y que son característicos de la tercera edad de oro de la televisión, lo que ha conllevado transformaciones culturales que han sido analizadas en el capítulo 2. Además, es en esta época cuando se ha producido el asentamiento definitivo de las nuevas plataformas de distribución: HBO, Netflix, Disney+, etc.

Otra de las razones de la delimitación temporal de la muestra es que, a pesar de la cada vez más amplia literatura científica sobre la ficción audiovisual en sus diversas formas, entre otras la cinematográfica y la ficción seriada, esta se ha centrado mayoritariamente en la producción y circulación de estas ficciones, como la realizada por parte de Padvá (2008) y Sarkissian (2014), existiendo un déficit de análisis en la parte de consumo del audiovisual. Esto se traduce en una escasez de estudios sobre la interpretación y sobre los efectos por parte de las audiencias, con excepciones encontradas en los recientes estudios de Vizcaíno-Verdú, Contreras-Pulido y Guzmán-Franco (2020) sobre activismo LGTB en Youtube o el de Yan (2019) sobre actitudes hacia el colectivo LGTB+ tras el visionado de ficciones con personajes de dicho colectivo.

Por último, como ha sido comentado en la introducción y en los capítulos 1, 2 y 3, el poder y la influencia del audiovisual sobre elementos como la identidad y los imaginarios sociales cobra aún una mayor importancia a la hora de representar a colectivos tradicionalmente en desventaja desde un punto de vista de la hegemonía social, como es el caso de esta tesis doctoral, el colectivo LGTB+.

4.2. Preguntas de investigación

De acuerdo con el marco teórico y al estado de la cuestión realizado en los capítulos 1, 2 y 3, la tesis doctoral se basa en dos preguntas de investigación diferenciadas, son sus correspondientes subpreguntas.

Estas son:

- 1- ¿La ficción seriada con personajes y/o tramas pertenecientes al colectivo LGTB+ en la última década, tanto española como norteamericana, mantiene una construcción identitaria distorsionada del colectivo LGTB+?
 - 1.1. ¿Esta ficción seriada está basada en los estereotipos negativos y modalidades de representación históricamente tradicionales y recurrentes?
 - 1.2. ¿Mantiene la ficción una infrarrepresentación de personajes del colectivo en relación con las estadísticas a nivel poblacional sobre personas LGTB+?
 - 1.3. ¿Mantiene la ficción una infrarrepresentación de realidades del colectivo como son la intersexualidad, la asexualidad o las personas agénero?
 - 1.4. En las series analizadas, ¿la representación de personajes LGTB+ está basada en la homonormatividad y en los patrones socialmente aceptados en la heterosexualidad, con una ausencia de realidades diversas?
 - 1.5. ¿Se aprecian diferencias significativas entre el tratamiento de los personajes LGTB+ de las series estadounidenses y de las series españolas?
- 2- ¿Realizan las audiencias interpretaciones distintas sobre la ficción seriada con personajes y/o tramas pertenecientes al colectivo LGTB+ en función de su orientación sexual o su identidad sexual o de género?

2.1. ¿Tiene la audiencia cisheterosexual una percepción más positiva sobre el tipo de representación LGTB+ en la ficción seriada?

2.2. ¿Tiene la audiencia LGTB+ una percepción mayoritariamente negativa en relación a su autorrepresentación en la ficción seriada?

4.3. Criterios de selección de la muestra

Para su selección, las ficciones seriadas debían cumplir los siguientes requisitos:

- 1) Ser una ficción seriada, es decir, quedan excluidas otras producciones audiovisuales como cortometrajes, largometrajes o documentales.
- 2) Haber sido estrenadas durante la última década (2011-2020). Aunque a final de 2019 se generó cierto debate social sobre cuál era la fecha final de la década, la Real Academia Española de la lengua española (RAE), en su Diccionario panhispánico de dudas expone la siguiente información:

En cuanto a las diez décadas de cada siglo, cada una de ellas comienza en un año acabado en 1 y termina en un año acabado en 0; así, la primera década del siglo xx es la que va de 1901 a 1910; la segunda, de 1911 a 1920; la tercera, de 1921 a 1930, etc. (Real Academia Española, 2005)

De esta manera, ficciones seriadas que continuaran sus emisiones durante esta última época, pero fueran estrenadas antes no han sido incluidas, de la misma forma que existen ficciones seriadas estrenadas durante este periodo y que continúan en la actualidad sin haber finalizado sus emisiones. Sin embargo, esto no supone un sesgo para la tesis doctoral, ya que solo es analizado el primer capítulo de esta ficción seriada.

- 3) Que los personajes LGTB+ fueran protagonistas o secundarios recurrentes, excluyendo los esporádicos, y que estos estuvieran presentes en el primer capítulo de

la ficción seriada, conocido con el nombre de capítulo piloto. El piloto es entendido como “el prototipo que garantiza el ‘continuismo novedoso’ de una serie (repetición y respeto del universo ficcional propuesto, pero ofreciendo (...) nuevas tramas que matizan y abren nuevas lecturas de ese marco narrativo establecido” (Sangro-Colón, 2005, p. 1).

La elección del capítulo piloto se encuentra fundamentada en que forma parte de lo que es conocido como “Biblia” de la serie (Sangro-Colón, 2005). Esto es, que en este episodio se encuentran los elementos generales que van a utilizar en el resto de la ficción seriada, entre otros, como señala Sangro-Colón (2005):

- a) el concepto de la serie: cuál es el conflicto argumental sobre el que se estructura la serie. Incluye el detonante del conflicto y el marco narrativo en el que transcurren los acontecimientos.
- b) el tono: incluye la manera en la que es narrada la historia, la forma de hablar de los personajes, la atmósfera de escenarios y vestuario, etc.
- c) la estructura narrativa: prototipo que ejemplifica el esqueleto de tramas (si son autoconclusivas, tramas horizontales, etc.)
- d) la escenografía y decorados: se presentan los lugares en los que transcurre el escenario narrativo. Influye en el concepto, tono y estructura de la ficción seriada.
- e) el diseño de los personajes: se presenta la personalidad, perspectivas y carácter de los personajes propuestos.

Por lo tanto, a través del capítulo piloto de la serie, es posible entender el contexto de la serie, de las tramas y de los personajes LGTB+ sin haber visualizado la ficción seriada al completo. De esta forma, para poder ampliar la muestra y análisis al mayor número posible de ficciones seriadas, solo es analizado dicho capítulo piloto.

- 4) Distribución accesible al público, esto es, que estuvieran disponibles en las cadenas de televisión generalistas estadounidenses y/o españolas o en plataformas de distribución accesibles en cualquiera de los dos países, tales como como *Netflix* o *HBO*. De esta forma, se excluyen aquellas ficciones seriadas que durante todo su recorrido de distribución solo hubieran estado disponibles para un público concreto, tal y como las ficciones seriadas exclusivas de canales autonómicos.
- 5) Que la producción de la ficción seriada esté delimitada a España y Estados Unidos.
- 6) Que los personajes sean reconocidos, explícita o implícitamente, a través de ellos o de otros personajes, como pertenecientes al colectivo LGTB+, es decir, lesbianas, gais, bisexuales, transexuales u otras orientaciones e identidades sexuales diversas, como la asexualidad, la intersexualidad o la denominación *queer*. De este modo, hay ciertos personajes no reconocidos como pertenecientes al colectivo LGTB+ en el capítulo piloto pero sí durante el resto de la ficción que han quedado fuera de la muestra. Es el caso de Lito en *Sense8* (Netflix: 2015-2018), de Sara Millán / Óscar Ruiz en *Las Chicas del Cable* (Netflix: 2017-2020) o de Helsinki en *La Casa de Papel* (Netflix: 2017-Actualidad).
- 7) Comprender el máximo número de años posibles entre 2011 y 2020, para ser lo más fiel posible a la representación de toda la década completa. En este sentido, se manifiesta la dificultad por encontrar a personajes LGTB+ protagonistas o secundarios recurrentes desde el capítulo piloto en el caso español entre los años 2011 y 2014.
- 8) Que la serie sea reconocida con un relativo éxito entre crítica y público. Para ello, todas las ficciones debían superar una nota de corte mínima de 7,5 sobre 10 puntos de popularidad en la web estadounidense IMBD (Internet Movie Database), una de las bases de datos más importantes a nivel mundial sobre contenido audiovisual (cinematografía, ficción seriada, videojuegos, etc.), en la que están incluidas también series españolas o de otras nacionalidades. Esto ha provocado la exclusión en la muestra de ficciones seriadas que cumplieran los requisitos anteriores, pero con una

nota inferior, como es el caso de *Vida Perfecta* (Movistar+: 2019-Actualidad) o *Toy Boy* (Antena 3: 2019-Actualidad).

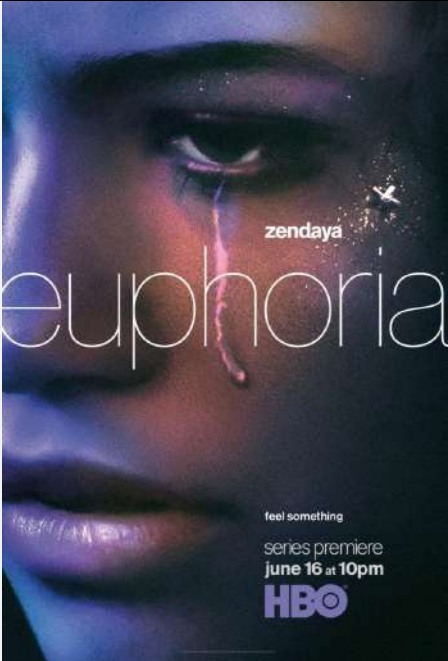
4.4. Series y personajes que componen la muestra

Con la intención de realizar una selección igualitaria, la muestra está compuesta por 14 capítulos piloto, 7 ficciones seriadas producidas en Estados Unidos y las otras 7 restantes producidas en España. Finalmente, el corpus del análisis, tras pasar el filtro con los criterios seleccionados anteriormente, está formado por las siguientes ficciones seriadas:

Series estadounidenses

Tabla 3

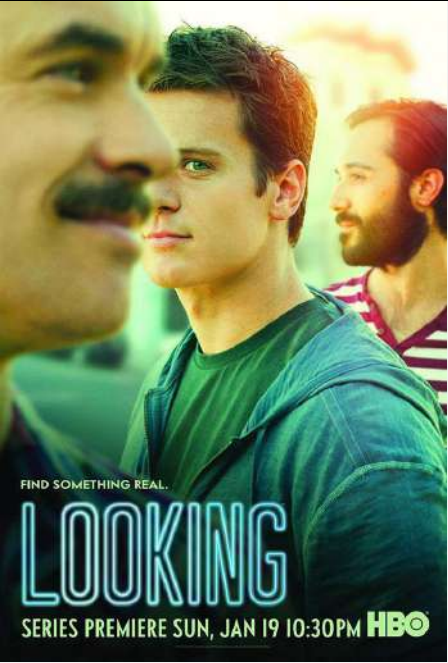
Euphoria

<i>Cartel</i>	 Filmaffinity (2019)
<i>Año de emisión del capítulo piloto</i>	2019
<i>Personaje/s LGTB+ analizados</i>	Rue Jules

<i>País de producción</i>	Estados Unidos
<i>Cadena o plataforma de distribución</i>	HBO
<i>Género</i>	Drama
<i>Creadores/as o showrunner/s</i>	Sam Levinson
<i>Guionistas principales</i>	Sam Levinson Ron Leshem Daphna Levin Tmira Yardeni
<i>Número de temporadas (hasta 2020)</i>	1
<i>Ambientación</i>	Ambientada en un instituto y barrio de clase media estadounidense
<i>Argumento</i>	
Euphoria es una serie ambientada en la adolescencia a través de un grupo de estudiantes de instituto que tienen que hacer frente a temas recurrentes de su edad como las drogas, el sexo, la violencia, los problemas de identidad, los traumas, las redes sociales, el amor y la amistad. (Filmaffinity, 2019). Rue es una joven de 17 años que vuelve de rehabilitación sin intención de mantenerse sobria. En una fiesta antes del comienzo del curso conoce a Jules, una chica trans recién llegada a la ciudad con la necesidad de búsqueda de nuevas experiencias. Entre ambas, que se sienten diferentes a la sociedad, surgirá una relación.	

Nota. Elaboración propia a partir de Filmaffinity (2019).

Tabla 4*Looking*

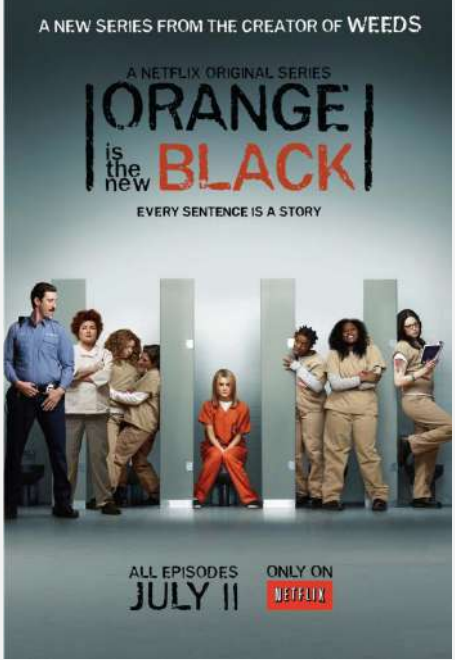
<i>Título</i>	 Filmaffinity (2014)
<i>Año de emisión del capítulo piloto</i>	2014
<i>Personaje/s LGTB+ analizados</i>	Patrick Murray Agustín Lanuez Dominic «Dom» Basaluzzo
<i>País de producción</i>	Estados Unidos
<i>Cadena o plataforma de distribución</i>	HBO
<i>Género</i>	Comedia/Drama
<i>Creadores/as o showrunner/s</i>	Michael Lannan
<i>Guionistas principales</i>	Andrew Haigh Michael Lannan
<i>Número de temporadas (hasta 2020)</i>	2
<i>Ambientación</i>	Barrio de San Francisco
<i>Argumento</i>	
Narra las andanzas de un grupo de amigos gais de San Francisco (Filmaffinity, 2014). Los protagonistas son: Patrick un diseñador de videojuegos de 29 años que, al enterarse del compromiso de su ex, ha vuelto al mundo de las citas. Agustín, de 31 años, tiene	

novio pero se está cuestionando la monogamia. Y Dom, de 39 años, que trabaja como eterno camarero y atraviesa una crisis existencial debido a que comienza a ser rechazado por hombres más jóvenes que él debido a su edad.

Nota. Elaboración propia a partir de Filmaffinity (2014).

Tabla 5

Orange is the New Black

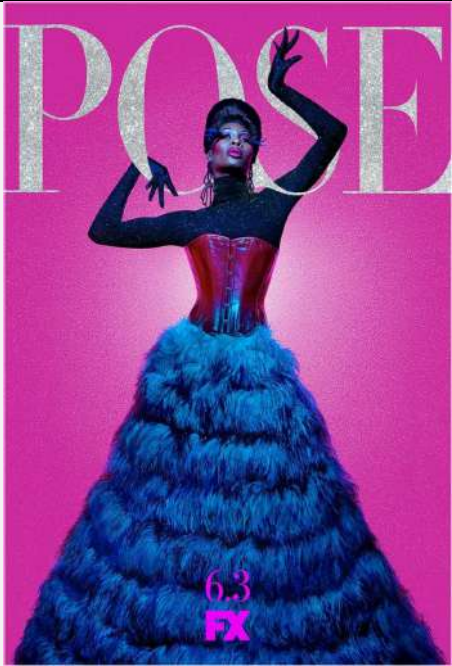
<i>Título</i>	 Filmaffinity (2013)
<i>Año de emisión del capítulo piloto</i>	2013
<i>Personaje/s LGTB+ analizados</i>	Piper Chapman Alex Vause
<i>País de producción</i>	Estados Unidos
<i>Cadena o plataforma de distribución</i>	Netflix
<i>Género</i>	Comedia/Drama
<i>Creadores/as o showrunner/s</i>	Jenji Kohan
<i>Guionistas principales</i>	Piper Kerman Jenji Kohan
<i>Número de temporadas (hasta 2020)</i>	7
<i>Ambientación</i>	Cárcel estadounidense para mujeres

<i>Argumento</i>
Piper Chapman, una mujer de Connecticut con una vida estable a punto de casarse, es detenida a raíz de un delito de drogas que cometió hace una década: en aquellos días llevó un maletín con droga para Alex Vause, una traficante y antigua amante de Piper. Tras el juicio, es enviada a prisión de mujeres en Litchfield, Nueva York. Allí convivirá con un grupo variopinto de internas. Aborda temas relacionados con la cárcel como el sistema penitenciario norteamericano, el lesbianismo, la represión sexual, el abuso de poder o la corrupción policial (Filmaffinity, 2013).

Nota. Elaboración propia a partir de Filmaffinity (2013).

Tabla 6

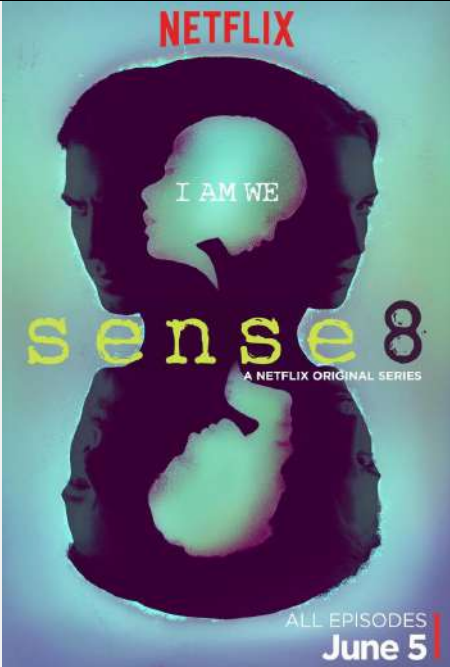
Pose

<i>Cartel</i>	 Filmaffinity (2018)
<i>Año de emisión del capítulo piloto</i>	2018
<i>Personaje/s LGTB+ analizados</i>	Blanca Rodriguez-Evangelista Elektra Abundance Angel Damon Richards
<i>País de producción</i>	Estados Unidos

<i>Cadena o plataforma de distribución</i>	FX (HBO en el caso español)
<i>Género</i>	Drama
<i>Creadores/as o showrunner/s</i>	Ryan Murphy Steven Canals Brad Falchuk
<i>Guionistas principales</i>	Ryan Murphy Steven Canals Brad Falchuk
<i>Número de temporadas (hasta 2020)</i>	2
<i>Ambientación</i>	Barrio marginal de Nueva York en los años 80
<i>Argumento</i>	
Pose está ambientada en 1987 en un barrio marginal de Nueva York. Trata la vida de las minorías LGTB+ en un contexto de desarrollo del VIH y de discriminación social y legislativa. Blanca Rodríguez es una mujer trans que, cansada de su situación de discriminación, intenta iniciar una nueva vida ayudando a personas en situación de exclusión. Elektra Abundance es una mujer trans déspota y mantenida por un hombre millonario cuyo objetivo es ganar trofeos en los torneos de <i>ball</i>. Angel, mujer trans, se dedica a la prostitución para poder sobrevivir hasta que conoce a un joven chico por el que empieza a tener sentimientos. Damon Richards, por su parte, es un joven expulsado de casa de sus padres por su condición homosexual y que es aceptado por Blanca.	

Nota. Elaboración propia a partir de Filmaffinity (2018).

Tabla 7*Sense8*

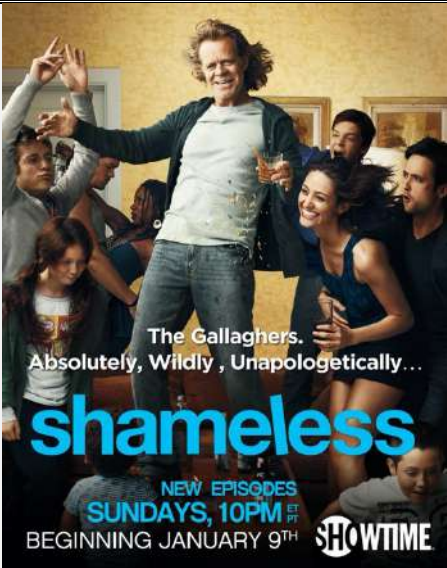
<i>Cartel</i>	 Filmaffinity (2015)
<i>Año de emisión del capítulo piloto</i>	2015
<i>Personaje/s LGTB+ analizados</i>	Nomi Marks Amanita "Neets" Caplan
<i>País de producción</i>	Estados Unidos
<i>Cadena o plataforma de distribución</i>	Netflix
<i>Género</i>	Drama/Ciencia Ficción
<i>Creadores/as o showrunner/s</i>	Lilly Wachowski Lana Wachowski
<i>Guionistas principales</i>	Lilly Wachowski Lana Wachowski J. Michael Straczynski
<i>Número de temporadas (hasta 2020)</i>	2
<i>Ambientación</i>	La serie se caracteriza por grabarse en diferentes localizaciones: Chicago, Londres, Berlín, etc. Aunque, en el caso

	de los personajes analizados, se localiza en San Francisco.
<i>Argumento</i>	
Narra la historia de ocho personas de diferentes partes del mundo y desconocidas que, tras una trágica muerte, se encuentran emocional y mentalmente conectados a través de una misteriosa unión. De esta forma, son capaces de comunicarse y sentir los sentimientos, pensamientos, emociones, etc., del resto de personajes. Por lo tanto, tratarán de averiguar porqué y qué significa su unión (Filmaffinity, 2015). Nomi Marks es una mujer trans y hacker en una relación con Amanita, que trabaja de dependienta en una librería. Ambas se encuentran muy involucradas en la cultura y en la lucha por los derechos LGTB+.	

Nota. Elaboración propia a partir de Filmaffinity (2015).

Tabla 8

Shameless

<i>Cartel</i>	 The Gallaghers. Absolutely, Wildly, Unapologetically... shameless NEW EPISODES SUNDAYS, 10PM ET BEGINNING JANUARY 9TH SHOWTIME
	Filmaffinity (2011)
<i>Año de emisión del capítulo piloto</i>	2011
<i>Personaje/s LGTB+ analizados</i>	Ian Gallagher
<i>País de producción</i>	Estados Unidos
<i>Cadena o plataforma de distribución</i>	Showtime
<i>Género</i>	Comedia/Drama

<i>Creadores/as o showrunner/s</i>	Paul Abbott
<i>Guionistas principales</i>	Paul Abbott John Wells
<i>Número de temporadas (hasta 2020)</i>	10
<i>Ambientación</i>	Barrio de clase obrera de la zona sur de Chicago
<i>Argumento</i>	
Narra el día a día de la disfuncional familia Gallagher, en la que el irresponsable Frank, un desastroso padre soltero y alcohólico, se esfuerza muy poco por educar a sus seis inteligentes, salvajes e independientes hijos. La verdadera responsable de sacar adelante a la familia es la hija mayor, Fiona, una joven llena de recursos que ha tenido que madurar antes de tiempo haciendo el papel de madre (Filmaffinity, 2011). Ian, uno de los hijos, oculta su homosexualidad a su familia y la relación afectiva con su jefe, un musulmán casado en una relación heterosexual. Tras ser descubierto por su hermano Lip, este intentará reconducir su sexualidad.	

Nota. Elaboración propia a partir de Filmaffinity (2011).

Tabla 9

Transparent

<i>Cartel</i>	 Filmaffinity (2014)

<i>Año de emisión del capítulo piloto</i>	2014
<i>Personaje/s LGTB+ analizados</i>	Maura Pfefferman Sarah Pfefferman
<i>País de producción</i>	Estados Unidos
<i>Cadena o plataforma de distribución</i>	Amazon Prime Video
<i>Género</i>	Comedia/ Drama
<i>Creadores/as o showrunner/s</i>	Jill Soloway
<i>Guionistas principales</i>	Jill Soloway Noah Harpster Bridget Bedard Micah Fitzerman-Blue
<i>Número de temporadas (hasta 2020)</i>	4
<i>Ambientación</i>	Barrio y familia acomodada de Los Ángeles
<i>Argumento</i>	
Todos los miembros del clan Pfefferman, una acomodada familia judía de Los Ángeles, deberán redescubrir su pasado y replantearse su futuro cuando el padre, un profesor recién jubilado, comunica a sus tres hijos, ya adultos, que se siente mujer, que se ha cambiado el nombre a Maura, y que actuará como mujer desde ese momento. Cada uno de los hijos se tomará la inesperada revelación de una forma diferente (Filmaffinity, 2014). Por su parte la hija mayor, Sarah, casada en una relación heterosexual, engaña a su marido cuando vuelve a reencontrarse con una novia del pasado.	

Nota. Elaboración propia a partir de Filmaffinity (2014).

Series españolas

Tabla 10

Elite

<i>Cartel</i>	 Filmaffinity (2018)
<i>Año de emisión del capítulo piloto</i>	2018
<i>Personaje/s LGTB+ analizados</i>	Ander Muñoz Omar Shanaa
<i>País de producción</i>	España
<i>Cadena o plataforma de distribución</i>	Netflix
<i>Género</i>	Drama/Thriller
<i>Creadores/as o showrunner/s</i>	Carlos Montero Darío Madrona
<i>Guionistas principales</i>	Carlos Montero Darío Madrona Breixo Corral
<i>Número de temporadas (hasta 2020)</i>	3

<i>Ambientación</i>	Ambientada en un prestigioso y elitista instituto. La serie mezcla zonas de clase alta y humildes de Madrid.
<i>Argumento</i>	
Las Encinas es el colegio más exclusivo del país y al que la élite envía a sus hijos a estudiar. En él acaban de ser admitidos tres chicos de clase obrera después de que un terremoto destruyera el colegio público. El choque entre los que lo tienen todo y los que no tienen nada que perder crea una tormenta perfecta que acaba en un asesinato. La trama principal gira en torno a descubrir a la persona que ha cometido el crimen (Filmaffinity, 2018). Ander es el hijo de la directora, con problemas para aceptar su sexualidad. Omar, por su parte, también homosexual y proveniente de una familia conservadora musulmana, trabaja en la tienda familiar y se dedica a la venta de droga para poder escapar de su situación. Ander y Omar se conocen a través de esta venta de droga.	

Nota. Elaboración propia a partir de Filmaffinity (2018).

Tabla 11

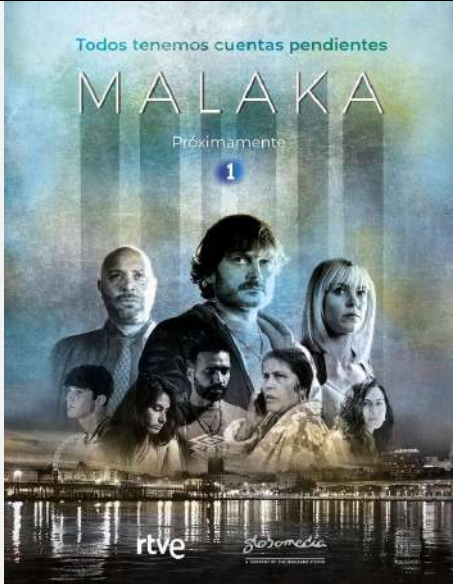
El Ministerio del Tiempo

<i>Cartel</i>	 Filmaffinity (2015)
<i>Año de emisión del capítulo piloto</i>	2015

<i>Personaje/s LGTB+ analizados</i>	Irene Larra Girón
<i>País de producción</i>	España
<i>Cadena o plataforma de distribución</i>	TVE/HBO
<i>Género</i>	Aventuras/Ciencia Ficción
<i>Creadores/as o showrunner/s</i>	Pablo Olivares Javier Olivares
<i>Guionistas principales</i>	José Ramón Fernández Paco López Barrio Javier Olivares Pablo Olivares
<i>Número de temporadas (hasta 2020)</i>	4
<i>Ambientación</i>	Ambientada en la actualidad en un Ministerio del Gobierno de España oculto a la población y en diferentes épocas y momentos históricos.
<i>Argumento</i>	
El Ministerio del Tiempo es una institución gubernamental, autónoma y secreta, que depende directamente de Presidencia de Gobierno. Solo reyes, presidentes y un número muy exclusivo de personas saben de él. Su objetivo es detectar e impedir que cualquier intruso del pasado llegue a nuestro presente -o viceversa- con el fin de utilizar la Historia para su beneficio. Para ello las Patrullas tendrán que viajar al pasado y evitar que lo logren (Filmaffinity, 2015). Irene Larra es una funcionaria lesbiana del Ministerio con una gran facilidad para las relaciones sociales y la búsqueda de nuevas emociones. Es además la encargada de reclutar a nuevos miembros.	

Nota. Elaboración propia a partir de Filmaffinity (2015).

Tabla 12*Malaka*

<i>Cartel</i>	 Filmaffinity (2019)
<i>Año de emisión del capítulo piloto</i>	2019
<i>Personaje/s LGTB+ analizados</i>	Asunción Cortés "La Tota"
<i>País de producción</i>	España
<i>Cadena o plataforma de distribución</i>	TVE
<i>Género</i>	Drama/Thriller/Policiaco
<i>Creadores/as o showrunner/s</i>	Daniel Corpas Samuel Pinazo
<i>Guionistas principales</i>	Daniel Corpas Samuel Pinazo
<i>Número de temporadas (hasta 2020)</i>	1
<i>Ambientación</i>	Barrio conflictivo de Málaga
<i>Argumento</i>	
El cadáver de una joven, hija de un importante empresario local, aparece flotando en la bahía de Málaga. Al mismo tiempo, en la otra punta de la ciudad, se rompe la tregua entre los grupos que mueven el hachís: alguien ha introducido un producto nuevo, un extraño polen que viene en lingotes dorados. ‘El oro’, como lo llaman, amenaza con reventar el mercado y desencadenar una guerra. (Filmaffinity, 2019). La Tota es la	

matriarca de un grupo dedicado a la venta de droga que ve amenazado su negocio con la introducción de una nueva droga.

Nota. Elaboración propia a partir de Filmaffinity (2019).

Tabla 13

Merlí: Sapere Aude

<i>Cartel</i>	 Filmaffinity (2019)
<i>Año de emisión del capítulo piloto</i>	2019
<i>Personaje/s LGTB+ analizados</i>	Pol Rubio
<i>País de producción</i>	España
<i>Cadena o plataforma de distribución</i>	Movistar+
<i>Género</i>	Drama/Comedia
<i>Creadores/as o showrunner/s</i>	Héctor Lozano
<i>Guionistas principales</i>	Héctor Lozano
<i>Número de temporadas (hasta 2020)</i>	1
<i>Ambientación</i>	Ambientada en una universidad pública de Barcelona. El protagonista está enmarcado en una familia humilde de clase media-baja.

Argumento
Spin-off de la serie ‘Merlí’. Tras acabar el instituto, el personaje de Pol Rubio comienza la universidad y empieza sus estudios a la Facultad de Filosofía, siguiendo los pasos de Merlí, con el fin de imitar a su mentor y antiguo profesor y acabar él mismo siendo profesor. Allí tendrá que adaptarse a un nuevo entorno, nuevos amigos y tramas amorosas. Pol, bisexual, tiene problemas en aceptar su sexualidad y se encuentra en proceso de descubrimiento, manteniendo relaciones con hombres y con mujeres.

Nota. Elaboración propia a partir de Filmaffinity (2019).

Tabla 14

Veneno

Cartel	 Una producción de ATRESMEDIA Una serie original de ATRESplayer PREMIUM Creada por JAVIER CALVO y JAVIER AMBROSS ESTRENO 29 MARZO ATRESplayer PREMIUM
Año de emisión del capítulo piloto	Filmaffinity (2020) 2020
Personaje/s LGTB+ analizados	Cristina Ortiz, "la Veneno" Valeria Vegas
País de producción	España
Cadena o plataforma de distribución	Atresplayer
Género	Drama/Comedia

<i>Creadores/as o showrunner/s</i>	Javier Ambrossi Javier Calvo
<i>Guionistas principales</i>	Javier Ambrossi Javier Calvo Claudia Costafreda
<i>Número de temporadas (hasta 2020)</i>	1 (ficción seriada cerrada)
<i>Ambientación</i>	Ambientada en diversas zonas y momentos históricos de Cristina: su infancia en una zona humilde de Almería, su crecimiento en Madrid en zonas marginales de prostitución y delincuencia y en diversos programas de televisión y su madurez en un barrio humilde de Madrid.
<i>Argumento</i>	
Miniserie sobre una famosa y controvertida transexual de los años 90 conocida como "la Veneno". Una serie inspirada en las memorias oficiales de Cristina Ortiz, "la Veneno", que cuenta la historia de la realidad LGTB+ en España desde los años 60 hasta la actualidad. Cuando la autora Valeria era una niña pequeña nunca entendió por qué la gente la llamaba por un nombre que no era el suyo. Lo mismo le ocurrió a Cristina, por entonces mal llamada "Joselito", que tuvo que sobrevivir a una violenta y cruel infancia bajo la España de los sesenta. Dos mujeres que nacieron en épocas muy diferentes pero que, por casualidad o por destino, acaban unidas para siempre, cuando Valeria, estudiante de Periodismo, decide escribir un libro sobre la vida de la icónica Cristina, La Veneno. Adorada por su carisma y su forma de expresarse libre, deslenguada y divertida, La Veneno alcanzó la popularidad gracias a sus apariciones televisivas en los 90 (Filmaffinity, 2020). El capítulo piloto trata el periodo joven de Cristina cuando se dedica a la prostitución y alcanza la fama mediática en televisión, y su etapa madura, al caer en desgracia tras su salida de prisión.	

Nota. Elaboración propia a partir de Filmaffinity (2020).

Tabla 15*Vis a Vis*

<i>Cartel</i>	 Filmaffinity (2015)
<i>Año de emisión del capítulo piloto</i>	2015
<i>Personaje/s LGTB+ analizados</i>	Estefanía Kabila Silva «Rizos» Saray Vargas de Jesús
<i>País de producción</i>	España
<i>Cadena o plataforma de distribución</i>	Antena 3/Netflix
<i>Género</i>	Thriller/Drama
<i>Creadores/as o showrunner/s</i>	Daniel Écija Álex Pina Iván Escobar Esther Martínez Lobato
<i>Guionistas principales</i>	Álex Pina Esther Martínez Lobato Iván Escobar
<i>Número de temporadas (hasta 2020)</i>	4 + 1 Spin-off
<i>Ambientación</i>	Ambientada en una cárcel pública femenina.

<i>Argumento</i>
Narra las vivencias en prisión de Macarena, una joven frágil e inocente que nada más ingresar en la cárcel se ve inmersa en una difícil situación a la que tendrá que aprender a adaptarse. Además del shock que le supone acabar de golpe con su placentera vida acomodada, pronto descubrirá que mucha gente en la cárcel está tras la pista de nueve millones de euros robados de un furgón. (Filmaffinity, 2015). Estefanía Kabila es una interna extrovertida e impulsiva que se siente atraída por Macarena nada más verla. Saray, por su parte, es una joven gitana y exnovia de Estefanía, aún enamorada de ella y que no está dispuesta a que tenga una relación con otra mujer.

Nota. Elaboración propia a partir de Filmaffinity (2015).

Tabla 16

Vivir sin Permiso

<i>Cartel</i>	 Filmaffinity (2018)
<i>Año de emisión del capítulo piloto</i>	2018
<i>Personaje/s LGTB+ analizados</i>	Alejandro Lamas Carlos Bandeira Moliner
<i>País de producción</i>	España
<i>Cadena o plataforma de distribución</i>	Telecinco/Netflix
<i>Género</i>	Drama

<i>Creadores/as o showrunner/s</i>	Aitor Gabilondo
<i>Guionistas principales</i>	Aitor Gabilondo Manuel Rivas
<i>Número de temporadas (hasta 2020)</i>	2
<i>Ambientación</i>	Zona adinerada de Galicia
<i>Argumento</i>	
Nemesio 'Nemo' Bandeira es un hombre que se enriqueció en el pasado con actividades ilegales pero que ha conseguido blanquear su trayectoria hasta erigirse en uno de los empresarios más influyentes de Galicia, a través de una importante compañía conservera. Cuando a Nemo le diagnostican alzheimer, tratará de ocultar su enfermedad para no mostrarse vulnerable mientras pone en marcha el proceso para elegir a su sucesor. Sus dos hijos legítimos que nunca han tenido interés alguno por los negocios, de pronto intentan demostrar que cada cual es el candidato más adecuado. Su ahijado, el abogado Mario Mendoza, al saber que Nemo no le contempla como heredero del imperio, pondrá en marcha su propio plan, lo que le convertirá en el más peligroso y despiadado de sus enemigos (Filmaffinity, 2018). Carlos Bandeira es el hijo pequeño y homosexual de Nemo. Es drogadicto y tiene una relación muy complicada con su padre. Alejandro Lamas, por su parte, es profesor y pareja de Carlos, un hombre sabio y amable que intenta alejar a Carlos de sus adicciones.	

Nota. Elaboración propia a partir de Filmaffinity (2018).

4.5. Técnicas de investigación

Para la consecución de los objetivos, en esta tesis doctoral se propone una triangulación metodológica consecutiva. La triangulación metodológica es definida por Gómez-Diago (2010) como la combinación de diferentes técnicas de investigación para tener una imagen más completa y profunda del objeto de estudio o de la realidad social en cuestión, en este caso la ficción seriada con contenido LGTB+ estadounidense y española, desde diferentes puntos de vista. Esto aporta una visión más completa y compleja del objeto estudiado y es un recurso utilizado por las ciencias sociales y en concreto por las ciencias de la comunicación.

Otros autores como Betrián-Villas, Galitó-Gispert, García-Merino Jové-Monclús y Macarulla-García (2013, p. 6) añaden que es “un procedimiento de control implementado para garantizar la confiabilidad entre los resultados de cualquier investigación”. Esta triangulación puede realizarse no solo a través de los métodos sino también de datos, de investigadores o de teorías (Aguilar-Gavira y Barroso-Osuna, 2015, p. 74). El objetivo es que la interpretación, los resultados y las conclusiones de la investigación de un mismo objeto de estudio posean un peso mayor que sometidos a un único instrumento de análisis y poder de esta forma aumentar la validez. Para ello, se presentan las siguientes técnicas de recogida de datos:

-Unidad de acción o de análisis en común a los tres instrumentos: los personajes LGTB+, su contexto social y las relaciones con el resto de los personajes.

4.5.1. Instrumento 1: Análisis de Contenido (AC)

El análisis de contenido se realiza a través de una ficha de análisis con el objetivo de poner en contexto las características y situaciones en las que se ubican y definen los personajes LGTB+ de la última década y que ello pueda servir para encuadrar de una manera holística el análisis crítico del discurso realizado como segunda técnica de investigación.

Este análisis como técnica fue utilizada inicialmente en las ciencias sociales para el análisis de elementos mediáticos como periódicos, revistas o radio, entre otros (López-Noguero, 2002, p. 174), y desde entonces es una de las técnicas más usadas en el ámbito científico de la comunicación (Neuendorf, 2016, p. 2). Puede definirse, como señala Krippendorff (2018), como un conjunto de técnicas que se ocupan del análisis de los fenómenos simbólicos, esto es, entre otros, significados, referencias, valoraciones e intenciones y sus efectos y significados en los discursos comunicativos. Por lo tanto, no es un fenómeno exclusivo de los textos comunicativos, sino que es aplicable a cualquier fenómeno o elemento comunicativo (Mayring, 2004, p. 266) y ha sido utilizado en diversas disciplinas como son las ciencias políticas y la psicología (White y Marsh, 2006, p. 23).

Para autores como Piñuel-Raigada (2002,), el análisis de contenido puede definirse como:

Un objeto de estudio caracterizado por constituir una práctica de investigación en ciencias sociales que consiste, a su vez, en construir un objeto de estudio para cuya representación científica se usa como procedimiento la selección y análisis de productos comunicativos que objetivamente pertenecen a aquella comunicación, que son significativos para conocerla desde una perspectiva teórica, y que son válidos o pertinentes para poner a prueba las condiciones, tanto particulares como generales, en virtud de las cuales estos productos comunicativos han sido empleados, o pueden serlo, en cualquier tipo de comunicación semejante a aquella que los ha producido (Piñuel-Raigada, 2002, p. 40).

Para López-Noguero (2002) este conjunto de técnicas tiene la finalidad de analizar y estudiar las comunicaciones de dos formas: de una manera sistemática, a través de un método ordenado e idéntico; y de una manera objetiva, esto es, que los datos obtenidos se puedan verificar. Además, afirma que otro objetivo es descubrir los componentes básicos de un determinado fenómeno, extrayéndolos de un contenido específico a través de un riguroso proceso de medición. El análisis de contenido, por lo tanto, como señala Piñuel-Raigada (2002) sirve como metodología de investigación de los procesos comunicativos, entendiendo que estos remiten a un universo de prácticas sociales y cognitivas, para ayudar a descifrar su sentido latente.

Por otro lado, desde el punto de vista de Andreú-Abela (2008), este análisis nos permite conocer diversos aspectos y fenómenos de la vida social y, aunque en principio se utilizó para análisis cuantitativos, en la actualidad es utilizado tanto en esta modalidad como en la cualitativa. La diferencia con otras técnicas de estudio se basa, en palabras del mismo autor, en la capacidad de combinar intrínsecamente la observación y la producción de datos con la interpretación y análisis de los mismos. Es, por lo tanto, un método basado en la observación y en la medición (Fernández-Chaves, 2002) y que se manifiesta útil

como técnica de reducción de datos al ser estos codificados mediante categorías (Stemler, 2000, p. 5).

El análisis de contenido de esta tesis doctoral está sustentado por otras investigaciones que han utilizado la misma metodología aplicada a personajes de narrativas audiovisuales, bien sea en la cinematografía o en la ficción seriada, como es el caso de López-Martín (2019) y la representación cinematográfica del VIH, o bien la de Van Hoof, De Jong, Fennis y Gosselt (2009) sobre la presencia de alcohol entre los personajes de la ficción seriada norteamericana. Para ello, la ficha presentada para el análisis de contenido con las categorías y variables se basa en una adaptación de las propuestas de González de Garay (2013) y Galán-Fajardo (2006).

Desarrollando esta idea, esta ficha se basa en tres unidades de análisis, basadas en la investigación de Andréu-Abela (2008):

-Unidad de muestreo: ficción seriada norteamericana y española con contenido LGTB+ durante la década de 2011 hasta 2020.

-Unidad de registro: los personajes LGTB+ de las ficciones seriadas seleccionadas.

-Unidad de contexto: los capítulos piloto de estas ficciones.

La ficha de análisis presentada a continuación se ha dividido en tres aspectos: la dimensión física, social y psíquica.

1) Dimensión física

El análisis de contenido de esta ficha se centra en aquellas características relacionadas con la parte visible o externa de los caracteres LGTB+. Para la obtención de la categoría “Edad” se ha utilizado la clasificación de etapas del desarrollo humano basadas en la psicología y propuestas por Erikson y Erikson (1998), adaptadas a los cambios sociológicos actuales. Con ello se pretende comprobar si la representación

LGTB+ actual sigue basada en un predominio de personajes adolescentes y jóvenes adultos con una infrarrepresentación de los adultos maduros o personas mayores de 65 años. La clasificación histórica sobre “Compleción física” de Sheldon (1954) no pretende ser un código clasificatorio estricto, sino comprobar, a la luz de lo mostrado por diversos investigadores en el estado de la cuestión, si hay un predominio de un físico concreto de personaje LGTB+ musculado y esbelto basado en la homonormatividad en detrimento del resto.

La variable “Expresión de Género” está referida a cómo manifiestan la expresión de género los personajes a través de su vestimenta y comportamiento, entre otros, y que es independiente de su género, orientación sexual o su sexo biológico, como señala Negro-Alvarado (2010, p. 157), dividiéndose en lo socioculturalmente aceptado como masculino, femenino o andrógino (con rasgos tanto masculinos como femeninos) en las sociedades norteamericanas y españolas. Es, por lo tanto, la manera en la que el personaje se manifiesta socialmente.

Con esta ficha se espera conocer el tipo de representación física predominante en la ficción seriada norteamericana y española en la última década (2011-2020).

Tabla 17

Ficha Técnica del Análisis de Contenido (AC). Dimensión Física

Variable	Categoría
Edad	Infancia (0-11 años)
	Adolescencia (12-25 años)
	Adultos jóvenes (25-39 años)
	Adultos maduros (40-65 años)
	Mayores de 65 años
Compleción física	Delgada (Ectomorfos)
	Robusta (Endomorfos)
	Musculada (Mesomorfos)
	Masculina

Expresión de género	Femenina Andrógina

Nota. Elaboración propia a partir de Erikson y Erikson (1998); Sheldon (1954); Blanc-Molina (2018); y Negro-Alvarado (2010).

2) Dimensión social

Con esta ficha se espera poder analizar el contexto social y cultural en el que se relacionan los personajes LGTB+ de la ficción, incluyendo su nivel económico, el estado civil o la religión que profesan, en caso de hacerlo. Estas variables permiten comprobar, entre otros elementos, si los personajes LGTB+ actuales se encuentran en uniones estables con otras personas o si tienen descendencia.

Con respecto a la variable “Nivel socioeconómico”, debido a que el ingreso anual medio estadounidense y español son distintos y a la dificultad de conocer esto referenciado explícitamente en el guion del capítulo piloto de la ficción seriada, las categorías se basan en los comportamientos, situaciones y elementos usados por los personajes, entre otros, los ingresos, ubicación habitual en la que vive, los objetos que utiliza, la profesión, el estatus social, etc. Para la variable “nivel cultural o educativo” las categorías se centran en “Alto” (Estudios universitarios), “Medio” (Estudios obligatorios o bachillerato”) y “Bajo” (Sin presencia de la educación obligatoria).

Tabla 18

Ficha Técnica del Análisis de Contenido (AC). Dimensión Social

Variable	Categoría
Nivel socioeconómico	Alto Medio Bajo
Nivel cultural o educativo	Alto Medio Bajo
	Médico

Profesión	Estudiante Profesor Actor/Actriz Otros
Estado civil	Soltero Soltero (con relación estable) Casado Pareja de hecho Divorciado/Separado Viudo
Hijos	Sí No
Número de hijos	1 2 3 Más de 3
Nacionalidad	Norteamericana Española Otros
Religión	Católica Protestante Musulmana Judía Ateo Agnóstico Otras No consta

3) Dimensión psicológica

Esta ficha del análisis de contenido se centra en la variable interna o psicológica de los personajes LGTB+. Tanto para las variables “Personalidad” y “Temperamento” las categorías se basan en una adaptación de las propuestas científicas de Jung (1998). Para la variable “Personalidad” la metodología se centra en las categorías “Extrovertida”, esto es “condición de la persona que se distingue por su inclinación hacia el mundo exterior, por la facilidad para las relaciones sociales y por su carácter abierto” (Real Academia Española, 2014) e “Introvertida”, que expresa “condición de la persona que se distingue por su inclinación hacia el mundo interior, por la dificultad para las relaciones sociales y por su carácter reservado” (Real Academia Española, 2014).

Para la variable “Temperamento”, las categorías se dividen, como señala García-Mendoza (2019) en:

- “Intuitivo” se asocia a personas soñadoras, líderes naturales que tienden a conseguir los objetivos que se propone debido a la comprensión de su entorno. Para García-Mendoza (2019, p. 17) son personas con un escaso pensamiento lógico pero que poseen una gran capacidad de imaginar y tomar decisiones innovadoras basadas en la intuición. Prefieren la innovación y lo nuevo y no se centran en los detalles a la hora de tomar decisiones. Resuelven rápidamente los problemas, aunque esto puede llevarles a cometer fallos.
- “Perceptivo”, por el contrario, son personas que niegan la intuición y que poseen un sentido amplio de la realidad. Toman decisiones muy cuidadosamente y se manifiestan como personas pacientes, por lo tanto, tienden a recopilar una gran cantidad de información antes de tomar decisiones. Son personas abiertas, adaptables, con poca tendencia a juzgar a los demás y con capacidad de ver los distintos ángulos de un mismo problema. Esto, sin embargo, les lleva a ser indecisos y evasivos y con dificultad para tomar una decisión final.

- “Reflexivo”, por su parte, se utiliza en personajes que no basan sus elecciones en estímulos de fuera, por lo tanto, pueden llegar a ser intolerantes debido a no tener en cuenta los valores y opiniones de los demás. Habitualmente son personas muy organizadas, centradas en el análisis y que raramente cambian de opinión. Suelen hacer juicios de los demás y están centrados en la lógica y en los hechos verificables.
- “Sensitivos”, a diferencia del anterior, engloba a personajes habitualmente empáticos con las demás y que se encuentran habitualmente afectados por sus sentimientos. Su personalidad está ampliamente basada en el apoyo al resto de personajes y en los valores personales de cada uno. Poseen una gran cualidad para persuadir a los demás a actuar o pensar de un modo determinado. Se centran en la empatía y en la calidez con los demás.

Con respecto a la variable “Identidad sexual o de género”, se utiliza una adaptación que parte de algunos términos provenientes de la guía de la *American Psychological Association* (2015). Esta variable de género, a diferencia de la variable “Expresión de género” desarrollada en el apartado de dimensión física, está referida a cómo se autoperciben estos personajes, independientemente de su forma de manifestarlo. De esta manera, a pesar de que la identidad sexual está más relacionada con la dimensión física, ubicamos esta variable en la parte psicológica con la finalidad de poder abarcar toda variedad de identidades de género y no solamente físicas de los personajes, incluyendo a las personas trans. Por otro lado, se analiza el nivel de aceptación, propio o del resto de personajes hacia su orientación sexual diversa, esto es, si está aceptada, si le supone conflictos, si no se manifiesta o si es aceptada por parte de algunos personajes y rechazada por otros. Este análisis permite conocer, entre otros elementos, si la sexualidad del personaje supone un arco narrativo o si por el contrario esta se encuentra naturalizado e interiorizado en las tramas.

Tabla 19*Ficha Técnica del Análisis de Contenido (AC). Dimensión Psicológica*

Variable	Categoría
Personalidad	Extrovertida Introvertida
Temperamento	Intuitivo Perceptivo Reflexivo Sensitivo
Identidad sexual o de género	Hombre/Masculino Mujer/Femenino Trans Género fluido Agénero Otros
Orientación Sexual	Gay Lesbiana Bisexual Asexual Otros
Aceptación externa de la orientación sexual	Aceptada Rechazada Ambas No definida

Nota. Elaboración propia a partir de Jung (1998); García-Mendoza (2019); y American Psychological Association (2015).

4.5.2. Instrumento 2: Análisis Crítico del Discurso (ACD)

Una vez contextualizados los personajes LGTB+ a través del análisis de contenido, el segundo instrumento se basa en el análisis crítico del discurso, también referido con el acrónimo ACD.

En primer lugar, un discurso puede ser definido, para Urra, Muñoz y Peña (2013, p. 52) como “una creencia, una práctica o un conocimiento que construye realidad y proporciona una forma común de entender el mundo por los individuos”, además de considerar que:

los discursos emanan de interacciones sociales compartidas entre los grupos sociales y de las estructuras complejas de la sociedad donde estos son capturados, y van más allá del lenguaje mismo al incluir las acciones y conductas de las personas. Más específicamente, el discurso hace una diferencia de la concepción del lenguaje, ya que sus efectos solo pueden ser entendidos en el contexto donde se conforman, y por ello, el discurso no se refiere a textos en sí, sino más bien implica patrones y comunidades de conocimiento (Urra, Muñoz y Peña (2013, p. 50).

Siguiendo a Foucault (2002, p. 81), de igual manera, los discursos no son simplemente un conjunto de signos, sino que son “prácticas que forman sistemáticamente los objetos de que hablan”. Para Fairclough (1995, p. 14), por su parte, discurso es “una forma de significar un particular ámbito de la práctica social desde una particular perspectiva”.

Por otro lado, el discurso plantea diversas características, como señala Stecher (2014, p. 23), entre ellas, que este figura en forma de representaciones, ya que actúa como representación y autorrepresentación de las prácticas y saberes sociales. Además, forma parte de la constitución de las identidades sociales, posicionando de forma diferente a las diversas identidades dentro del ámbito de las relaciones sociales. Los discursos, además, tienen la capacidad de determinar la realidad (Wodak y Meyer, 2003, p. 66 y 69) y son poderosos, ya que “transportan un saber con el que se nutre la conciencia colectiva e individual”, además de influir en las acciones, procesos sociales y políticos, desde el punto de vista de Wodak, (2003, p. 104 y 105), ya que lo social moldea el discurso, pero a la vez el discurso se encuentra moldeado por lo social (Fairclough y Wodak, 2000, p. 367). Van Dijk (2002, p. 2) resume esta idea como “la sociedad como condición o consecuencia del discurso”. En el caso de esta tesis doctoral, por lo tanto, cobra

importancia la representación y formación de las identidades sexuales diversas a través de los discursos mediáticos, ya que estos discursos poseen efectos ideológicos y tienen la capacidad de producir y reproducir relaciones de poder desiguales (Fairclough y Wodak, 2000, p. 368) y, por lo tanto, sirven al control social (Pardo-Abril, 2012, p. 45).

En segundo lugar, este análisis, por la naturaleza de la ficción seriada, no se enmarca en un análisis textual puro, sino en un análisis del discurso multimodal, esto es, en palabras de Kress (2003), aquel que va más allá y analiza las imágenes, el tono del habla, la música, los colores, las miradas, los gestos, la postura corporal o los objetos presentes, entre otros elementos de la dimensión semiótica. En este también se tiene en cuenta lo que no se dice, esto es, los silencios, al igual que las contradicciones y paradojas si las hay. En el discurso multimodal, como señala Williamson (2005, p. 3) en primer lugar, los discursos no se analizan como elementos aislados, sino como partes de un todo en el que se encuentran entrelazados y, en segundo, estos pueden expresarse a través de diferentes modos y no uno único. Dentro de la amplia gama de estudios del discurso multimodal se encuentran los estudios sobre cómics o viñetas (Rodríguez-Camargo y Velásquez-Orjuela, 2011), los estudios cinematográficos o de vídeos (O'halloran, 2016, p. 92) y, por lo tanto, también es posible incluir los estudios sobre ficción seriada, como en el caso de esta tesis doctoral, por ser un objeto de estudio directamente relacionado.

De esta manera, el tipo de análisis aplicado a este discurso multimodal sobre ficción seriada es el análisis crítico del discurso (ACD) que, en palabras de Van Dijk (1999, p. 23) puede definirse como “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”. Para Fairclough (2003, p. 179) es tanto una teoría como un método y parte de la base de la relación entre el discurso y el poder simbólico, como el que ejercen los medios de comunicación, capaces de construir la realidad y de influenciar la mentalidad y acciones de las personas a través de los discursos. Esto es debido, de acuerdo con este autor, a que los grupos poderosos tienen un acceso preferente al discurso público y a los recursos simbólicos. Esto se realiza a través de la construcción de modelos mentales o confirmando

creencias sociales previas, lo que permite la reproducción del poder y su hegemonía, provocando un dominio y una violencia simbólica, conceptos analizados en el capítulo 2.

El ACD parte de la base de que ciertos discursos públicos priorizan intereses colectivos de ciertos grupos sociales dominantes en detrimento de los intereses de otros grupos sociales, que “por razones históricas, políticas, económicas o de otro orden, no acceden de manera igualitaria a los recursos simbólicos” (Pardo-Abril, 2012, p. 46). Asimismo, se entendería el mundo en la forma en la que las élites lo presentan, actuando en concordancia a sus intereses (Van Dijk, 1999, p. 32).

Es del mismo modo un análisis de naturaleza crítica cuya finalidad es luchar contra la desigualdad social y la reproducción del dominio, discriminación, poder y control (Wodak y Meyer, 2003, p. 19) surgida de los discursos. Posee igualmente, además del indudable componente científico y académico, un componente moral y social, en palabras de Silva (2002), ya que apoya la lucha contra la desigualdad por parte de los grupos no dominantes u oprimidos y, para ello, según Van Dijk (2003), este análisis debe ser accesible, compartido y comprensible por los grupos dominados.

Scollon (2003, p. 207) y Fairclough y Wodak (2000) resumen algunas de las características del ACD. Entre otras se encuentran:

- 1- El ACD aborda problemas sociales
- 2- Las relaciones de poder son discursivas
- 3- El discurso constituye la sociedad y la cultura
- 4- El discurso efectúa una labor ideológica
- 5- El discurso es histórico
- 6- El vínculo entre el texto y la sociedad es mediado
- 7- El análisis del discurso es interpretativo y explicativo
- 8- El discurso es una forma de acción social

Según Van Dijk (2003, p. 152) y a Wodak (2003), el ACD se basa en el análisis de dos grandes estructuras que forman los discursos. Por un lado, el nivel macro, a nivel

general, en el que se definen los grandes temas y estructuras que organizan el significado del discurso y que incluyen la información más importante de este. Estos grandes temas definen el elemento hacia el que se orientan los receptores de los discursos y no pueden ser observados directamente, sino que deben ser inferidos del discurso. Por otro lado, el nivel micro, estructuras más específicas (Van Dijk, 2000 p. 29) que, sometidas al control de los temas globales, realizan selecciones de estos que intervienen directamente en las opiniones y actitudes de la audiencia, en consecuencia, son las que más influyen en los modelos mentales (2003, p. 154).

A nivel micro, este tipo de análisis examina diversas estrategias como es el caso de polarización entre el ‘Nosotros’ (referido al grupo interno que es presentado de forma positiva) frente al ‘Ellos’ (grupo externo presentado de forma negativa) presente en ciertos discursos en los que existe una autorrepresentación positiva del grupo dominante (habitualmente masculino, de clase media o alta, blanco, occidental y heterosexual) frente a una representación negativa del grupo dominado (por ejemplo femenino, clase trabajadora, no caucásico, no occidental y LGTB+). Esta presencia es posible de observar en elementos como la lexicalización o las imágenes presentadas, siguiendo las investigaciones de Van Dijk (1999; 2003).

Ambos niveles se articulan a través de los actores, las acciones (en las que se incluye el discurso), y el contexto. El contexto es definido por Van Dijk (2000, p. 15) como “la estructura que involucra todas las propiedades o atributos de la situación social que son relevantes en la producción y comprensión del discurso”. Por ello, en esta técnica es de vital importancia el contexto social (Andreú-Abela, 2008, p. 3) y se presenta como una estructura clave a la hora de analizar los discursos, tanto de producción como de recepción en los que se enmarcan los datos. Esto es debido a que el discurso no puede ser entendido sin las estructuras de los contextos globales y locales, estos son, culturales, históricos o sociales, entre otros (Van Dijk, 2003, p. 160), ya que los discursos son prácticas sociales históricamente localizadas (Fairclough y Wodak, 2000). El ACD tiene en cuenta, además, las representaciones sociales compartidas por los grupos y esto incluye las ideologías, el conocimiento y las actitudes de los grupos (Van Dijk, 2003, p. 169 y 170). En el caso de esta tesis doctoral, se centra en el contexto de la ficción seriada con

narrativas pertenecientes al grupo social o colectivo LGTB+ durante la última década 2011-2020, partiendo de la base de que todo ello tendrá efecto en las deducciones que puedan ser realizadas.

El análisis crítico del discurso, a pesar de afirmar que nuestras creencias sobre el mundo son interiorizadas a través de los discursos, tiene presente las interpretaciones por parte de las audiencias y de sus diferentes contextos y variables como son su género, cultura u orientación sexual, como proponen las teorías analizadas dentro de los conocidos Estudios Culturales. Además, el ACD tiene en cuenta que un solo grupo no tiene la capacidad de controlar todo el discurso público y que existen frenos y compensaciones, como la disponibilidad en las últimas décadas de minorías tradicionalmente excluidas, en nuestro caso el colectivo LGTB+, a más acceso al discurso público (Van Dijk, 1999). De esta forma, en palabras de Silva (2002), a pesar de estar condicionados por el poder del grupo dominante, las normas sociales pueden ser desafiadas para cambiar el contexto, debido a que, como indican en el mismo sentido Fairclough y Wodak (2000, p. 367), los discursos pueden contribuir a sustentar y reproducir el statu quo social, pero también a transformarlo.

El ACD, tradicionalmente dentro del contexto de la relación entre cultura y sociedad y debido a que los discursos constituyen representaciones del mundo (Urra, Muñoz y Peña, 2013, p. 52), ha centrado sus investigaciones en estudios sobre la desigualdad de género, sobre el etnocentrismo, sobre las clases sociales, sobre la etnicidad, el racismo o el antisemitismo, entre otros. De este modo, las investigaciones han tenido la intención de apoyar a aquellos grupos que tradicionalmente han padecido o padecen alguna discriminación social (Wodak y Meyer, 2003, p. 36). Además, los estudios sobre los discursos mediáticos, en concreto los estudios críticos sobre medios de comunicación, ocupan un lugar central en este ámbito (Van Dijk, 2017), junto a los políticos (Van Dijk, 2002, p. 3).

En este sentido, siguiendo a Wodak y Meyer (2003, p. 35 y 56), el ACD no se entiende como un método único, sino como un enfoque multidisciplinar que debe adaptarse a las particularidades del objeto de estudio seleccionado, debido a su carácter

hermenéutico y de desvelamiento de las estrategias de poder que subyacen en el texto. Además, siguiendo de nuevo a Wodak (2003, p. 109), en el ACD se incorporan solo la teoría y la metodología que resulten útiles para comprender el objeto de estudio y para Van Dijk (2003, p. 144) este tipo de análisis es diverso y multidisciplinar, pero no solo ha de ser bueno sino “de la más alta calidad, si quiere ser aceptado”. Por otro lado, Van Dijk (2003, p. 148) indica que el ACD, por inabarcable, no pretende ser completo, sino seleccionar para el análisis solo aquellas estructuras que sean relevantes para el estudio de la cuestión social seleccionada.

Sin embargo, hay ciertas estrategias que autores como Van Dijk sugieren para este tipo de análisis. Estas son: el análisis de macroestructuras semánticas; el análisis de significados locales, que incluyen las polarizaciones; el análisis de las estructuras formales “sutiles”, estas son, aquellas estructuras que están menos sujetas al control consciente del hablante como la entonación, los titubeos, etc.; el análisis de las formas o formatos de los discursos; el análisis de las realizaciones lingüísticas y el análisis del contexto (Wodak y Meyer, 2003, p. 52 y 53).

Por lo tanto, esta tesis doctoral utiliza el análisis crítico del discurso como perspectiva, ya que facilita y está en concordancia con el objetivo planteado que reflexiona acerca de los estereotipos y prejuicios negativos en la ficción seriada contemporánea con componente LGTB+, pues aporta, además del análisis descriptivo, un complemento explicativo e interpretativo. Para ello, y debido a que el ACD se concibe a sí mismo como una disciplina anclada a la teoría (Wodak y Meyer, 2003, p. 36), se utilizará aquella teoría hallada en la revisión bibliográfica y en el estado de la cuestión que aporta, entre otros, diferentes clasificaciones sobre modalidades de representación y estereotipos frecuentes en la ficción seriada con componente LGTB+ en la ficción seriada nacional y norteamericana. Siguiendo esta línea, investigaciones previas como la de Farías y Clavijo-Olarte (2017) han realizado análisis críticos del discurso multimodal similares para comprobar la presencia de homofobia y la representación LGTB+ en entrevistas en *Youtube* y fotografías en redes sociales.

Por todo ello, se plantea un análisis crítico del discurso adaptado, basado en las investigaciones de García-Jiménez, Rodrigo-Alsina y Pineda (2015), López-González, Guerrero-Solé y García-Jiménez (2015), Pineda, García-Jiménez y Rodrigo-Alsina (2016) y de Sánchez-Soriano y García-Jiménez (2020). Este se basa, por un lado, en un análisis a nivel macro y, por otro, en un análisis de las microestructuras con sus correspondientes subapartados, los cuales se presentan a continuación:

-Unidad de análisis: a diferencia del análisis de contenido, centrado en el personaje LGTB+, la unidad de análisis en el ACD es la ficción seriada, debido a que no se basa únicamente en el discurso de los personajes sino en el discurso global que articula la ficción sobre la identidad sexual.

1) **Nivel Macro:** siguiendo a García-Jiménez, Rodrigo-Alsina y Pineda (2015, p. 312), puede definirse como las ideas generales o macroestructuras que articulan el texto o *topic* y que se derivan de las microestructuras de significado. Para Pineda, García-Jiménez y Rodrigo-Alsina (2016, p. 6), es la parte que más retendrá la audiencia del discurso. En este apartado se analiza por lo tanto qué discursos se han localizado en la ficción seriada y de qué tratan. Para ello, tras una primera revisión y análisis de la muestra, se proponen tres discursos diferenciados:

- a) La orientación sexual LGTB+ naturalizada: la orientación sexual diversa es una opción sexual más, está integrada y los personajes mantienen relaciones sanas.
- b) La orientación sexual LGTB+ conflictiva: se muestra de manera problemática (es el personaje malvado, se le asignan acciones negativas, no cuenta con estabilidad emocional, su sexualidad resulta un problema para él mismo o para los demás, etc.).
- c) La orientación sexual LGTB+ como discurso ambiguo: la orientación sexual LGTB+ se muestra de forma no resuelta, esto es, introduce elementos de los dos discursos anteriores, incluyendo la naturalización y a la vez conflicto. De esta manera, no queda resuelto si el discurso que articula la serie es positivo o negativo.

2) **Nivel Micro:** Son las estructuras de significado más específicas de los discursos macro. Para ello se analizarán los siguientes subapartados:

- a) Temáticas: son los temas seleccionados en el capítulo piloto en la ficción seriada relacionados con los personajes LGTB+ y cisheterosexuales. Estos pueden encontrarse en un contexto amoroso, profesional, conflictivo por ‘salida del armario’, por rechazo o miedo por su sexualidad diversa, etc., y se encuentra relacionado con la teoría de la agenda *setting* analizada en el capítulo 2. Un mismo capítulo puede tener varios temas.
- b) Lexicalización: siguiendo a Pineda, García-Jiménez y Rodrigo-Alsina (2016) se centra en el léxico utilizado, incluyendo las palabras, frases, nombres, adjetivos, etc., por parte tanto de los personajes cisheterosexuales como de los pertenecientes al colectivo LGTB+. Puede dividirse en los siguientes subapartados:

b1: *Lexicalización de personajes*: se identifican quiénes son los personajes y sus características principales, esto es, si son extranjeros, presidiarios, etc.

b2: *Lexicalización de la acción*: qué acciones realizan los personajes, esto es, si trafican, venden, etc. Aquí se analiza la utilización de verbos entendidos socioculturalmente como positivos o negativos.

b3: *Presencia de la orientación sexual y/o identidad diversa de los personajes*: esto es, si se manifiesta de forma pública, restringida u oculta durante el capítulo piloto en los personajes pertenecientes al colectivo LGTB+. La diferencia en este apartado con el propuesto en el análisis de contenido anterior es que aquí se muestra de forma detallada y comparada con el resto de personajes cisheterosexuales.

b4: *Estereotipos*: están basados en el estado de la cuestión propuesto en el capítulo 3.

b5: *Modalidades de representación del colectivo LGBT+*: se encuentran basados de nuevo en el estado de la cuestión presentado en el capítulo 3.

c) Estructuras proposicionales: están basadas en la asignación de roles a los personajes de la ficción seriada. Se divide en los siguientes subapartados:

c1: *Agentivización*: quién es el responsable de la acción. En palabras de López-González, Guerrero-Solé y García-Jiménez (2015, p. 218) es el rol temático del sujeto (personaje en nuestro caso) que realiza la acción. Es un término útil en el ACD por desenmascarar la ideológica que subyace en los discursos. En este mismo sentido, la deagentivización es el proceso que resta agentividad al sujeto que realiza la acción.

c2: *Roles*: qué tipo de acciones realizan los personajes, tanto cisheterosexuales como pertenecientes al colectivo LGTB+. Se analiza si los personajes realizan, entre otras, acciones positivas, negativas, humorísticas o intrascendentes.

c3: *Polarización conceptual*: esto es, si se comprueba la existencia de un ‘Nosotros’ (grupo dominante) versus un ‘Ellos’ (grupo dominado). En función del objetivo planteado en la tesis doctoral se analiza si se destacan los aspectos positivos en los personajes cisheterosexuales, responsables de las acciones positivas, frente al grupo LGTB+, responsable de las acciones negativas. Por lo tanto, se estudia si los discursos se encuentran basados en un statu quo heteronormativo.

c4: *Focus*: para Sánchez-Soriano y García-Jiménez (2020) es el punto de vista privilegiado en el discurso. Como señalan Pineda, García-Jiménez y Rodrigo-Alsina (2016, p. 7) el enfoque puede favorecer un determinado punto de vista y ocultar a otro. Para ello se analiza, en primer lugar, en quién está basado el punto de vista: si es el propio personaje, un narrador externo, etc., y, en segundo lugar, si se realiza desde un punto de vista heteronormativo, homonormativo, neutro, o basado en la diversidad de orientaciones sexuales, entre otras.

A modo de resumen, el ACD queda articulado de la siguiente manera:

Tabla 20

Ficha Técnica del Análisis Crítico del Discurso (ACD)

Nivel Macro	<u>La orientación sexual LGTB+ naturalizada</u>	
	<u>La orientación sexual LGTB+ conflictiva</u>	
	<u>La orientación sexual LGTB+ como discurso ambiguo</u>	
Nivel Micro	<u>Temáticas</u>	
	<u>Lexicalización</u>	<i>Lexicalización de personajes</i>
		<i>Lexicalización de la acción</i>
		<i>Presencia de la orientación sexual y/o identidad diversa de los personajes</i>
		<i>Estereotipos</i>
		<i>Modalidades de representación del colectivo LGTB+</i>
	<u>Estructuras proposicionales</u>	<i>Agentivización</i>
		<i>Roles</i>
		<i>Polarización conceptual</i>
		<i>Focus</i>

Nota. Elaboración propia a partir de García-Jiménez, Rodrigo-Alsina y Pineda (2015); Pineda, García-Jiménez y Rodrigo-Alsina (2016); López-González, Guerrero-Solé y García-Jiménez (2015), Sánchez-Soriano y García-Jiménez (2020).

4.5.3. Instrumento 3: *Focus Groups* (Grupos focales)

Una vez aplicado el análisis de contenido y el análisis crítico del discurso a la ficción seriada seleccionada, la finalidad con este instrumento es responder a uno de los objetivos propuestos en la tesis doctoral: conocer la opinión y valoración, tanto de la audiencia perteneciente al colectivo LGTB+ como del resto, sobre cómo es y cómo se está realizando la representación de dicho colectivo en la ficción seriada nacional y estadounidense de la década que transcurre entre los años 2011 y 2020. La intención con ello es no solo plantear un análisis sobre los contenidos de este tipo de ficciones, sino ir un paso más allá en el modelo sociosemiótico analizado en el capítulo 2 e investigar y tratar el consumo e interpretación por parte de la audiencia.

Los *focus groups* o grupos focales (Montero, 2009) son técnicas de investigación utilizadas por una amplia gama de disciplinas científicas como son la educación, la sociología, la política o, en el caso de esta tesis doctoral, la comunicación. Puede ser definido, de acuerdo con Slocum (2003, p. 97) como una discusión grupal planificada entre un pequeño grupo (4-12) de personas orientada por un moderador o moderadora. Está diseñado para obtener información sobre las diversas preferencias, opiniones y valores de las personas en relación a un tema concreto. Izcara-Palacios (2014, p. 175) añade que este grupo de personas deben cumplir unas características específicas propuestas por el moderador.

Una de sus características principales es la interacción entre las personas que participan en la dinámica (Wilkinson, 2004). Los *focus groups*, por lo tanto, como señala Slocum (2003), cuentan con un enfoque participativo, es decir, se involucra activamente al público o audiencia para la obtención de resultados científicos. Además, son usados para encontrar diferencias entre grupos con variables socioculturales distintas (diferencias de género, de edad, étnicas, etc.) y es habitual usarlos como triangulación junto a otros métodos de recolección de datos (Slocum, 2003), como es el caso de esta tesis doctoral.

Uno de los términos más habitualmente unido al de *focus group* es el de los grupos de discusión. Para Tomat (2012, p. 130), la diferencia radica en que los *focus groups* son

un grupo específico dentro de los grupos de discusión caracterizados por estar focalizados en un tema o en una serie de preguntas específicas, la representación LGTB+ en este caso, y con una moderación directiva, es decir, la persona que investiga actúa de moderadora, realiza las preguntas, mantiene activa la conversación y fomenta la discusión para facilitar la interacción y participación de todas las personas. Izcara-Palacios (2014, p. 176) en este mismo sentido señala que las diferencias son sutiles, diferenciándose apenas en el uso de preguntas más abiertas y menos directivas en el grupo de discusión que en el *focus group*. Otros autores, como señala Gutiérrez (2011), mantienen un debate sobre si hay diferencias suficientes entre grupo de discusión y *focus group* para considerarlos técnicas diferentes.

Por lo tanto, siguiendo a Solum (2003, p. 23), un rol básico en la realización de los *focus groups* es el de moderador o moderadora. Esta es la persona responsable de mantener el flujo de la conversación, a través de una presencia firme pero diplomática. La persona que modera, desde el punto de vista del mismo autor, debe ser flexible, imparcial, empático, buen oyente y entusiasta. Además, debe desarrollar una buena relación con los participantes, ser respetuoso y comunicarse de manera clara y amigable. El moderador debe mantener al grupo expresándose sobre el tema en cuestión y animar y proporcionar espacio suficiente para que las personas menos participativas expresen sus ideas, evitando que unas pocas personas dominen la conversación, para ello, Solum (2003) indica que se debe propiciar un ambiente no excesivamente formal. Para Izcara-Palacios (2014, p. 178), el papel del moderador debe evitar juzgar o emitir juicios de valor. Además, debe estar pendiente de evitar interrupciones durante la realización del mismo.

Por otro lado, Tomat (2012, p. 130) reflexiona acerca de que otra característica de estos *focus groups* incluye que en ellos los grupos y temas de investigación están definidos por el grupo investigador. En este sentido, el número de personas considerado óptimo radica en un rango entre 6 y 10 personas, cuestión apoyada también por Izcara-Palacios (2014), siendo 8 el número considerado idóneo debido a que un número menor de 6 puede implicar un número limitado de ideas y un número mayor a 12 puede provocar la fragmentación en subgrupos debido a la falta de espacio conversacional. Estos pueden

involucrar a un solo grupo o a diferentes grupos en varias sesiones. Además, el *focus group* suele estar grabado como mínimo en formato de audio para su posterior transcripción y su duración suele rondar entre una y dos horas, intentando evitar, como señala Izcara-Palacios (2014, p. 182), la superación de los 90 minutos para prevenir la bajada del rendimiento del grupo. La aplicación de estos *focus groups*, en palabras de Montero (2009), depende y se adapta al objeto de estudio de la investigación.

Con respecto a la representatividad, Izcara-Palacios (2014, p. 190) señala que un *focus group* genera microsituaciones que son proyecciones de macrosituaciones, por lo tanto, es un simulacro y constructo de lo social, pero genera formas de comunicación que son posibles entre grupos naturales. Con respecto al grupo, señala que las personas participantes deben poder estar en un rango a mitad entre la heterogeneidad y la homogeneidad, debido a que un grupo demasiado homogéneo producirá respuestas similares pero un grupo demasiado heterogéneo por el contrario podría provocar el silencio de algunas personas por sentimientos de inferioridad o incomodidad.

Entre las ventajas de los *focus groups* como técnica destacan, según Solum (2003, p. 97 y 98): que el método es fácil de entender para las personas participantes, que son relativamente económicos, a diferencia de otras técnicas como las entrevistas, y que permiten que las personas manifiesten sus opiniones en un contexto más parecido a la realidad social y a las formas habituales de expresar opiniones. Por el contrario, entre las desventajas se manifiesta que, en ocasiones, las opiniones grupales pueden interferir con las opiniones individuales, por ello, y para evitar esto, la persona moderadora debe fomentar las opiniones y el debate de cada una de las personas participantes.

Para Tomat (2012, p. 131) una de las características más útiles de los *focus groups* en relación a otras técnicas como las entrevistas en profundidad es que permiten obtener, gracias a la interacción participativa, información acerca de conocimientos, actitudes, sentimientos, creencias y experiencias en un corto periodo de tiempo y con la suficiente profundidad, lo que provoca, desde el punto de vista de Izcara-Palacios (2014, p. 193), que se convierta en una técnica muy fértil.

De esta forma, tras realizar una aproximación sobre las principales particularidades de los *focus groups*, a continuación, se resumen las principales características aplicadas y adaptadas a la tesis doctoral y al objeto de estudio:

1- *Número de focus groups*

Investigadores como Izcara-Palacios (2014, p. 198) señalan que el número mínimo de *focus groups* necesarios se produce cuando se ha alcanzado una saturación de la información, lo que suele ocurrir al tercer o cuarto *focus group*. Por lo tanto, se recomienda una horquilla de entre 3 y 5 grupos por proyecto. De este modo, el número de *focus groups* propuesto para esta tesis doctoral es de 4:

-2 *focus groups* con participantes autorreconocidos como cisheterosexuales, esto es, que su género coincide con su sexo biológico (Green, 2006, p. 247), y que cuentan con una atracción sexual, amorosa o afectiva exclusivamente por alguien del género opuesto.

-2 *focus groups* con participantes autorreconocidos como pertenecientes al colectivo LGTB+: lesbianas, gais, trans, bisexuales, asexuales, intersexuales, etc.

2- *Número de personas participantes*

Siguiendo las investigaciones de Izcara-Palacios (2014), que recomienda un rango de entre 6 y 10 personas, cada *focus groups* estará formado por 8 personas, con un total de 32 participantes en el conjunto de los 4 *focus groups*.

3- *Criterios y perfil de las personas participantes*

Ante la imposibilidad de analizar a toda la población cisheterosexual y perteneciente al colectivo LGTB+, el *focus groups*, como indica Izcara-Palacios (2014), se manifiesta como una técnica muy fértil al generar desde microsituaciones proyecciones de macrosituaciones y formas de comunicación reales.

El tipo de selección es un muestreo no probabilístico. Dentro de esta categoría se concreta aún más mediante un muestreo por cuotas, seleccionando a individuos que respondan a unas determinadas condiciones específicas, en el caso de esta tesis doctoral, las personas cisheterosexuales, por un lado, y las pertenecientes al colectivo LGTB+ por otro. El segundo criterio se basa en el género de las personas, buscando la mayor representatividad posible en esta categoría acercándose lo máximo posible al 50% masculino y femenino, teniendo en cuenta realidades como el de las personas agénero o de género fluido.

La participación se realiza de forma voluntaria y altruista. Para la investigación se ha contactado con diversas asociaciones LGTB+, como la asociación ASFAGALEM (Asociación de Familias de Gays y Lesbianas de la Región de Murcia), con miembros de la comunidad universitaria (alumnado, profesorado, personal de administración, personal de limpieza, etc.) de referencia de esta tesis doctoral, la Universidad de Murcia, y con todas aquellas personas interesadas a través de una difusión amplia en redes sociales (Facebook, Instagram y Twitter) con el anuncio de estos *focus groups*. Se ha realizado de este modo la conocida como “bola de nieve”, una técnica usada habitualmente en la investigación cualitativa (Martín-Crespo Blanco y Salamanca-Castro, 2007, p. 2) que consiste en aumentar de forma progresiva a las personas dispuestas a participar a través de contactos facilitados por otros contactos y así sucesivamente (Baltar y Gorjup, 2012, p. 131). De esta forma, se buscaba que las personas informadas pasaran a la información a otros potenciales interesados.

Para ello, los criterios de inclusión y variables de selección fueron únicamente autoreconocerse como cisgénero para participar en dos de los cuatro *focus groups* realizados y manifestarse como miembro del colectivo LGTB+ (lesbianas, gays, trans, bisexuales, asexuales, intersexuales, etc.) para los otros dos restantes grupos. Posteriormente, se buscó la máxima representatividad igualitaria posible con respecto al género. El resto de características (edad, nivel cultural, orientaciones políticas, etc.) se dejó abierto a las características específicas de las personas que decidieran libremente unirse a la investigación. De esta forma se buscaba la mayor heterogeneidad posible y

cualquier persona interesada podía participar. Por lo tanto, no constan criterios de exclusión.

Las personas participantes recibieron toda la información sobre la realización de los *focus groups* y firmaron un compromiso de aceptación, que fue previamente aprobado por el comité de ética de investigación de la Universidad de Murcia. La investigación se compromete a mantener el anonimato de las personas participantes y a utilizar sus datos exclusivamente para las labores mínimas imprescindibles para el análisis y estudio, utilizando solo aquellos datos que no permitan identificarlos como su género, orientación sexual, etc. Se aplicaron medidas de seudonimización que consisten en almacenar por separado la información de cada participante de aquella que le pueda identificar, como puede ser el nombre, teléfono o cualquier otro dato similar. La información estuvo vinculada por un código y almacenada en dos equipos informáticos diferentes y una vez dejó de ser necesario contactar con los participantes se eliminó. El plazo de conservación de los datos es de 24 meses. Solamente tuvieron acceso a esta información el doctorando y los directores del mismo con la finalidad científica anteriormente comentada.

4- *Lugar de realización*

En un primer momento, el lugar elegido fue un aula de la Facultad de Comunicación y Documentación de la Universidad de Murcia, como sede amplia, de fácil acceso, de ambiente cómodo, con disponibilidad de mobiliario adecuado y de aseos, todos estos aspectos señalados como básicos por Slocum (2003) para la realización de la investigación. De igual manera, otros aspectos indicados por Izcara-Palacios (2014, p. 202), que incluyen que el lugar esté libre de ruidos o estímulos externos y que sea neutral a nivel simbólico, esto es, evitando utilizar sedes de partidos políticos, organizaciones religiosas, etc., se cumplían en la sede elegida.

Sin embargo, finalmente, debido a la pandemia mundial provocada por el virus SARS-CoV-2, y siguiendo la normativa sanitaria de ese momento, que recomendaba el distanciamiento social y la reducción de las interacciones personales al mínimo (Orden de 2 de febrero de 2021 de la Consejería de Salud, por la que se da publicidad al nivel de

alerta sanitaria actual por COVID-19 en que se encuentra la Región de Murcia y cada uno de sus municipios, 2021), se decidió por motivos de seguridad de las personas participantes trasladar los grupos de discusión a formato online a través de la plataforma ZOOM.

Esta plataforma, con licencia de la Universidad de Murcia, permitía una duración ilimitada de las reuniones, la grabación de las mismas para su posterior visionado, la proyección de fragmentos de ficción seriada y la inclusión de un código de seguridad, permitiendo que solo las personas seleccionadas pudieran acceder a la sala, cumpliendo por lo tanto con todos los requisitos requeridos. De esta manera, se justifica su uso como medida de seguridad sanitaria y sin que esto impida el normal desarrollo de los *focus groups* ni su posterior análisis. En ese sentido, se aprovechó este contratiempo para poder contar con personas de otras áreas geográficas, y que en el caso de haberse realizado los grupos en la murciana sede no hubieran podido participar.

Debido a la citada pandemia, se han realizado recientemente *focus groups* de forma online con resultados muy positivos (Williams, Armitage, Tampe y Dienes, 2020), incluyendo *focus groups* específicamente a través de la plataforma ZOOM como los de Mukhtar, Javed, Arooj y Sethi (2020). Por otro lado, la realización de *focus groups* mediados por tecnologías digitales, debido a la facilidad de juntar a personas de diversos lugares geográficos, no es un procedimiento exclusivo de la pandemia, sino que se lleva realizando desde hace varios años con una valoración muy alta por parte de los investigadores (Kenny, 2005; Stewart y Shamdasani, 2017). Por lo tanto, la realización de *focus groups* a través de plataformas como ZOOM ya ha sido probada con anterioridad mostrando un alto grado de eficacia y eficiencia comparable a la realización de los mismos de forma presencial.

En relación a ello, las interacciones grupales mediadas por pantalla y sus características principales fueron consideradas y tenidas en cuenta. Entre otras:

- a) En las interacciones grupales online es habitual que el comienzo de las intervenciones se produzca de forma personal para evolucionar a intervenciones

colaborativas (Silva, 2006), por lo que el moderador promovió estas intervenciones de carácter grupal.

b) Las personas participantes deben estar familiarizadas con plataformas como ZOOM con anterioridad, por ello, se les explicó en un correo previo el funcionamiento de dicha plataforma, las instrucciones de uso y descarga, y se dejó disponible durante varias semanas el correo para responder a las posibles dudas que pudieran surgir.

c) La discusión medida por pantallas se produce de forma más efectiva si las normas de participación, turno de palabra, etc., han sido marcadas de forma explícita previamente (Rodríguez y Clares-López, 2006, p. 166), por lo que estas se indicaron al inicio de los grupos de discusión.

d) La interacción de forma online, a pesar de contar con características diferentes a la interacción presencial, no conlleva una menor calidad que la presencial (Cabero-Almenara y Lorente-Cejudo, 2007, p. 120).

5- *Fecha de realización*

La fecha de los diversos *focus groups* se adaptó a la disponibilidad de los participantes, intentando evitar los días festivos, vacaciones o fines de semana para facilitar la participación. Las fechas finales fueron:

- Miércoles 10 de febrero de 2021 a las 18:00 horas con participantes cisheterosexuales
- Jueves 11 de febrero de 2021 a las 18:00 horas con participantes LGTB+
- Miércoles 17 de febrero de 2021 a las 18:00 horas con participantes LGTB+
- Jueves 18 de febrero de 2021 a las 18:00 horas con participantes cisheterosexuales

6- *Duración del focus groups*

Se siguió la recomendación de Slocum (2003) de una duración aproximada de entre 1 y 2 horas, intentando adaptarse a una franja de entre 60 y 90 minutos.

7- *Fragmentos de ficción seriada mostrados*

De acuerdo con los resultados del análisis crítico del discurso (ACD), se seleccionaron diversos fragmentos de los capítulos pilotos analizados que fueran representativos y promovieran el debate entre las personas sobre las cuestiones seleccionadas para la discusión. Se crearon de esta manera tres vídeos a través del montaje audiovisual de diversos fragmentos.

Para ello, al inicio de los *focus groups* se realizó el visionado de dichos vídeos que representasen a cada uno de los discursos detectados en el ACD: un vídeo en el que la orientación LGTB+ estuviera naturalizada (fragmento 1, duración de 2 minutos y 11 segundos), otro el que se presentara de forma ambigua (fragmento 2, duración de 2 minutos 20 segundos) y un tercero en el que el discurso se mostrara negativo (fragmento 3, duración de 5 minutos y 42 segundos).

8- *Preguntas elaboradas para guiar el debate y la interacción*

Se trata de preguntas dirigidas para verificar las preguntas de investigación planteadas en esta tesis doctoral. Las preguntas fueron dirigidas desde las cuestiones más generales a las más específicas, en forma de embudo, sin embargo, fueron flexibles y adaptadas a la conversación grupal, de forma que permitieran la libre expresión por parte de las personas participantes, como indica en su guía Slocum (2003). La intención era fomentar que todas las personas participantes se manifiesten en igualdad de tiempo y de condiciones, fomentando la libre expresión, debido a la relevancia de cada una de las intervenciones. Estas son:

- 1- ¿Crees que la ficción seriada muestra un reflejo real sobre el colectivo LGTB+?
¿Por qué?
- 2- ¿Cómo crees que es representado el colectivo LGTB en el fragmento 1, en el 2 y en el 3? ¿Percibes claras diferencias o similitudes? ¿Cuáles?

-
- 3- ¿Crees que los personajes LGTB+ y los acontecimientos que les ocurren presentan estereotipos sobre la diversidad sexual o, por el contrario, crees que la diversidad sexual está representada de manera naturalizada en los 3 fragmentos? ¿Por qué?
 - 4- ¿Consideras que en los tres fragmentos vistos están representados por igual todos los miembros del colectivo LGTB+?
 - 5- ¿Cómo describirías a los personajes LGTB que están bien aceptados? ¿Percibes diferencias con los personajes cisheterosexuales o piensas que todos están representados de igual manera?
 - 6- ¿Consideras que en los tres vídeos que has visto la identidad y orientación sexual sigue siendo una trama importante de estos (por ejemplo la salida del armario) o que, por el contrario, es una característica más integrada con naturalidad?
 - 7- Relacionado con ello, ¿crees que los personajes LGTB+ muestran abiertamente su identidad u orientación sexual en los 3 fragmentos? ¿Te parece que debieran hacerlo?
 - 8- ¿Quiénes consideras que son los personajes principales y secundarios?
 - 9- ¿Crees que se le da más importancia a algún punto de vista en concreto (LGBTB o heterosexual) o que los fragmentos que hemos visto son más neutrales?
 - 10- ¿Consideras que en los últimos años ha habido un aumento de personajes LGTB+ en la ficción? En caso afirmativo, ¿es suficiente este aumento?
 - 11- Independientemente de tu identidad sexual o de género y de tu orientación sexual, ¿te sientes identificado con los personajes presentes en la serie (sus sentimientos, tramas, relaciones, etc.)? ¿Por qué?

12- ¿Crees que hay una variedad amplia y suficiente de etnoculturas/etnias (latinos, árabes, asiáticos, etc.)?

9- *Estructura de los focus groups*

Siguiendo las investigaciones de Tomat (2012), la planificación del *focus groups* se estructuró en:

- a) Introducción: se presenta al moderador, al grupo de trabajo, una introducción general al tema, la finalidad de la sesión y de la investigación, y cuál será el desarrollo de los *focus groups*. Se enfatiza que todos los puntos de vista son igual de importantes. Además, se clarifican cuestiones ya informadas por escrito anteriormente como la grabación del *focus groups* y la garantía de mantener el anonimato de las personas participantes. Se explica cómo se debe pedir la palabra a través de una pestaña fácilmente accesible de la plataforma ZOOM. Se abre una ventana de tiempo para dudas previas al inicio por parte de las personas que participan.
- b) Espacio de autopresentación de los participantes: cada participante expone brevemente su edad, origen, dedicación e interés que ha motivado su participación en el *focus groups* para fomentar que los miembros del grupo se conozcan brevemente entre ellos y esto promueva el debate y la libre expresión posterior.
- c) Exposición de los fragmentos de la ficción seriada seleccionados a partir de los resultados hallados en el análisis crítico del discurso: para ello, se les comunica que se mostrarán tres fragmentos diferenciados por el número 1, 2 y 3 respectivamente para poder reconocer sobre el que hablan las personas participantes cuando se refieran a cada uno, y que esto irá seguido de una discusión.
- d) Realización de las dinámicas: es la parte más importante del análisis y en la que la persona moderadora plantea las sucesivas cuestiones, dirigiendo y fomentando la expresión, el debate y la interacción entre los miembros del grupo.

- e) Finalización del *focus groups*: agradeciendo a las personas participantes y recolectando audiovisualmente lo grabado durante la sesión. Se abre un nuevo periodo en el que las personas participantes pueden plantear dudas y cuestiones sobre la investigación. Se les informa de que una vez terminado el proyecto, les serán facilitados a todas ellas los resultados y conclusiones disponibles, además de un certificado de participación.

De esta forma, a modo de resumen, los *focus groups* quedan articulados de la siguiente manera:

Tabla 21

Ficha Técnica de los Focus Groups

Número de <i>focus groups</i>	4 <i>focus groups</i> en total: A) 2 <i>focus groups</i> con participantes cisheterosexuales B) 2 <i>focus groups</i> con participantes LGTB+
Número de personas participantes por cada <i>focus group</i>	8 personas (haciendo un total de 32 personas)
Criterios de selección	Por orientación e identidad sexual: Cisheterosexualidad/Colectivo LGTB+
Lugar de realización	Online a través de la plataforma ZOOM
Fecha de realización	Febrero de 2021
Duración de los <i>focus groups</i>	Duración aproximada de unos 60-90 minutos

Nota. Elaboración propia a partir de Slocum (2003); Tomat (2012), Izcarra-Palacios (2014); Kenny (2005); Stewart y Shamdasani (2017)

CAPÍTULO 5

RESULTADOS Y DISCUSIONES

En este capítulo 5 de la tesis doctoral se muestran los resultados hallados tras la aplicación de las metodologías desarrolladas en el capítulo empírico. En primer lugar, se ha realizado un análisis de contenido de las 14 ficciones seriadas objeto de estudio, en el que se analizan variables de los personajes como son la identidad sexual o de género y la orientación sexual. Como ha sido analizado en el apartado metodológico, el discurso no puede ser entendido sin las estructuras de los contextos globales y locales (Van Dijk, 2003, p. 160), por ello, previamente al análisis crítico del discurso, se realiza un análisis de contenido a modo de contextualización.

A continuación, una vez realizada esta contextualización de los personajes seleccionados, se muestran los resultados del análisis crítico del discurso, para conocer, de una forma crítica, cómo es la representación y los discursos sobre el colectivo LGTB+ en la ficción seriada contemporánea española y estadounidense. Para ello, se lleva a cabo, por un lado, un análisis del discurso a nivel macro y, por otro, a nivel micro, en el que se incluye las temáticas presentes, la lexicalización (de personajes, de la acción, la presencia de la orientación sexual y/o identidad diversa de los personajes, los estereotipos y las modalidades de representación del colectivo LGTB+), y las estructuras proposicionales (agentivización, roles, polarización conceptual y focus).

Finalmente, se incluyen los resultados de la última de las tres técnicas utilizadas: los 4 *focus groups*, 2 de ellos con participantes del colectivo LGTB+ y otros dos con participantes cisheterosexuales. El objetivo es comprobar, tras un visionado de fragmentos elegidos de los capítulos piloto seleccionados, cómo percibe la audiencia estas representaciones en la ficción seriada y las diferencias en sus opiniones y creencias en función de su identidad y orientación sexual.

La elección de estas 14 ficciones seriadas supone una muestra de la totalidad de ficciones seriadas tras aplicar los criterios desarrollados en el capítulo 4. Por lo tanto, supone una aproximación a la ficción seriada LGTB+ española y estadounidense entre 2011 y 2020 en la que no se abarca la totalidad de ficciones seriadas y, por lo tanto, no consta de un análisis exhaustivo de la totalidad de ellas sino de una contextualización y

de la realización de una triple metodología que permita un mejor acercamiento en profundidad.

En estos resultados globales no se interpretan las similitudes y diferencias entre las ficciones españolas y estadounidenses debido, por un lado, a que dicho análisis *cross-cultural* no es el objetivo de la tesis doctoral y, por otro, por considerar que podría convertirse en un elemento distorsionador al no ser posible realizar la comparación entre las audiencias españolas y estadounidenses.

5.1. Resultados del análisis de contenido

Las fichas de análisis de contenido están aplicadas a 14 ficciones seriadas, 7 producidas en Estados Unidos y las 7 restantes en España, estando el total de la muestra compuesto por 27 personajes, excepto en el apartado de “Dimensión Física”, y específicamente en “Edad” y en “Complexión física”. Esto es debido a que el personaje de Cristina, “La Veneno” es mostrada en dos épocas distintas, por lo que esas dos variables cuentan con un total de 28 personajes analizados. De esta forma, se hallan los siguientes resultados:

5.1.1. Series estadounidenses

5.1.1.1. Euphoria

Tabla 22

Rue Bennet

Personaje	Rue Bennet
<u>Dimensión Física</u>	
<i>Edad</i>	17 (adolescencia)
<i>Complexión física</i>	Delgada (ectomorfo)
<i>Expresión de género</i>	Femenina
<u>Dimensión Social</u>	

<i>Nivel socioeconómico</i>	Medio
<i>Nivel cultural o educativo</i>	Medio
<i>Profesión</i>	Estudiante
<i>Estado civil</i>	Soltera
<i>Hijos</i>	No
<i>Número de hijos</i>	0
<i>Nacionalidad</i>	Estadounidense
<i>Religión</i>	No consta
<u>Dimensión psicológica</u>	
<i>Personalidad</i>	Introvertida
<i>Temperamento</i>	Reflexivo
<i>Identidad sexual o de género</i>	Mujer cis
<i>Orientación sexual</i>	Bisexual
<i>Aceptación externa de la orientación sexual</i>	No definida

Tabla 23*Jules Vaughn*

Personaje	Jules Vaughn
<u>Dimensión Física</u>	
<i>Edad</i>	17 (adolescencia)
<i>Complexión física</i>	Delgada (ectomorfo)
<i>Expresión de género</i>	Femenina
<u>Dimensión Social</u>	
<i>Nivel socioeconómico</i>	Medio
<i>Nivel cultural o educativo</i>	Medio
<i>Profesión</i>	Estudiante
<i>Estado civil</i>	Soltera
<i>Hijos</i>	No

<i>Número de hijos</i>	0
<i>Nacionalidad</i>	Estadounidense
<i>Religión</i>	No consta
<u>Dimensión psicológica</u>	
<i>Personalidad</i>	Introvertida
<i>Temperamento</i>	Perceptivo
<i>Identidad sexual o de género</i>	Mujer trans
<i>Orientación sexual</i>	Bisexual
<i>Aceptación externa de la orientación sexual</i>	No definida

5.1.1.2. Looking

Tabla 24

Patrick Murray

Personaje	Patrick Murray
<u>Dimensión Física</u>	
<i>Edad</i>	29 años (adulto joven)
<i>Complexión física</i>	Delgada (Ectomorfa)
<i>Expresión de género</i>	Masculina
<u>Dimensión Social</u>	
<i>Nivel socioeconómico</i>	Medio
<i>Nivel cultural o educativo</i>	Alto
<i>Profesión</i>	Diseñador de videojuegos
<i>Estado civil</i>	Soltero
<i>Hijos</i>	No
<i>Número de hijos</i>	0
<i>Nacionalidad</i>	Estadounidense
<i>Religión</i>	No consta
<u>Dimensión psicológica</u>	

<i>Personalidad</i>	Introvertida
<i>Temperamento</i>	Perceptivo
<i>Identidad sexual o de género</i>	Hombre cis
<i>Orientación sexual</i>	Gay
<i>Aceptación externa de la orientación sexual</i>	Aceptada

Tabla 25*Agustín Lanuez*

Personaje	Agustín Lanuez
<u>Dimensión Física</u>	
<i>Edad</i>	31 (adulto joven)
<i>Complexión física</i>	Delgada (Ectomorfa)
<i>Identidad sexual o de género</i>	Hombre cis
<u>Dimensión Social</u>	
<i>Nivel socioeconómico</i>	Medio
<i>Nivel cultural o educativo</i>	Alto
<i>Profesión</i>	Artista
<i>Estado civil</i>	Soltera (en relación estable)
<i>Hijos</i>	No
<i>Número de hijos</i>	0
<i>Nacionalidad</i>	Estadounidense
<i>Religión</i>	No consta
<u>Dimensión psicológica</u>	
<i>Personalidad</i>	Extrovertida
<i>Temperamento</i>	Reflexivo
<i>Identidad sexual o de género</i>	Hombre cis
<i>Orientación sexual</i>	Gay

<i>Aceptación externa de la orientación sexual</i>	Aceptada

Tabla 26*Dominic “Dom” Basaluzzo*

Personaje	Dominic “Dom” Basaluzzo
<u>Dimensión Física</u>	
<i>Edad</i>	39 (adulto joven)
<i>Complexión física</i>	Delgada (Ectomorfa)
<i>Expresión de género</i>	Masculina
<u>Dimensión Social</u>	
<i>Nivel socioeconómico</i>	Medio
<i>Nivel cultural o educativo</i>	Medio
<i>Profesión</i>	Sumiller
<i>Estado civil</i>	Soltero
<i>Hijos</i>	No
<i>Número de hijos</i>	0
<i>Nacionalidad</i>	Estadounidense
<i>Religión</i>	No consta
<u>Dimensión psicológica</u>	
<i>Personalidad</i>	Extrovertida
<i>Temperamento</i>	Intuitivo
<i>Identidad sexual o de género</i>	Hombre cis
<i>Orientación sexual</i>	Gay
<i>Aceptación externa de la orientación sexual</i>	Aceptada

5.1.1.3. Orange is the New Black

Tabla 27

Piper Chapman

Personaje	Piper Chapman
<u>Dimensión Física</u>	
<i>Edad</i>	32 (adulta joven)
<i>Complexión física</i>	Delgada (Ectomorfa)
<i>Expresión de género</i>	Femenina
<u>Dimensión Social</u>	
<i>Nivel socioeconómico</i>	Medio
<i>Nivel cultural o educativo</i>	Alto
<i>Profesión</i>	Interna de prisión
<i>Estado civil</i>	Soltera (prometida)
<i>Hijos</i>	No
<i>Número de hijos</i>	0
<i>Nacionalidad</i>	Estadounidense
<i>Religión</i>	No consta
<u>Dimensión psicológica</u>	
<i>Personalidad</i>	Extrovertida
<i>Temperamento</i>	Perceptivo
<i>Identidad sexual o de género</i>	Mujer cis
<i>Orientación sexual</i>	Bisexual
<i>Aceptación externa de la orientación sexual</i>	Ambas

Tabla 28*Alex Vause*

Personaje	Alex Vause
<u>Dimensión Física</u>	
<i>Edad</i>	31 (adulta joven)
<i>Complexión física</i>	Delgada (Ectomorfa)
<i>Expresión de género</i>	Femenina
<u>Dimensión Social</u>	
<i>Nivel socioeconómico</i>	Alto (droga)
<i>Nivel cultural o educativo</i>	Bajo
<i>Profesión</i>	Interna de prisión
<i>Estado civil</i>	Soltera
<i>Hijos</i>	No
<i>Número de hijos</i>	0
<i>Nacionalidad</i>	Estadounidense
<i>Religión</i>	No consta
<u>Dimensión psicológica</u>	
<i>Personalidad</i>	Extrovertida
<i>Temperamento</i>	Intuitivo
<i>Identidad sexual o de género</i>	Mujer cis
<i>Orientación sexual</i>	Lesbiana
<i>Aceptación externa de la orientación sexual</i>	No definida

5.1.1.4. Pose

Tabla 29

Blanca Rodríguez-Evangelista

Personaje	Blanca Rodríguez-Evangelista
<u>Dimensión Física</u>	
<i>Edad</i>	26 años (adulto joven)
<i>Complexión física</i>	Delgada (Ectomorfa)
<i>Expresión de género</i>	Femenina
<u>Dimensión Social</u>	
<i>Nivel socioeconómico</i>	Bajo
<i>Nivel cultural o educativo</i>	Bajo
<i>Profesión</i>	Esteticista
<i>Estado civil</i>	Soltera
<i>Hijos</i>	No
<i>Número de hijos</i>	0
<i>Nacionalidad</i>	Estadounidense
<i>Religión</i>	No consta
<u>Dimensión psicológica</u>	
<i>Personalidad</i>	Extrovertida
<i>Temperamento</i>	Intuitiva
<i>Identidad sexual o de género</i>	Mujer trans
<i>Orientación sexual</i>	Heterosexual
<i>Aceptación externa de la orientación sexual</i>	Ambas

Tabla 30*Elektra Abundance*

Personaje	Elektra Abundance
<u>Dimensión Física</u>	
<i>Edad</i>	49 (adulto maduro)
<i>Complexión física</i>	Delgada (Ectomorfa)
<i>Expresión de género</i>	Femenina
<u>Dimensión Social</u>	
<i>Nivel socioeconómico</i>	Medio (adulto mantenido)
<i>Nivel cultural o educativo</i>	Bajo
<i>Profesión</i>	No consta
<i>Estado civil</i>	Soltera (en relación con un hombre a cambio de sustento económico)
<i>Hijos</i>	No
<i>Número de hijos</i>	0
<i>Nacionalidad</i>	Estadounidense
<i>Religión</i>	No consta
<u>Dimensión psicológica</u>	
<i>Personalidad</i>	Extrovertida
<i>Temperamento</i>	Reflexivo
<i>Identidad sexual o de género</i>	Mujer trans
<i>Orientación sexual</i>	Heterosexual
<i>Aceptación externa de la orientación sexual</i>	No definida

Tabla 31*Angel Evangelista*

Personaje	Angel Evangelista
<u>Dimensión Física</u>	
<i>Edad</i>	23 (adolescencia)
<i>Complexión física</i>	Delgada (Ectomorfa)
<i>Expresión de género</i>	Femenina
<u>Dimensión Social</u>	
<i>Nivel socioeconómico</i>	Bajo
<i>Nivel cultural o educativo</i>	Bajo
<i>Profesión</i>	Prostitución
<i>Estado civil</i>	Soltera
<i>Hijos</i>	No
<i>Número de hijos</i>	0
<i>Nacionalidad</i>	Estadounidense
<i>Religión</i>	No consta
<u>Dimensión psicológica</u>	
<i>Personalidad</i>	Extrovertida
<i>Temperamento</i>	Perceptivo
<i>Identidad sexual o de género</i>	Mujer trans
<i>Orientación sexual</i>	Heterosexual
<i>Aceptación externa de la orientación sexual</i>	Ambas

Tabla 32*Damon Richards-Evangelista*

Personaje	Damon Richards-Evangelista
<u>Dimensión Física</u>	
<i>Edad</i>	17 (adolescencia)
<i>Complexión física</i>	Delgada (Ectomorfa)
<i>Expresión de género</i>	Masculina
<u>Dimensión Social</u>	
<i>Nivel socioeconómico</i>	Bajo
<i>Nivel cultural o educativo</i>	Medio (en proceso)
<i>Profesión</i>	Estudiante de baile
<i>Estado civil</i>	Soltero
<i>Hijos</i>	No
<i>Número de hijos</i>	0
<i>Nacionalidad</i>	Estadounidense
<i>Religión</i>	No consta
<u>Dimensión psicológica</u>	
<i>Personalidad</i>	Extrovertida
<i>Temperamento</i>	Intuitivo
<i>Identidad sexual o de género</i>	Hombre cis
<i>Orientación sexual</i>	Gay
<i>Aceptación externa de la orientación sexual</i>	Ambas

5.1.1.5. Sense8

Tabla 33

Nomi Marks

Personaje	Nomi Marks
<u>Dimensión Física</u>	
<i>Edad</i>	27 (adulto joven)
<i>Complexión física</i>	Delgada (ectomorfa)
<i>Expresión de género</i>	Femenina
<u>Dimensión Social</u>	
<i>Nivel socioeconómico</i>	Medio
<i>Nivel cultural o educativo</i>	Alto
<i>Profesión</i>	Hacker/activista
<i>Estado civil</i>	Soltera (en una relación estable)
<i>Hijos</i>	No
<i>Número de hijos</i>	0
<i>Nacionalidad</i>	Estadounidense
<i>Religión</i>	No consta
<u>Dimensión psicológica</u>	
<i>Personalidad</i>	Introvertida
<i>Temperamento</i>	Sensitivo
<i>Identidad sexual o de género</i>	Mujer trans
<i>Orientación sexual</i>	Lesbiana
<i>Aceptación externa de la orientación sexual</i>	Ambas

Tabla 34*Amanita "Neets" Caplan*

Personaje	Amanita "Neets" Caplan
<u>Dimensión Física</u>	
<i>Edad</i>	27 (adulto joven)
<i>Complexión física</i>	Delgada (ectomorfa)
<i>Expresión de género</i>	Femenina
<u>Dimensión Social</u>	
<i>Nivel socioeconómico</i>	Medio
<i>Nivel cultural o educativo</i>	Medio
<i>Profesión</i>	Dependiente en una librería
<i>Estado civil</i>	Soltera (en una relación estable)
<i>Hijos</i>	No
<i>Número de hijos</i>	0
<i>Nacionalidad</i>	Estadounidense
<i>Religión</i>	No consta
<u>Dimensión psicológica</u>	
<i>Personalidad</i>	Extrovertida
<i>Temperamento</i>	Perceptivo
<i>Identidad sexual o de género</i>	Mujer cis
<i>Orientación sexual</i>	Lesbiana
<i>Aceptación externa de la orientación sexual</i>	Aceptada

5.1.1.6. Shameless

Tabla 35

Ian Gallagher

Personaje	Ian Gallagher
<u>Dimensión Física</u>	
<i>Edad</i>	15 (adolescencia)
<i>Complexión física</i>	Delgada (ectomorfa)
<i>Expresión de género</i>	Masculina
<u>Dimensión Social</u>	
<i>Nivel socioeconómico</i>	Bajo
<i>Nivel cultural o educativo</i>	Bajo
<i>Profesión</i>	Estudiante militar/Dependiente en una tienda de comestibles
<i>Estado civil</i>	Soltero (en una relación inestable)
<i>Hijos</i>	No
<i>Número de hijos</i>	0
<i>Nacionalidad</i>	Estadounidense
<i>Religión</i>	No consta
<u>Dimensión psicológica</u>	
<i>Personalidad</i>	Introvertida
<i>Temperamento</i>	Reflexivo
<i>Identidad sexual o de género</i>	Hombre cis
<i>Orientación sexual</i>	Gay
<i>Aceptación externa de la orientación sexual</i>	Rechazada

5.1.1.7. Transparent

Tabla 36

Maura Pfefferman/Morton Pfefferman

Personaje	Maura Pfefferman/Morton Pfefferman
<u>Dimensión Física</u>	
<i>Edad</i>	70 años
<i>Complexión física</i>	Robusta (Endomorfos)
<i>Expresión de género</i>	Femenina/Masculina
<u>Dimensión Social</u>	
<i>Nivel socioeconómico</i>	Alto
<i>Nivel cultural o educativo</i>	Alto
<i>Profesión</i>	Profesor universitario jubilado
<i>Estado civil</i>	Divorciado
<i>Hijos</i>	Sí
<i>Número de hijos</i>	3
<i>Nacionalidad</i>	Estadounidense
<i>Religión</i>	Judía
<u>Dimensión psicológica</u>	
<i>Personalidad</i>	Extrovertida
<i>Temperamento</i>	Reflexivo
<i>Identidad sexual o de género</i>	Mujer trans
<i>Orientación sexual</i>	Lesbiana/Heterosexual
<i>Aceptación externa de la orientación sexual</i>	No definida

Tabla 37*Sarah Pfefferman*

Personaje	Sarah Pfefferman
<u>Dimensión Física</u>	
<i>Edad</i>	45 años (adulta madura)
<i>Complexión física</i>	Delgada (ectomorfa)
<i>Expresión de género</i>	Femenina
<u>Dimensión Social</u>	
<i>Nivel socioeconómico</i>	Alto
<i>Nivel cultural o educativo</i>	Alto
<i>Profesión</i>	Ama de casa
<i>Estado civil</i>	Casada
<i>Hijos</i>	Sí
<i>Número de hijos</i>	2
<i>Nacionalidad</i>	Estadounidense
<i>Religión</i>	Judía
<u>Dimensión psicológica</u>	
<i>Personalidad</i>	Extrovertida
<i>Temperamento</i>	Perceptivo
<i>Identidad sexual o de género</i>	Mujer cis
<i>Orientación sexual</i>	Bisexual
<i>Aceptación externa de la orientación sexual</i>	No definida

5.1.2. Series españolas

5.1.2.1. Élite

Tabla 38

Ander Muñoz

Personaje	Ander Muñoz
<u>Dimensión Física</u>	
<i>Edad</i>	16 años (adolescencia)
<i>Complexión física</i>	Delgada (ectomorfa)
<i>Expresión de género</i>	Masculina
<u>Dimensión Social</u>	
<i>Nivel socioeconómico</i>	Medio
<i>Nivel cultural o educativo</i>	Medio
<i>Profesión</i>	Estudiante
<i>Estado civil</i>	Soltero
<i>Hijos</i>	No
<i>Número de hijos</i>	0
<i>Nacionalidad</i>	Española
<i>Religión</i>	No consta
<u>Dimensión psicológica</u>	
<i>Personalidad</i>	Introvertido
<i>Temperamento</i>	Reflexivo
<i>Identidad sexual o de género</i>	Hombre cis
<i>Orientación sexual</i>	Gay
<i>Aceptación externa de la orientación sexual</i>	No definida

Tabla 39*Omar Shanaa*

Personaje	Omar Shanaa
<u>Dimensión Física</u>	
<i>Edad</i>	17 años (adolescencia)
<i>Complexión física</i>	Delgada (ectomorfa)
<i>Expresión de género</i>	Masculina
<u>Dimensión Social</u>	
<i>Nivel socioeconómico</i>	Bajo
<i>Nivel cultural o educativo</i>	Medio
<i>Profesión</i>	Estudiante/Traficante droga/Dependiente en tienda de comestibles familiar
<i>Estado civil</i>	Soltero
<i>Hijos</i>	No
<i>Número de hijos</i>	0
<i>Nacionalidad</i>	Española
<i>Religión</i>	No consta (familia musulmana)
<u>Dimensión psicológica</u>	
<i>Personalidad</i>	Introvertida
<i>Temperamento</i>	Reflexivo
<i>Identidad sexual o de género</i>	Hombre cis
<i>Orientación sexual</i>	Gay
<i>Aceptación externa de la orientación sexual</i>	No definida

5.1.2.2. El Ministerio del Tiempo

Tabla 40

Irene Larra Girón

Personaje	Irene Larra Girón
<u>Dimensión Física</u>	
<i>Edad</i>	30 años (adulto joven)
<i>Complexión física</i>	Delgada (ectomorfa)
<i>Expresión de género</i>	Femenina
<u>Dimensión Social</u>	
<i>Nivel socioeconómico</i>	Medio
<i>Nivel cultural o educativo</i>	Alto
<i>Profesión</i>	Funcionaria de un ministerio (ficticio) español
<i>Estado civil</i>	No consta
<i>Hijos</i>	No consta
<i>Número de hijos</i>	No consta
<i>Nacionalidad</i>	Española
<i>Religión</i>	No consta
<u>Dimensión psicológica</u>	
<i>Personalidad</i>	Extrovertida
<i>Temperamento</i>	Perceptivo
<i>Identidad sexual o de género</i>	Mujer cis
<i>Orientación sexual</i>	Lesbiana
<i>Aceptación externa de la orientación sexual</i>	No definida

5.1.2.3. Malaka

Tabla 41

Malaka

Personaje	Asunción Cortés "La Tota"
<u>Dimensión Física</u>	
<i>Edad</i>	53 años (adulta madura)
<i>Complexión física</i>	Robusta (endomorfa)
<i>Expresión de género</i>	Femenina
<u>Dimensión Social</u>	
<i>Nivel socioeconómico</i>	Medio (venta droga)
<i>Nivel cultural o educativo</i>	Bajo
<i>Profesión</i>	Traficante droga
<i>Estado civil</i>	Soltera (en relación estable)
<i>Hijos</i>	No
<i>Número de hijos</i>	0
<i>Nacionalidad</i>	Española
<i>Religión</i>	No consta
<u>Dimensión psicológica</u>	
<i>Personalidad</i>	Extrovertida
<i>Temperamento</i>	Reflexivo
<i>Identidad sexual o de género</i>	Mujer cis
<i>Orientación sexual</i>	Lesbiana
<i>Aceptación externa de la orientación sexual</i>	No definida

5.1.2.4. Merlí: Sapere Aude

Tabla 42

Pol Rubio

Personaje	Pol Rubio
<u>Dimensión Física</u>	
<i>Edad</i>	19 años (adolescencia)
<i>Complexión física</i>	Musculado (Mesomorfo)
<i>Expresión de género</i>	Masculina
<u>Dimensión Social</u>	
<i>Nivel socioeconómico</i>	Bajo
<i>Nivel cultural o educativo</i>	Medio
<i>Profesión</i>	Estudiante/Vigilante de parking
<i>Estado civil</i>	Soltero
<i>Hijos</i>	No
<i>Número de hijos</i>	0
<i>Nacionalidad</i>	Española
<i>Religión</i>	No consta
<u>Dimensión psicológica</u>	
<i>Personalidad</i>	Extrovertido
<i>Temperamento</i>	Reflexivo
<i>Identidad sexual o de género</i>	Hombre cis
<i>Orientación sexual</i>	Bisexual
<i>Aceptación externa de la orientación sexual</i>	No definida

Tabla 21 “Pol”. Elaboración propia.

5.1.2.5. Veneno

Tabla 43

Cristina Ortiz "La Veneno"

Personaje	Cristina Ortiz, "la Veneno", mostrada en diferentes épocas de su vida: -Época joven -Época madura
<u>Dimensión Física</u>	
<i>Edad</i>	Etapa joven: 32 años (adulto joven) Etapa madura: 52 años (adulto maduro)
<i>Complexión física</i>	Etapa joven: delgada (ectomorfa) Etapa madura: robusta (endomorfa)
<i>Expresión de género</i>	Femenina
<u>Dimensión Social</u>	
<i>Nivel socioeconómico</i>	Bajo
<i>Nivel cultural o educativo</i>	Bajo
<i>Profesión</i>	Prostituta
<i>Estado civil</i>	Soltera
<i>Hijos</i>	No
<i>Número de hijos</i>	0
<i>Nacionalidad</i>	Española
<i>Religión</i>	No consta
<u>Dimensión psicológica</u>	
<i>Personalidad</i>	Extrovertida
<i>Temperamento</i>	Intuitivo
<i>Identidad sexual o de género</i>	Mujer trans
<i>Orientación sexual</i>	Heterosexual
<i>Aceptación externa de la orientación sexual</i>	No definida

Tabla 44*Valeria Vegas*

Personaje	Valeria Vegas
<u>Dimensión Física</u>	
<i>Edad</i>	21 años (adolescente)
<i>Complexión física</i>	Delgada (ectomorfa)
<i>Expresión de género</i>	Masculina
<u>Dimensión Social</u>	
<i>Nivel socioeconómico</i>	Medio
<i>Nivel cultural o educativo</i>	Medio
<i>Profesión</i>	Estudiante
<i>Estado civil</i>	Soltera
<i>Hijos</i>	No
<i>Número de hijos</i>	0
<i>Nacionalidad</i>	Española
<i>Religión</i>	No consta
<u>Dimensión psicológica</u>	
<i>Personalidad</i>	Introvertida
<i>Temperamento</i>	Sensitivo
<i>Identidad sexual o de género</i>	Mujer trans
<i>Orientación sexual</i>	Heterosexual
<i>Aceptación externa de la orientación sexual</i>	Aceptada

5.1.2.6. Vis a Vis

Tabla 45

Estefanía Kabila Silva “Rizos”

Personaje	Estefanía Kabila Silva “Rizos”
<u>Dimensión Física</u>	
<i>Edad</i>	28 años (adulto joven)
<i>Complexión física</i>	Delgada (ectomorfa)
<i>Expresión de género</i>	Femenina
<u>Dimensión Social</u>	
<i>Nivel socioeconómico</i>	Bajo
<i>Nivel cultural o educativo</i>	Bajo
<i>Profesión</i>	Interna en prisión
<i>Estado civil</i>	Soltera
<i>Hijos</i>	No
<i>Número de hijos</i>	0
<i>Nacionalidad</i>	Española
<i>Religión</i>	No consta
<u>Dimensión psicológica</u>	
<i>Personalidad</i>	Extrovertida
<i>Temperamento</i>	Intuitivo
<i>Identidad sexual o de género</i>	Mujer cis
<i>Orientación sexual</i>	Lesbiana
<i>Aceptación externa de la orientación sexual</i>	No definida

Tabla 46*Saray Vargas de Jesús*

Personaje	Saray Vargas de Jesús
<u>Dimensión Física</u>	
<i>Edad</i>	29 años (adulta joven)
<i>Complexión física</i>	Delgada (ectomorfa)
<i>Expresión de género</i>	Femenina
<u>Dimensión Social</u>	
<i>Nivel socioeconómico</i>	Bajo
<i>Nivel cultural o educativo</i>	Bajo
<i>Profesión</i>	Interna en prisión
<i>Estado civil</i>	Soltera
<i>Hijos</i>	No
<i>Número de hijos</i>	0
<i>Nacionalidad</i>	Española
<i>Religión</i>	No consta
<u>Dimensión psicológica</u>	
<i>Personalidad</i>	Extrovertida
<i>Temperamento</i>	Perceptivo
<i>Identidad sexual o de género</i>	Mujer cis
<i>Orientación sexual</i>	Lesbiana
<i>Aceptación externa de la orientación sexual</i>	No definida

5.1.2.7. Vivir sin Permiso

Tabla 47

Alejandro Lamas

Personaje	Alejandro Lamas
<u>Dimensión Física</u>	
<i>Edad</i>	24 años (adolescencia)
<i>Complexión física</i>	Delgada (ectomorfo)
<i>Expresión de género</i>	Masculina
<u>Dimensión Social</u>	
<i>Nivel socioeconómico</i>	Medio
<i>Nivel cultural o educativo</i>	Alto
<i>Profesión</i>	Profesor de secundaria
<i>Estado civil</i>	Soltero (con relación estable)
<i>Hijos</i>	No
<i>Número de hijos</i>	0
<i>Nacionalidad</i>	Española
<i>Religión</i>	No consta
<u>Dimensión psicológica</u>	
<i>Personalidad</i>	Extrovertida
<i>Temperamento</i>	Sensitivo
<i>Identidad sexual o de género</i>	Hombre cis
<i>Orientación sexual</i>	Gay
<i>Aceptación externa de la orientación sexual</i>	Aceptada

Tabla 48*Carlos Bandeira Moliner*

Personaje	Carlos Bandeira Moliner
<u>Dimensión Física</u>	
<i>Edad</i>	23 años (adolescencia)
<i>Complexión física</i>	Delgada (Ectomorfo)
<i>Expresión de género</i>	Masculina
<u>Dimensión Social</u>	
<i>Nivel socioeconómico</i>	Alto
<i>Nivel cultural o educativo</i>	Medio
<i>Profesión</i>	No consta
<i>Estado civil</i>	Soltero (con relación estable)
<i>Hijos</i>	No
<i>Número de hijos</i>	0
<i>Nacionalidad</i>	Española
<i>Religión</i>	No consta
<u>Dimensión psicológica</u>	
<i>Personalidad</i>	Extrovertida
<i>Temperamento</i>	Perceptivo
<i>Identidad sexual o de género</i>	Hombre cis
<i>Orientación sexual</i>	Gay
<i>Aceptación externa de la orientación sexual</i>	Aceptada

5.1.3. Resultados a nivel global

En este subapartado se muestran los resultados de aplicar la ficha de análisis de contenido a las 14 ficciones y a los 27 personajes de forma global a través de las tres dimensiones analizadas: dimensión física, dimensión social y dimensión psicológica.

5.1.3.1. Personajes LGTB+ sobre el total de personajes

Figura 1

Proporción de Personajes Cisheterosexuales/LGTB



La mayoría de los personajes analizados en la ficción seriada, con un 76% del total, pertenecen a la categoría “cisheterosexual”, es decir, personajes heterosexuales en los que además su identidad sexual coincide con su género sentido. Por otro lado, con un 24% del total, el resto está enmarcado dentro del colectivo LGTB+.

En relación con las estadísticas a nivel poblacional sobre la cantidad de personas cisheterosexuales y la cantidad de personas LGTB+ en la sociedad actual, los resultados de diferentes estudios no son concluyentes. De esta forma, la proporción varía de un 85,2% de personas heterosexuales frente a casi 15% LGTB+ en un estudio español realizado en 2009 (Gallardo-Linares y Escolano-López, 2009), a un 93,5% de personas heterosexuales frente a un 6,5% LGTB+ en un estudio realizado entre 2011 y 2013 en Estados Unidos (Copen, Chandra y Febo-Vazquez, 2016). Las dificultades encontradas para concluir un número exacto de población LGTB+/cisheterosexual incluyen: la fiabilidad de que las personas respondan con honestidad debido a elementos como la presencia física del entrevistador o entrevistadora, el tipo de muestra o metodología escogida, los sesgos hallados o la dificultad en numerosos países de poder hablar abiertamente sobre la identidad y orientación sexual (Carpallo, 2018). Por otro lado, la mayoría de los estudios que cuentan con una muestra lo suficientemente representativa

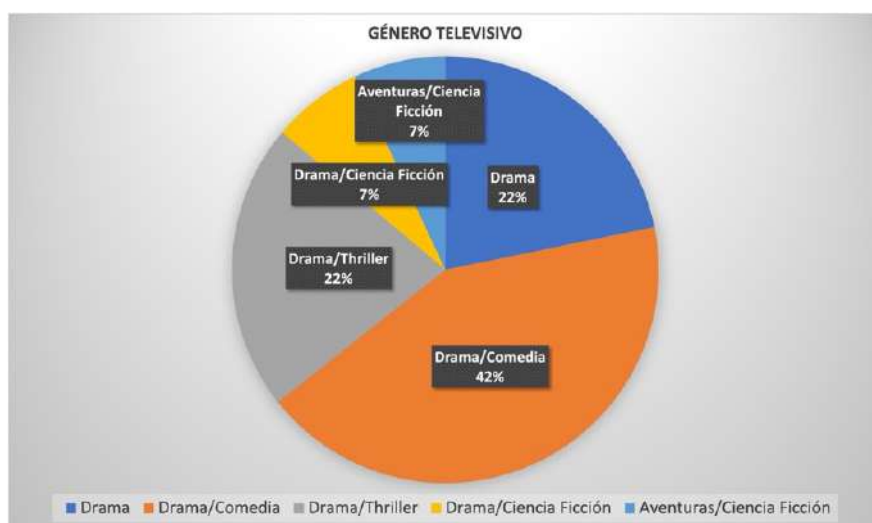
se realizaron en épocas anteriores a la analizada de 2011-2020, por lo que la mayoría de sus resultados pueden resultar obsoletos.

En el mismo sentido, el porcentaje encontrado en esta tesis del 24% de personajes LGTB+ en las ficciones escogidas se manifiesta superior a la mayoría de las encuestas publicadas y superior al último informe GLAAD de 2020 que mostraba un 9,1% de personajes LGTB+ en el total de series estadounidenses durante ese año y al informe ODA sobre 2019, con un 6,2% en el panorama audiovisual español, incluyendo largometrajes y ficciones seriadas. Algunas posibles explicaciones de ello pueden ser debidas a la muestra seleccionada, en la que no fueron analizadas ficciones seriadas sin personajes LGTB+, o a la presencia en la muestra que sí fue escogida de series creadas con un reparto y una temática específicamente LGTB+ como *Looking* (HBO: 2014-15) (Albertson, 2014) o *Pose* (FX: 2018-Actualidad), esta última con el mayor número de actores LGTB+ de la historia de la televisión (Bremermann, 2018), lo que probablemente ha incrementado la representatividad del colectivo.

5.1.3.2. Género en el que se enmarcan las ficciones seriadas

Figura 2

Género Televisivo de Ficciones con Componente LGTB+



El mayor porcentaje de ficciones analizadas se ubica en el género drama/comedia, con un 42% del total. A continuación, se encuentran derivados del mismo género

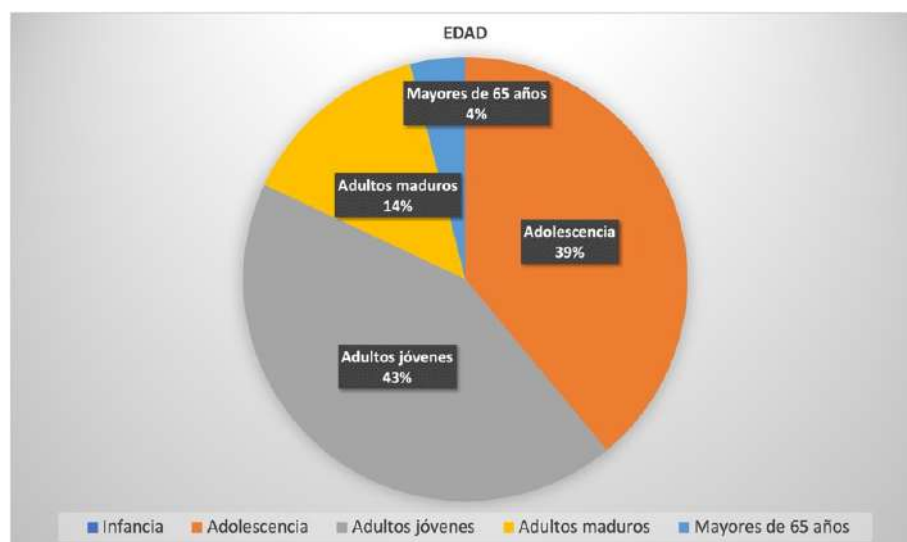
dramático: el drama/thriller, con un 22% del total, y el género drama puro, también con un 22%. En último lugar, se encuentra el drama/ciencia ficción, con un 7% del total, y de nuevo con un 7%, el género de aventuras/ciencia ficción.

Por lo tanto, se observa un predominio del género de comedia y sobre todo del dramático en sus diversas variedades y formas. Es posible inferir que en la muestra analizada se siguen utilizando estos dos géneros en el panorama estadounidense y español, géneros que tienen su origen en la misma aparición de la ficción seriada durante la censura, franquista en el caso español y mediante el Código Hays en la norteamericana, en los que la diversidad sexual era presentada o bien como un elemento censurable, malvado o dramático, o bien como un elemento para provocar la risa en el espectador. Estas dos representaciones continuaron en las décadas de los ochenta, noventa y dos mil, con un gran porcentaje de ficciones en las que la salida del armario, la aceptación social o el alivio cómico suponían la trama principal del personaje LGTB+, como ha sido analizado en el estado de la cuestión de capítulos anteriores. Por lo tanto, tanto el drama como la comedia se manifiestan como los géneros mayormente utilizados también en esta última década 2011-2020 en la muestra escogida.

5.1.3.3. Dimensión física: edad

Figura 3

Edad de los Personajes LGTB+



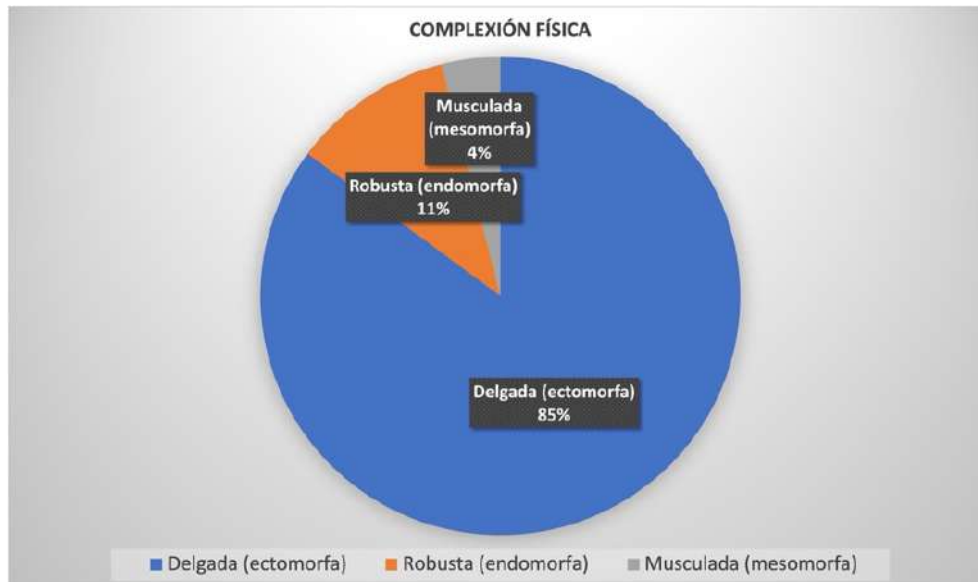
Los resultados hallados en las ficciones seleccionadas muestran que el 43% de los personajes analizados, cerca de la mitad, se encuentra en el rango de adultos jóvenes, lo que se ha ubicado entre los 25 y los 39 años. En segundo lugar, se encuentran los adolescentes, estos son los que abarcan desde los 12 a los 25 años, con un porcentaje muy similar del 39%. Alejados, con un 14% y en tercer lugar, se encuentran los adultos maduros, desde los 40 a los 65 años, y, en último lugar, los mayores de 65 años con un 4% del total y un solo personaje. La muestra no ha encontrado ningún personaje LGTB+ en el capítulo piloto en el periodo de la infancia, hasta los 11 años. Por lo tanto, se manifiesta que la mayoría de personajes se encuentran en el rango de entre los 12 y los 39 años, con un amplio 82% del total, con una presencia mínima o nula de personajes con más de 40 años o con menos de 11.

Estos resultados se encuentran en sintonía con el estado de la cuestión analizado sobre décadas anteriores, en los que se manifiesta una alta utilización de personajes adolescentes LGTB+ en las ficciones seriadas, tanto nacionales como internacionales, que además poseen características específicas, con personajes como Santi y Rubén en *Al Salir de Clase* (Telecinco: 1997-2002) o Kurt en *Glee* (Fox: 2009-2015), y una infrarrepresentación de personajes de la tercera edad. Además, el uso de la juventud y de las representaciones de adolescentes adultos jóvenes se asocia a las características homonormativas encontradas en otras ficciones seriadas por autores como Battles y Hilton-Morrow (2002).

5.1.3.4. Dimensión física: complexión física

Figura 4

Complexión Física de los Personajes LGTB+



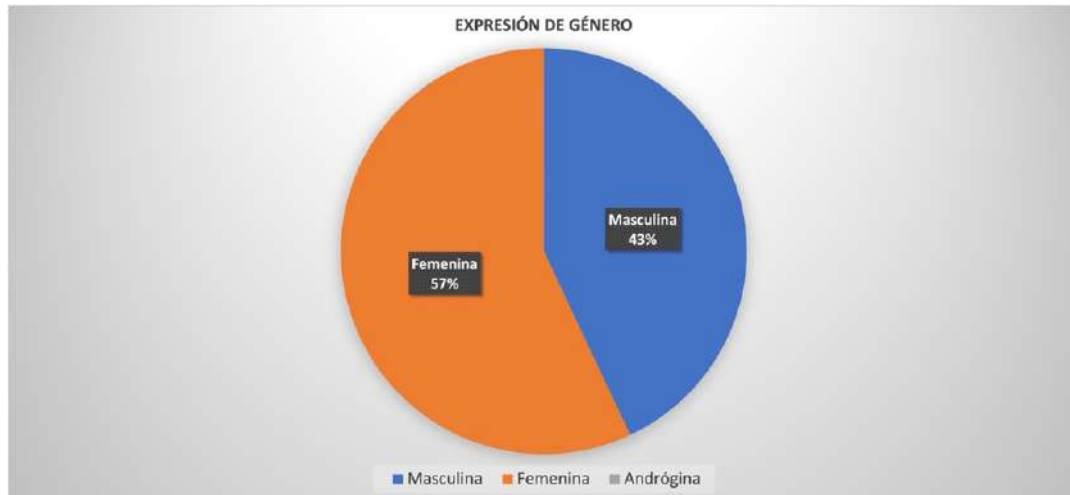
En la muestra se analizada el 86% de los personajes poseía una complexión física delgada o ectomorfa. Muy alejado, con tres personajes, se encuentra el 11% formado por robustos o endomorfos y el 4%, con un único personaje, musculado o mesomorfo. Por lo tanto, la amplia mayoría de los personajes LGTB+ analizados, con un 90%, cuenta con un físico delgado o musculado, característica asociada nuevamente a los patrones homonormativos, entre los que se incluye a los personajes esbeltos, analizados por autores como Puar (2007).

En ese sentido, uno de los personajes robustos se encuentra en el grupo de mayores de 65 años, el segundo se ubica tras su salida de la cárcel en la que ha sufrido adicciones y maltratos físicos y el tercero en un contexto marginal de droga. Por lo tanto, este tipo de físico se manifiesta como un elemento fuera de la normatividad habitual en el resto de personajes.

5.1.3.5. Dimensión física: expresión de género

Figura 5

Expresión de Género de los Personajes LGTB+



Como se ha planteado en el capítulo metodológico, la expresión de género es independiente de la identidad sexual o de género del personaje, lo que incluye la expresión diversa de los personajes trans o en transición y su manera de mostrarse y de comportarse ante el mundo y ante la sociedad. Los resultados de las 14 ficciones seriadas analizadas muestran que el 57% de los personajes presentan una expresión de género femenina mientras que el 43% es masculina y en ningún caso andrógina.

Estos resultados no se encuentran en la misma línea que los mostrados durante los últimos 10 años en los informes GLAAD y el ODA sobre 2019, que manifestaban una infrarrepresentación de personajes con expresión femenina. La introducción de criterios específicos de selección de la muestra que dejaban fuera a otras ficciones seriadas, la selección de 14 ficciones del total, la inclusión en el informe ODA de largometrajes además de ficciones seriadas, y el análisis por parte de ODA de únicamente el año 2019, pueden indicar algunos de los motivos de esta diferencia hallada.

5.1.3.6. Dimensión social: nivel socioeconómico

Figura 6

Nivel Socioeconómico de los Personajes LGTB+



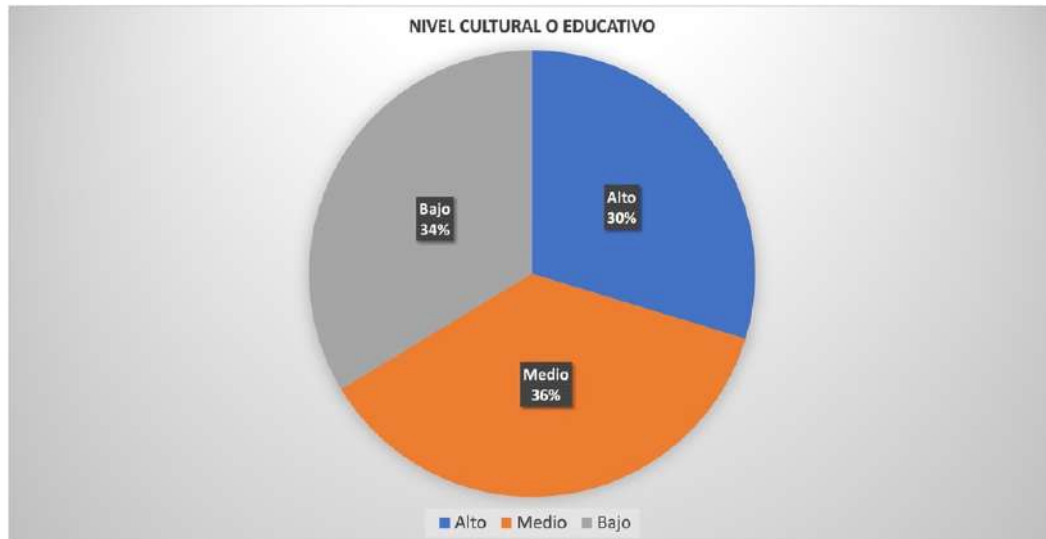
El 52% de los personajes analizados en el primer capítulo de la ficción seriada posee un nivel socioeconómico medio, mientras que un 33% se sitúa en entornos y situaciones desfavorecidas y un 15% en una posición económica alta. De nuevo, más de la mitad de los personajes, el 67%, se encuentra en un nivel económico medio-alto, característica habitualmente unida al patrón identitario homonormativo.

Como contraste a ello, la mitad de los personajes analizados que se encuentran en un nivel socioeconómico alto lo están por encontrarse en entornos de tráfico de droga y de influencias. El nivel bajo, en el mismo sentido, se ubica en personajes situados en ambientes marginales de prostitución, pobreza o rechazo social, como suburbios o centros penitenciarios.

5.1.3.7. Dimensión social: nivel cultural o educativo

Figura 7

Nivel Cultural o Educativo de los Personajes LGTB+



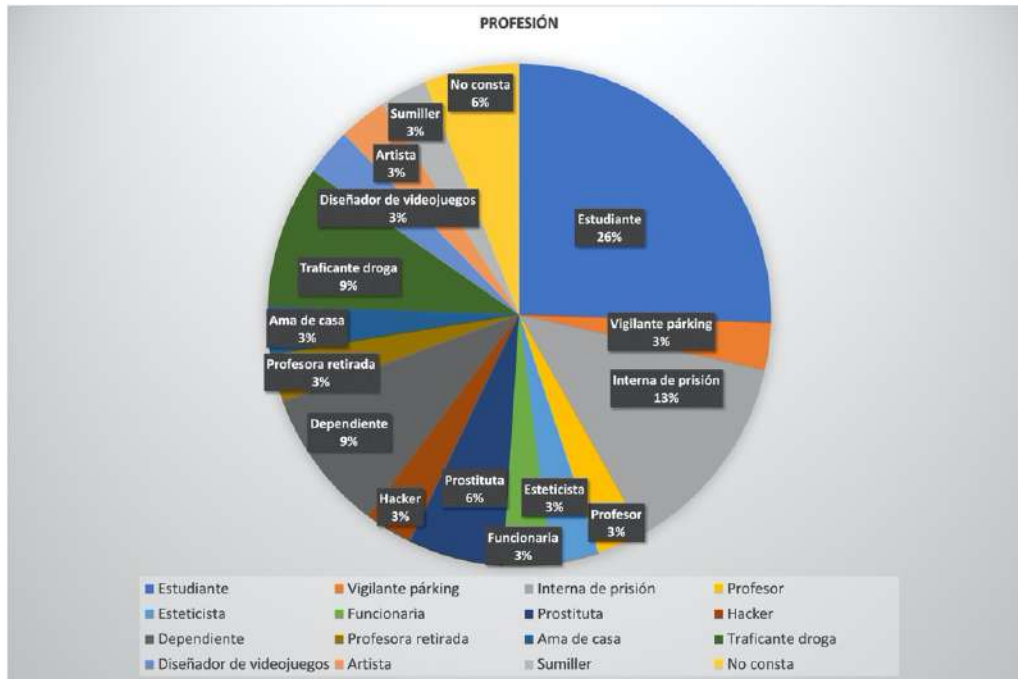
El 36% de los personajes analizados posee un nivel cultural y/o educativo medio. Una gran parte de ello es debido a que un gran número de los personajes se sitúa en la adolescencia y no está en disposición de contar con estudios superiores o universitarios. Le sigue en segundo lugar, con un 34%, un nivel bajo, es decir, personajes que no cuentan con estudios secundarios obligatorios. Este nivel educativo bajo en los capítulos piloto suele estar vinculado a los contextos marginales o de pobreza. En tercer y último lugar, con un 30%, se encuentran los personajes con estudios universitarios superiores o equivalentes.

Por otro lado, hay una equivalencia entre el número de personajes con un nivel socioeconómico bajo, 33%, y el nivel cultural o educativo bajo, con un 34%.

5.1.3.8. Dimensión social: profesión

Figura 8

Profesión de los Personajes LGTB+



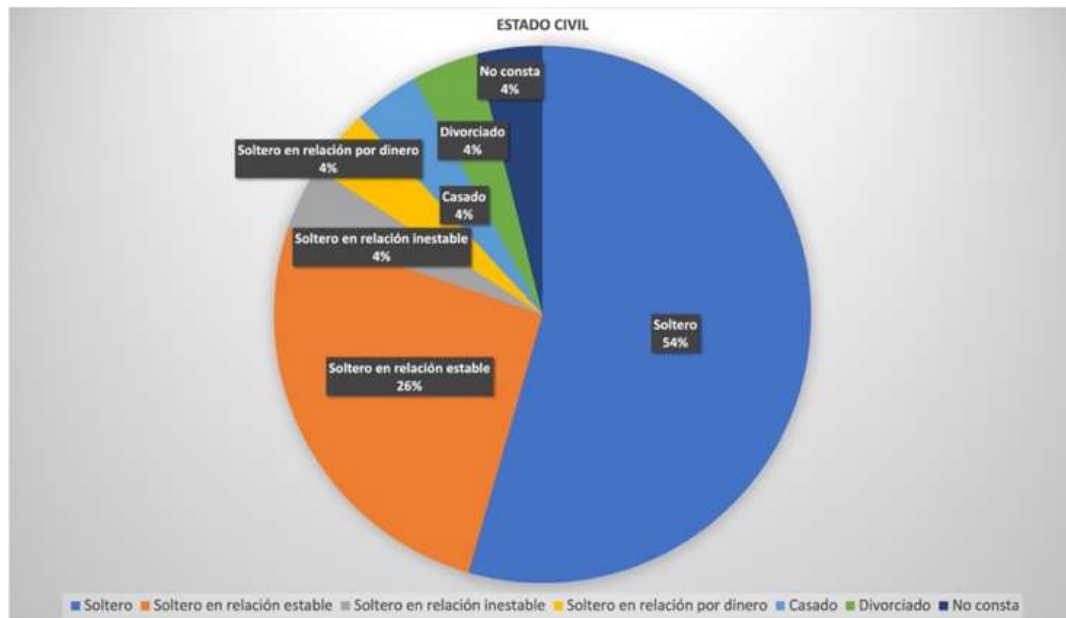
El mayor número de personajes analizados son estudiantes, con un 26%, hecho relacionado con que la mayoría de estos personajes se encuentra en el periodo de la adolescencia. Le sigue interna de prisión, con un 13%; dependiente y traficante de droga, con un 9%; prostitución en un 6%; y personajes en los que no consta su profesión, también con un 6%. En último lugar, con un 3% se encuentra un amplio abanico de profesiones: vigilante de parking, profesor, profesional de la manicura, funcionaria, hacker, profesora retirada, ama de casa, diseñador de videojuegos, artista y sumiller.

En este sentido, un tercio de estas profesiones, con un total del 31%, se encuentran relacionadas con entornos marginales o de delincuencia: prostitución, tráfico de drogas, hacker o interna de prisión, entre otras.

5.1.3.9. Dimensión social: estado civil

Figura 9

Estado Civil de los Personajes LGTB+

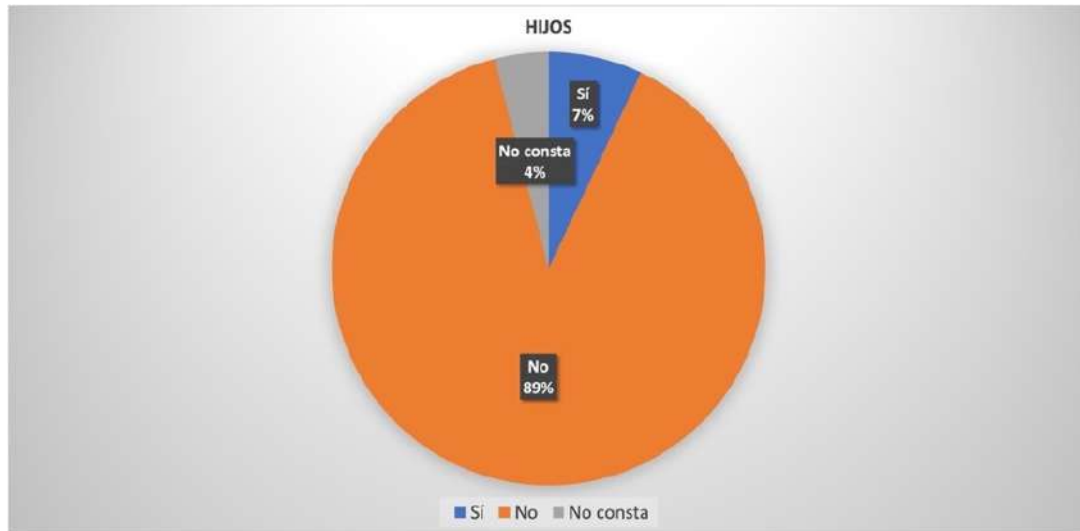


Los resultados de las 14 ficciones seriadas muestran que el 54% de los personajes se encuentra soltero. En segundo lugar, con un 26%, se hallan personajes solteros en una relación estable. En tercer lugar, y al mismo nivel, con un 4% y con un único personaje en cada categoría, se identifican personajes solteros en una relación inestable, solteros en relación por dinero, casados, divorciados y personajes en los que no consta su estado civil. Por lo tanto, se infiere que la mayoría de estos personajes analizados no se encuentra en una relación afectiva de ningún tipo con otras personas.

5.1.3.10. Dimensión social: hijos

Figura 10

Hijos de los Personajes LGTB+

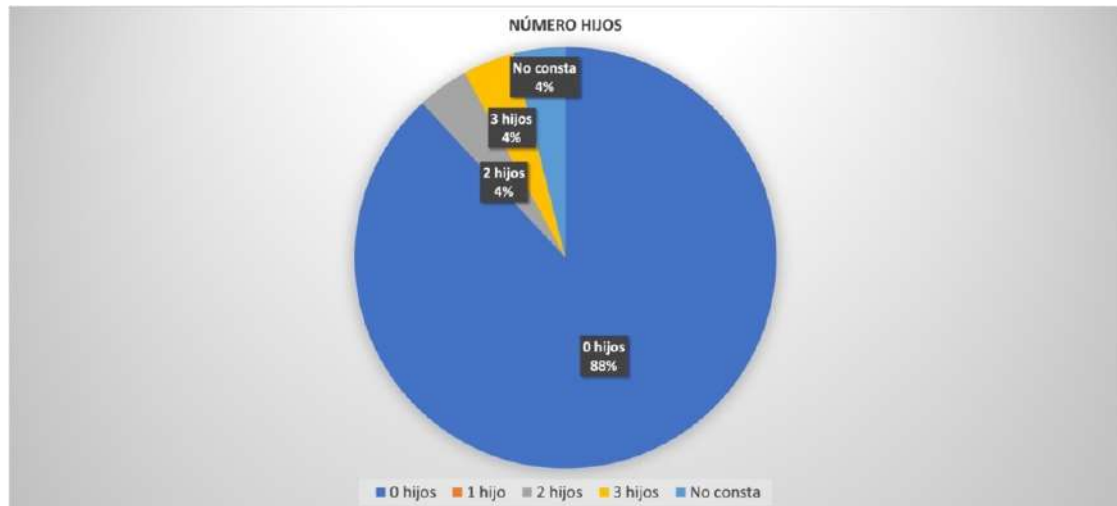


La amplia mayoría de los personajes, con un 89%, no cuenta con hijos biológicos o adoptados, mientras que un 7%, con solo dos personajes, sí lo hace y en un 4% no consta esta categoría. Una posible explicación a este hecho puede hallarse en la edad de los personajes, al encontrarse en el periodo conocido como adolescencia. Además, se encuentra en relación con el alto porcentaje de personajes que no se encuentra en una relación afectiva o amorosa durante el capítulo piloto.

5.1.3.11. Dimensión social: número de hijos

Figura 11

Número de Hijos de los Personajes LGTB+

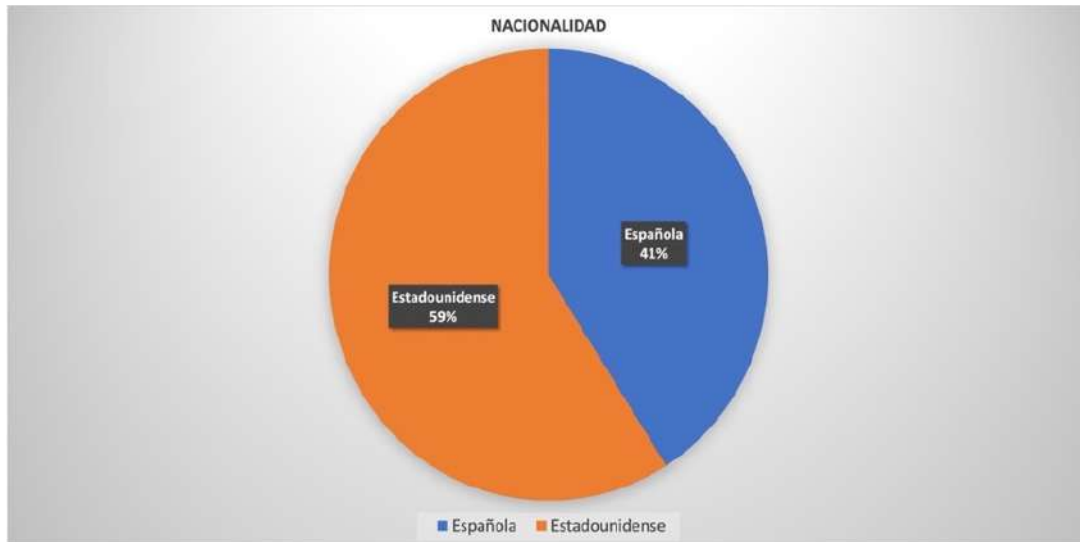


En relación a la anterior categoría, el 88% de los personajes no posee hijos, mientras que el resto, con un 4%, con un único personaje, cuenta con 2 hijos, otro personaje con 3 hijos y en el último, no consta. Estos dos únicos personajes con hijos fueron además progenitores en un periodo en el que no se reconocían como parte del colectivo LGTB+, como es el caso de Maura y Sarah en *Transparent*. Además, no hay ningún personaje que posea un único hijo. Por lo tanto, se infiere que en la muestra analizada los personajes en el momento de reconocerse como parte del colectivo LGTB+ no cuentan en sus arcos narrativos con tramas relacionadas con ser padres o madres.

5.1.3. 12. Dimensión social: nacionalidad

Figura 12

Nacionalidad de los Personajes LGTB+

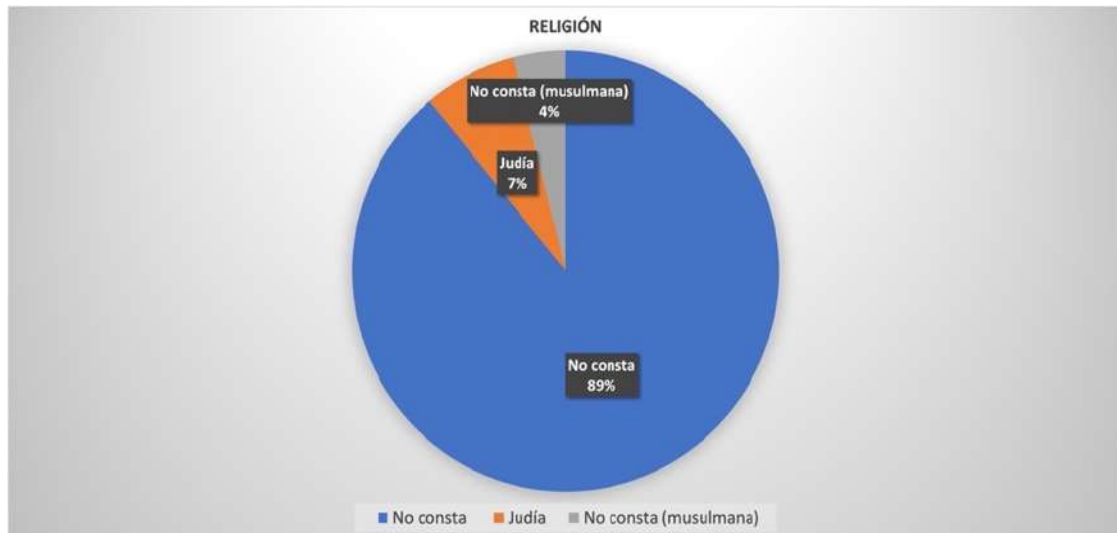


Debido a la selección de una muestra compuesta exclusivamente por ficciones seriadas estadounidenses y españolas y a una proporción equitativa formada por 7 series de cada país, el 59% de los personajes son estadounidenses y el 41% españoles, en un porcentaje muy similar. La pequeña diferencia hallada es debida a que varias ficciones seriadas estadounidenses cuentan con más de un personaje LGTB+ en su capítulo piloto, como es el caso de *Looking*, centrada en 3 personas protagonistas homosexuales, o el de *Pose*, en 5. No se muestran otras nacionalidades a pesar de sí contar con diversas etnoculturas.

5.1.3.13. Dimensión social: religión

Figura 13

Religión de los Personajes LGTB+

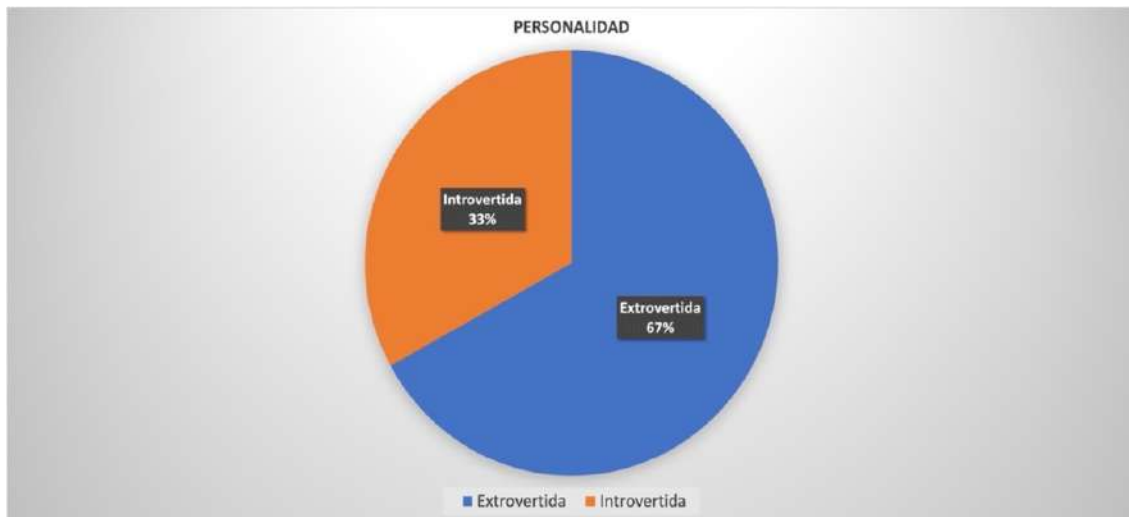


En un 89% de los personajes no consta su religión, seguido con un 7% autorreconocidos como judíos y un 4%, con un único personaje, en el que no consta de forma expresa su religión, ya que convive en una familia musulmana, pero no se hallaron evidencias de formar parte o no de esta religión. Por lo tanto, la religión de los personajes no es un arco ni una trama narrativa importante en la mayoría de los episodios pilotos seleccionados, excepto en el caso del personaje de Omar, con una familia musulmana conservadora en *Élite*, lo que marca la ocultación de su orientación sexual diversa.

5.1.3.14. Dimensión psicológica: personalidad

Figura 14

Personalidad de los Personajes LGTB+

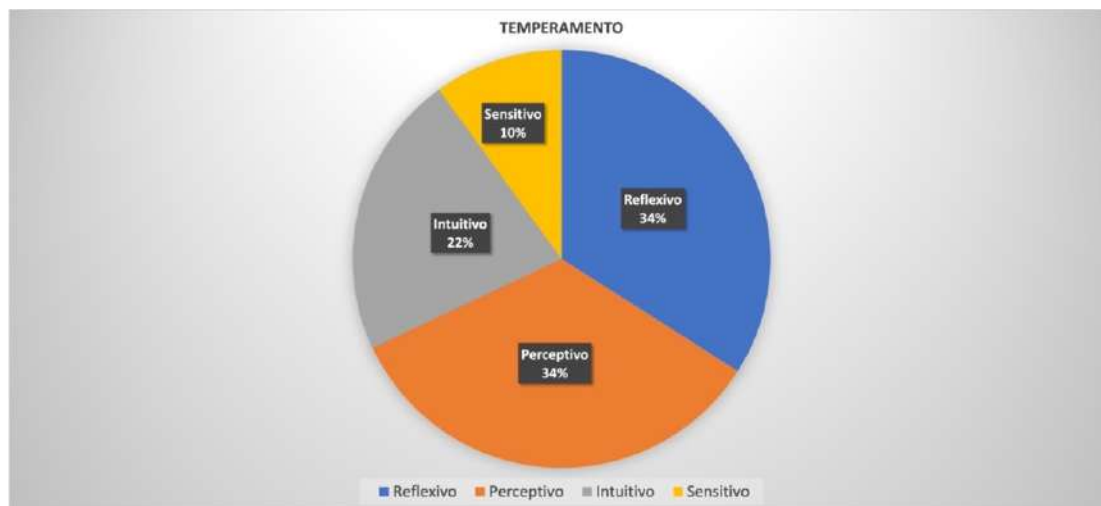


La mayoría, con un 67% de los personajes analizados, posee una personalidad extrovertida, esto es, con una inclinación hacia el mundo exterior y hacia las relaciones sociales, manifestando abiertamente sus emociones y sentimientos, frente a un 33% introvertida, es decir, personajes con una tendencia hacia su mundo interior y caracterizados por su carácter más reservado.

5.1.3.15. Dimensión psicológica: temperamento

Figura 15

Temperamento de los Personajes LGTB+



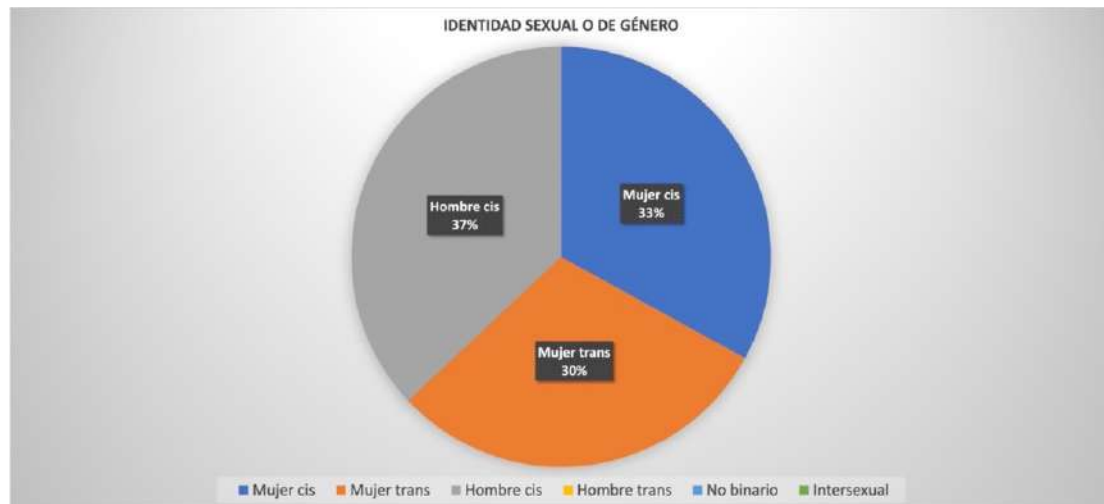
Con respecto al temperamento, los resultados muestran una cierta variedad en los personajes analizados, con la mayoría de ellos, con un 34%, caracterizados o bien como ‘perceptivos’, esto es, personajes atraídos por la búsqueda de nuevas emociones y sensaciones, pero con un sentido amplio de la realidad, como es el caso de Jules en *Euphoria*, o bien como ‘reflexivos’, también con un 34%, con personajes que basan sus elecciones en la percepción y no en estímulos de fuera, como Omar en *Élite*.

En segundo lugar, se hallan los ‘intuitivos’, con un 22%, asociados a personas soñadoras, líderes naturales que tienden a conseguir los objetivos que se proponen debido a la comprensión de su entorno, como el personaje de Rizos en *Vis a Vis*. En último lugar, con un 10% del total y el menor número de personajes, se encuentran los de carácter ‘sensitivo’, es decir, personajes habitualmente empáticos con los demás y que se encuentran habitualmente afectados por sus sentimientos. Es el caso de Alejandro Lamas en *Vivir sin Permiso*, preocupado por la drogadicción de su pareja, Carlos.

5.1.3.16. Dimensión psicológica: identidad sexual o de género

Figura 16

Identidad Sexual o de Género de los Personajes LGTB+



Relacionado con la identidad sexual o de género, los resultados muestran que con el mayor porcentaje se encuentran los hombres cis, es decir, que su sexo biológico coincide con su género sentido, con un 37% del total. Sin embargo, si se suman las mujeres cis, con un 33%, seguido de las mujeres trans, con un 30%, los resultados confirman un predominio de los personajes mujeres. Por otro lado, se observa que en la muestra hallada ninguno de los personajes en el capítulo piloto formaba parte de la comunidad de hombres trans, de intersexuales o de personajes no binarios. La categoría intersexual, aunque más relacionada con un paradigma biologicista, se engloba por afinidad en esta clasificación sobre identidad sexual o de género debido a que tradicionalmente, a pesar de esta característica, estos personajes suelen ser clasificados al nacer en un determinado género masculino o femenino.

Con respecto a los personajes no binarios, los resultados se muestran en la misma línea que los mostrados por los informes GLAAD y ODA que confirman la escasa presencia de estos. Sin embargo, al igual que en el caso de la expresión de género, los resultados de la tesis difieren de los informes GLAAD y ODA en la presencia de mujeres trans en la ficción seriada estadounidense, mostrando el informe GLAAD, al contrario que los resultados, una tendencia ascendente pero aún una escasa representación.

5.1.3.17. Dimensión psicológica: orientación sexual

Figura 17

Orientación Sexual de los Personajes LGTB+



Los resultados muestran que el 33% de los personajes son clasificados con una orientación sexual homosexual masculina. Le siguen las mujeres lesbianas, con un 26%. En tercer lugar, los resultados manifiestan que el 22% de los personajes son clasificados con una orientación sexual heterosexual. Esta característica, y a pesar de que la muestra se basa en personajes del colectivo LGTB+, es debida a la presencia de personajes de identidad de género trans y, por lo tanto, pertenecientes al colectivo, pero de orientación sexual heterosexual.

En cuarto lugar, con un 19%, se encuentran los personajes bisexuales. En último lugar, con ningún personaje encontrado se hallan los asexuales. Con respecto al informe GLAAD y al ODA, estos muestran una breve presencia de personajes bisexuales y una falta de personajes asexuales en las ficciones seriadas actuales, hecho que queda manifestado del mismo modo tanto en el informe como en los resultados hallados.

5.1.3.18. Dimensión psicológica: aceptación externa de la orientación sexual

Figura 18

Aceptación Externa de la Orientación Sexual



En más de la mitad de los personajes, con un 52% del total, la aceptación externa de la orientación sexual por otras personas no se encuentra definida y no se manifiesta en la totalidad del capítulo piloto. En segundo lugar, con un 26%, se encuentran personajes en los que la orientación sexual es aceptada por todos los personajes con los que comparte trama en la ficción seriada. En tercer lugar, con un 18%, se hallan personajes en los que su orientación sexual es aceptada por una parte del resto de personajes de la ficción y rechazada por otros y, por último, con un 4%, se encuentran personajes en los que la orientación sexual es rechazada por todos los personajes que conocen dicha situación.

Por lo tanto, en un 22% la orientación sexual sigue suponiendo un problema para parte o la totalidad del resto de los personajes, mientras que solo es aceptada en un 26% y no se conoce este dato en el 52%.

5.2. Resultados del análisis crítico del discurso

En primer lugar, siguiendo las investigaciones de Scollon (2003, p. 207) y Fairclough y Wodak (2000), el análisis crítico del discurso (ACD) debe definir el problema social a abordar a través del análisis. En el caso de esta tesis doctoral, de acuerdo con la revisión bibliográfica, se propone la representación distorsionada del colectivo LGTB+ en el panorama audiovisual, específicamente en la ficción seriada, y los efectos negativos en los imaginarios sociales sobre este colectivo y en la propia identidad, formación del “yo” y autopercepción del mismo.

Como se ha analizado en capítulos anteriores, la realidad y sus diversos conceptos relacionados son contruidos socialmente a través de la socialización y mediante agentes tales como los medios de comunicación. Esto cobra aún más importancia por el contexto sociohistórico español y estadounidense, inmerso en la tercera edad de oro de la televisión, con el analizado aumento tanto del número de ficciones seriadas producidas como de su consumo en televisión y en las nuevas plataformas de distribución surgidas. A ello se le une la existencia de colectivos históricamente ajenos a la hegemonía social y representados de forma estereotipada en los medios, como las orientaciones sexuales minoritarias. De esta forma, el problema se manifiesta de gran importancia social para conseguir la plena igualdad y una representación real y no basada en elementos socializadores distorsionados, como son los estereotipos negativos.

De este modo, a continuación, se presentan los resultados hallados tras la aplicación del ACD a las 14 ficciones seriadas analizadas.

5.2.1. Discursos macro

Tabla 49

Discursos Macro en las Ficciones con Componente LGTB+

Discurso presente en la ficción	Número de ficciones	Ficciones
La orientación sexual LGTB+ conflictiva	9	<i>Élite</i> ; <i>Vis a Vis</i> ; <i>Malaka</i> ; <i>Veneno</i> ; <i>Euphoria</i> ; <i>Looking</i> ; <i>Shameless</i> ; <i>Orange is the New Black</i> y <i>Pose</i>
La orientación sexual LGTB+ como discurso ambiguo	5	<i>Vivir sin permiso</i> ; <i>Merlí</i> ; <i>Sapere aude</i> ; <i>Transparent</i> ; <i>Sense8</i> y <i>El Ministerio del Tiempo</i>
Total	14	14

En más de la mitad de las ficciones seriadas analizadas, con 9 de ellas del total, se muestra un discurso macro en el que la orientación o identidad sexual LGTB+ se presenta de forma conflictiva. Por un, lado aparecen ficciones en las que se presenta la orientación sexual en entornos conflictivos y marginales, como es el caso de: *Malaka*, con el personaje de “La Tota”; *Veneno* y *Pose*, con personajes vagabundos, en el caso de Damon, o contextualizados en entornos marginales de prostitución; *Vis a Vis* y *Orange is the New Black*, ambas en entornos carcelarios; y *Shameless*, en un contexto de marginalidad y pobreza, lo que lleva a los personajes a realizar acciones como el robo. Además, se asocia a estos personajes con el tráfico y consumo de drogas, como ocurre en: *Élite*, con el personaje de Omar como traficante de drogas y el de Ander como consumidor; *Malaka*; *Vis a Vis*; *Euphoria*, con el personaje drogadicto de Rue; *Looking*, con sus tres personajes protagonistas consumiendo estupefacientes en numerosas escenas del capítulo; y *Orange is the New Black*. Por otro lado, estos personajes se mueven en entornos de violencia, asesinatos y extorsión, como ocurre en *Vis a Vis* con el personaje agresivo de Saray y en *Malaka* con “La Tota”, líder del clan de los “Cucos”.

En este sentido, en varias de estas ficciones la orientación o identidad sexual diversa supone un problema para los propios personajes, manteniéndolo como un elemento secreto. Ocurre en los personajes de Omar y Ander en *Élite*, ocultos por no aceptar su sexualidad, del mismo modo que el personaje de Ian en *Shameless*, cuya

orientación sexual pretende ser corregida por parte de su hermano con el objeto de volver a una heterosexualidad normativa. La mayoría de estos personajes, además, no cuenta con estabilidad emocional y, como confirman los resultados del nivel micro, se encuentran asociados a numerosos estereotipos recurrentes en el imaginario sociocultural, como es relacionar a los personajes LGTB+ con el VIH o con la “pluma” tanto masculina como femenina.

En segundo lugar, con 5 ficciones, se observan discursos macro de carácter ambiguo, esto es, discursos en los que se introducen elementos de naturalización y a la vez de conflicto sobre la orientación LGTB+, no quedando resuelto en cuál de los dos se ubica la trama. Es el caso de *Vivir sin Permiso*, con el personaje homosexual de Alejandro, mostrado de forma naturalizada en las tramas y construido narrativamente con rasgos y acciones positivas, sin que la orientación sexual sea su trama principal, en contraposición a Carlos, drogadicto, representado con rasgos negativos como la envidia y con estereotipos tradicionales del imaginario sociocultural sobre la homosexualidad (personaje afeminado, débil, atormentado, etc.). Esto también se halla en *Merlí: Sapere Aude*, en la que se muestra al personaje secundario de Bruno, abiertamente homosexual y en la que se realiza una crítica sutil al sistema heteropatriarcal, pero en la que el personaje protagonista, Pol, bisexual, niega su orientación y está representado de forma homonormativa, asimilando aquellos patrones socialmente aceptables en la heterosexualidad. Además, sigue mostrando una de las tramas recurrentes en la ficción seriada: la salida del armario como uno de los arcos narrativos principales. De la misma manera, en esta ficción las escenas eróticas o sexuales se muestran solamente entre los personajes cisheterosexuales, pero no de la misma forma en los LGTB+.

Otro ejemplo de este discurso ambiguo es posible de observar en la ficción seriada *Transparent*, en la que, a pesar de mostrar al personaje trans de Maura como una persona bondadosa y amable, la identidad sexual se manifiesta de manera restringida, siendo solo visible dentro del centro LGTB+ de Los Ángeles al que asiste Maura, al igual que el lesbianismo, presente en el personaje de Sarah y mostrado también como una orientación temporal e irracional.

Del mismo modo, es el ejemplo de *Sense8*, en la que se muestra a una pareja estable formada por dos mujeres, Amanita y Nomi, de forma sana, incluyendo elementos de naturalización, pero en la que todas las tramas de estos personajes se muestran ubicadas en contextos LGTB+, relacionándose únicamente con otras personas con orientaciones e identidades sexuales diversas, mostrando lo LGTB+ como algo no integrado con el resto de la sociedad. Ocurre también en el personaje de Irene en el *El Ministerio del Tiempo*, mostrado como parte del equipo principal del Ministerio y sin que su orientación sexual resulte la trama principal. Sin embargo, sigue contando con algunos estereotipos recurrentes como son la promiscuidad o la agresividad.

De esta forma, la amplia mayoría de las ficciones analizadas consta de un discurso macro directamente negativo o con componentes de este discurso ambiguo, como será analizado más detalladamente en el análisis micro.

5.2.2. Discursos micro

5.2.2.1. Temáticas

Un mismo capítulo piloto puede compartir varias temáticas principales, como es el caso de Pol en *Merlí: Sapere Aude*, en los que se entrelaza la temática estudiantil y el conflicto por la sexualidad del personaje. En este sentido, los resultados muestran seis grandes temáticas en las ficciones seriadas examinadas.

Tabla 50

Temáticas Principales LGTB+

Temáticas	Número de ficciones	Ficciones
Contexto delictivo y/o marginal (tráfico y consumo de droga, prostitución y entorno carcelario)	9	<i>Élite, Malaka, Veneno, Vivir sin Permiso, Vis a Vis, Euphoria, Orange is the New Black, Pose, Shameless</i>
Conflicto por la sexualidad del personaje y/o autoaceptación	6	<i>Élite, Pose, Shameless, Veneno, Merlí: Sapere Aude, Transparent</i>

Afectividad y relaciones personales	5	<i>Euphoria, Vivir sin Permiso, Transparent, Sense8, Looking</i>
Reivindicación de la orientación sexual diversa	4	<i>Merlí: Sapere Aude, Pose, Veneno, Sense 8</i>
Estudiantil	3	<i>Merlí: Sapere Aude, Pose, Élite</i>
Profesional	1	<i>El Ministerio del Tiempo</i>
Total	27 temáticas (14 series)	

La primera de las temáticas, que aparece hasta en 9 de las series analizadas, está centrada en un contexto delictivo y/o marginal que es posible dividir a su vez en diferentes subapartados:

- a) Contexto delictivo de tráfico y consumo de drogas en el personaje de “La Tota” en *Malaka*, líder y matriarca del clan de los “Cucos”, encargados de la venta de droga en un barrio marginal de Málaga; en *Vivir sin Permiso*, con el personaje de Carlos, drogadicto e hijo del mayor narcotraficante de Galicia; en *Élite*, con Omar, adolescente y traficante de drogas y Ander, consumidor; o en *Euphoria*, centrada en los excesos de Rue, personaje drogadicto que acaba de salir de un centro de desintoxicación sin intención de abandonar sus adicciones.
- b) Contexto delictivo de prostitución, hallado en “La Veneno”, lo que lleva al personaje a convertirse en un éxito televisivo, y en *Pose*, en la que los personajes LGTB+ y de etnoculturas diferentes a la caucásica viven en zonas apartadas del resto de la sociedad.
- c) Contexto carcelario en *Orange is the New Black* y en *Vis a Vis*, con los personajes de Saray y “Rizos”, en un entorno basado en elementos conflictivos tales como la extorsión, los chantajes y la violencia.
- d) Contexto de marginalidad, de nuevo en *Pose*, en la que muchos personajes se ven obligados a recurrir a la prostitución o al robo para poder sobrevivir, y en *Shameless*, con una trama contextualizada en un entorno marginal de pobreza, en la que los hijos de la familia deben robar o realizar todo tipo de actividades delictivas para poder sobrevivir mientras que conviven con un padre alcohólico.

La segunda temática dominante se basa en el conflicto por la sexualidad del personaje y/o en la autoaceptación de su sexualidad o identidad diversa. Es el caso de Omar y Ander en *Élite*, quienes mantienen oculta su orientación, sufren y no cuentan con una estabilidad emocional por ello; de Ian, en *Shameless*, quien oculta su sexualidad y relación sentimental con el jefe de la tienda en la que trabaja, Kash, pero es descubierto por su hermano, Lip, que reacciona de forma negativa ante este hecho; de Damon, expulsado de su casa por ser homosexual, y de Angel en *Pose*, rechazada en trabajos por ser una mujer trans; de Valeria en *Veneno* y su proceso de aceptación como mujer trans; de Maura en *Transparent*, quien no logra salir del armario como persona trans ante sus hijos por miedo al rechazo; y de Pol Rubio en *Merlí: Sapere Aude*, quien niega su sexualidad, que solamente es conocida por Bruno, un interés amoroso del pasado:

-Pol (a Bruno): “Te lo he dicho mil veces, no quiero etiquetas”

En tercer lugar, se encuentra una temática centrada en la afectividad y en las relaciones personales de los personajes. Esto es posible de observar en *Vivir sin Permiso* y en la relación formada por Carlos y su pareja Alejandro, quien intenta alejar a su pareja del entorno de sus adicciones; en *Euphoria*, con el personaje de Jules, mujer trans que tiene relaciones sexuales con hombres desconocidos mayores de edad y casados, además de mostrar una relación afectiva con el personaje de Rue; o en *Looking*, con la búsqueda del personaje de Patrick de una pareja sentimental, lo que le hace tener relaciones y citas con varios chicos durante el capítulo piloto mientras se encuentra preocupado por no poder contar con relaciones estables y duraderas.

En cuarto lugar, se hallan ficciones cuya temática es la reivindicación de la orientación o identidad sexual diversa. Es el caso de *Sense8*, en la que se muestran tramas de sus dos protagonistas con otros personajes LGTB+ en las que se recauda dinero de forma benéfica, mediante obras de teatro reivindicativas sobre cómo la crisis del VIH afectó a la población LGTB+, o en las que el personaje de Amanita defiende la condición trans de Nomi; de *Merlí: Sapere Aude*, con personajes como el amigo venezolano de Bruno, que reivindica su sexualidad con una tarta con los colores de la bandera LGTB+;

de *Pose*, en la que el personaje de Blanca debe defender su posición y la de Damon como LGTB+ para que este sea admitido en una escuela de baile de Nueva York; o el de *Veneno*, en la que el personaje de Valeria se manifiesta, a través de una voz en off al final del episodio, en contra de los prejuicios y estereotipos negativos de la sociedad hacia el colectivo de personas trans.

En quinto y sexto lugar, en menor medidas, se hallan otras temáticas como la estudiantil, como ocurre con Pol en *Merlí: Sapere Aude* y su adaptación al entrar en la carrera universitaria de Filosofía, y la trama profesional, encarnada en Irene en *El Ministerio del Tiempo*, en la que se muestra a este personaje como funcionaria de un ficticio ministerio español.

Por lo tanto, la amplia mayoría de ficciones se hallan afectadas por temáticas de carácter conflictivo como son el conflicto por la sexualidad del personaje, el contexto delictivo y la obligación de reivindicar su identidad u orientación sexual diversa, con temáticas alejadas de la naturalización y de la integración de estos personajes en condiciones de igualdad tanto en las tramas como con en el resto de los personajes cisheterosexuales.

5.2.2.2. Lexicalización

5.2.2.2.1. Lexicalización de personajes

En primer lugar, dentro de la lexicalización, se analiza la actividad/atributo principal de cada personaje. A continuación, se tratan las principales etnoculturas halladas.

Tabla 51*Actividades y Atributos Principales de los Personajes LGTB+*

Actividad/Atributo principal de los personajes	Número de personajes	Personajes
Actividades profesionales	10	-Funcionaria: Irene Larra -Profesor: Alejandro -Profesora jubilada: Maura -Diseñador de videojuegos: Patrick -Sumiller: Dom -Artista: Agustín -Ama de casa: Sarah -Profesional manicura: Blanca -Bloguera y hacker: Nomi -Dependiente: Amanita
Estudiantes	8	Omar, Ander, Pol Rubio, Valeria, Rue, Jules, Damon e Ian
Consumidores de droga	8	Ander, Carlos, Rue, Patrick, Dom, Agustín, Nomi y Amanita
Presidarias	4	“Rizos”, Saray, Piper y Alex
Traficantes de droga	3	“La Tota”, Omar y Alex
Prostitutas	2	Cristina “La Veneno” y Angel
Total	35	

Los resultados, teniendo en cuenta que un mismo personaje puede tener varios rasgos, como el caso de Omar, traficante y estudiante, muestran en primer lugar, con un total de 10 personajes, un amplio abanico de profesiones:

- a) Funcionaria: Irene Larra, quien trabaja en el Ministerio del Tiempo. Es la encargada de orientar al grupo formado por Julián, Alonso y Amelia en sus misiones para proteger el tiempo.
- b) Profesor: Alejandro, pareja de Carlos, quien se dedica a la enseñanza de matemáticas en un instituto de educación secundaria de Galicia.
- c) Profesora jubilada: Maura, quien tras su jubilación en la docencia universitaria, decide manifestar a sus hijos y al mundo que es una mujer trans.

- d) Diseñador de videojuegos: Patrick, personaje de 29 años que se muestra inseguro y en búsqueda constante de pareja.
- e) Sumiller: Dom, quien trabaja en un restaurante de alta gama y se encuentra sufriendo una crisis de edad al cumplir 40 años.
- f) Artista: Agustín, personaje que trabaja en una galería de arte reparando obras, y que se encuentra en el proceso de replantearse su relación monógama con su novio, Frank
- g) Ama de casa: Sarah, casada con un hombre. Se muestra como un personaje controlador, perfeccionista y ansioso por tenerlo todo organizado para cubrir sus inseguridades.
- h) Esteticista: Blanca, quien trabaja en una tienda asiática y acaba de recibir la noticia de que posee el VIH, lo que le hace replantearse su vida.
- i) Bloguera y hacker: Nomi, residente en San Francisco y centrada en el activismo político a través de Internet.
- j) Dependienta: Amanita, pareja de Nomi, trabaja en una librería y dedica su tiempo libre al activismo sobre el movimiento LGTB+.

En segundo lugar, con 8 ficciones, se hallan estudiantes, como Omar en un instituto público de Madrid, y Ander, en un elitista instituto privado, “Las encinas”, en *Élite*; Valeria en *Veneno* con sus estudios de Periodismo; e Ian en *Shameless*, quien se prepara para entrar al ejército como paracaidista en una academia militar. En el mismo nivel, de igual manera con 8 ficciones, se encuentran personajes que son consumidores de drogas o sustancias ilegales, como es el caso de Ander en *Élite*, quien, a pesar de ser aceptado por el resto debido a su apariencia y actitud normativa, muestra problemas de confianza y autoestima ante el descubrimiento de su sexualidad, lo que le hace consumir marihuana, y de Carlos en *Vivir sin Permiso*, personaje que se dedica a la cría de caballos

y que acaba de salir de un centro de desintoxicación, pero que continúa siendo adicto a las drogas, lo que manifiestan el resto de personajes:

-Carlos: “Estoy bien de verdad”

-Nemo (padre de Carlos): “A ver cómo estás dentro de tres horas...”

Y él mismo:

-Carlos (a Alejandro, su pareja): “Mi padre tiene un hijo drogadicto”

El mismo caso ocurre con Rue, en *Euphoria*, quien finaliza su terapia en un centro de desintoxicación sin la intención de abandonar su consumo, como muestran los siguientes diálogos:

-Rue (a cámara): “No tenía intención de dejar de consumir”

-Rue (a Fezco, su amigo): “¿Crees que estoy limpia por ir a desintoxicación?”

-Fezco: “Pero, ¿no fuiste para eso?”

-Rue: “Sí, bueno, el mundo se acaba y yo ni siquiera he terminado el instituto”

También se manifiesta en los personajes de Patrick, Dom y Agustín en *Looking*, quienes se observan en numerosas escenas consumiendo drogas de una manera lúdica, al igual que ocurre con Nomi y Amanita en *Sense8*, mostradas consumiendo *brownies* de marihuana.

En cuarto lugar, aparecen personajes presidiarios, como Saray y “Rizos” en *Vis a Vis*. En la personalidad de Rizos se observa que no muestra arrepentimiento por sus actos delictivos y una actitud constantemente inmadura y jocosa, a medio camino entre la broma y la burla:

-Rizos (mientras sonríe): “Pillamos un coche de un colega, el coche era robado, y de repente empezaron a sonar todas las alarmas, se lió un pollo que flipas y nos cazaron”

Es el caso también de Piper y Alex en *Orange is the New Black*. En este sentido, Piper está acusada de “asociación delictiva” por llevar una maleta con dinero procedente del narcotráfico de su exnovia, Alex, una vez hace diez años. Alex, por su parte, es una persona dominante y manipuladora, que consigue que Piper adopte una posición sumisa con respecto a ella, convenciéndola de llevar droga de un país a otro o dirigiendo sus acciones.

En quinto lugar, se hallan personajes que se dedican al tráfico de droga, como Alex, en *Orange is the New Black*, que se encuentra en la cárcel por narcotráfico, o “La Tota” en *Malaka*, cuya finalidad es la supervivencia de su negocio de venta de droga ante la constante presión por parte de otras bandas rivales o de la justicia. Es mostrada como una antagonista que delinque y que solo estará del lado de los personajes protagonistas si puede sacar beneficio de ello. Otros personajes, como el de Darío, protagonista cisheterosexual de la serie, se refiere a “La Tota” como alguien que recurre a la venta de droga no para la supervivencia sino como un negocio próspero:

-Darío (policía en Malaka): “Te gusta vivir bien y ganar un dinerito fácil”.

También se identifica en esta clasificación a Omar en *Élite*. Con respecto a ello, el personaje de Christian, estudiante cisheterosexual del instituto “Las encinas”, al presentar a Ander y Omar en *Élite*, se refiere respectivamente a ellos como “señor X” y “señor camello”. En este sentido, 11 de los personajes, con el mayor número de todos los analizados, se dedica o bien al tráfico y venta o bien al consumo de drogas ilegales.

Por último, los resultados muestran a personajes prostitutas. Esto ocurre con el personaje de Cristina, “La Veneno”, quien se muestra en entornos desfavorecidos y marginales de delincuencia y violencia mientras ejerce la prostitución. El mismo caso se observa en Angel en *Pose*, que se ve obligada a trabajar de prostituta en un muelle de Nueva York para poder sobrevivir, y que se manifiesta como un personaje que se siente abandonado y con falta de apoyos:

- Angel (a Blanca): “He conocido a alguien, pero es igual que los demás, ¿cuándo voy a encontrar por fin a mi príncipe azul?”
- Blanca: “El príncipe azul solo sale en los cuentos de hadas por algo”
- Angel: “Estoy harta de que me humillen, valgo más, merezco algo mejor. Solo necesito que alguien me apoye”
- Blanca: “Como todas”

De esta forma, en global, la mayoría de los personajes LGTB+ cuentan como atributo principal ser consumidores o traficantes de droga, la condición de presidiario o de prostituta, lo que no hace sino incentivar una posición de desigualdad simbólica situando a estos personajes en la marginalidad social y en la delincuencia.

Tabla 52

Etnocultura de los Personajes LGTB+

Etnocultura de los personajes	Número de personajes	Personajes
Caucásica	16	Sarah, Maura, Ian, Nomi, Patrick, Dom, Jules, Alex, Piper, Irene, Ander, Pol, Cristina “La Veneno”, Valeria, Alejandro y Carlos.
Afroamericana	6	Amanita, Rue, Damon, Blanca, Angel y Elektra.
Gitana	2	“La Tota” y Saray.
Latina	1	Agustín
Árabe	1	Omar
Africana	1	Estefanía “Rizos”
Total	27	

Con respecto a la presencia de la etnocultura de los personajes como elemento de interseccionalidad, los resultados hallan que más de la mitad de los personajes pertenecen a la tradicional hegemónica representación caucásica y occidental analizada en el estado de la cuestión y que ha sido utilizada recurrentemente tanto en la ficción española como en la estadounidense. Es el caso de Patrick, Maura o Irene Larra.

Por otro lado, el resto de personajes pertenecientes a etnoculturas distintas se reparten en la etnocultura afroamericana, y mayoritariamente debido a la presencia de personajes de *Pose*, con 4 de ellos pertenecientes a esta etnocultura. Le sigue la

etnocultura gitana, con los personajes de “La Tota” y Saray; personajes africanos, como “Rizos”; latinos, como Agustín; y árabes, con el caso de Omar. En este sentido, el mismo personaje se refiere a sí mismo como “moro”, mostrando su otredad, debido a su etnocultura diversa y su masculinidad no hegemónica:

-Omar (a su amigo Samuel): “Soy moro, no juego al fútbol y me han pillado leyendo un libro fuera en el pasillo”.

De esta forma, se observa en los personajes analizados una amplia hegemonía caucásica y tradicional. Estos resultados se corresponden con los últimos informes de la asociación GLAAD (2020) en Estados Unidos y ODA (2020) en España, en los que se infiere un ligero aumento de los personajes LGTB+ racializados en plataformas de distribución como Netflix, aun contando con una escasa representación.

5.2.2.2.2. Lexicalización de la acción

Tabla 53

Acciones de los Personajes LGTB+

Acciones	Número de personajes	Personajes
<i>Acciones de carácter negativo</i>		
Actos violentos, autoritarios e impulsivos y actitudes groseras, malhabladas y vengativas.	19	Pol, Cristina “La Veneno”, Irene, “Rizos”, Nomi, Blanca, Amanita, Elektra, Piper, Alex, Saray, Rue, Jules, Ian, Patrick, Dom, Agustín, “La Tota” y Carlos.
Acciones desinhibidas, promiscuas, de infidelidad, excéntricas, narcisistas, de arrogancia e infantilizadas.	16	Dom, Agustín, Angel, Jules, “Rizos”, Irene, Cristina “La Veneno”, Patrick, Sarah, Amanita, Blanca, Damon, Elektra, Piper, Carlos y Pol.
Venta, consumo de drogas y actitudes asociadas a excesos (embriaguez, etc.)	11	Ander, Carlos, Rue, Patrick, Dom, Agustín, Nomi, Amanita, “La Tota”, Omar y Alex.
Utilizar la mentira y la manipulación	7	Carlos, Saray, Rue, Ian, Jules, Patrick, “La Tota” y Alex.
Robo	3	Elektra, Angel y Blanca.

<i>Acciones de carácter positivo</i>		
Acciones valientes, bondadosas, empáticas, prudentes y de arrepentimiento.	9	Valeria, Irene, Blanca, Maura, Damon, Amanita, Ian, Alejandro, Pipery Nomi.
Acciones humanas de apertura de sentimientos hacia los demás (muestras de fragilidad, inseguridades, etc.)	7	Angel, Piper, Blanca, Pol, Damon, Nomi y Amanita.

Con respecto a la acción, varios personajes pueden compartir diferentes acciones, como el personaje de Cristina, “La Veneno”, con acciones tanto narcisistas y excéntricas como violentas. Los resultados analizados de las acciones de los personajes muestran, en primer lugar, que la mayoría de personajes realizan actos violentos, autoritarios e impulsivos y cuentan con actitudes groseras, malhabladas y vengativas. Es el caso del personaje de Irene Larra durante la escena en la que conduce y profiere insultos a otros conductores, mientras el personaje de Alonso se muestra asombrado por ello:

-Irene (a otro conductor): “Me cago en la leche. ¿Qué pasa, imbécil? Será gilipollas el tío...Joder”

O de personajes como Veneno:

-La Veneno (a un cliente): “Son diez mil, ¿te apetece, mi vida? (ante la negativa de este) ¡Pues vete a tomar por culo!”

Las acciones impulsivas o violentas, por su parte, se hallan en ejemplos como el caso de Rizos en *Vis a Vis*, quien provoca una pelea en el comedor para ayudar a Macarena:

-‘Rizos’ (a Macarena en el registro): “¿Qué haces? ¿Tienes un pincho?”

-Macarena: “No, peor. Tengo una tarjeta de esas con las que se abren las puertas”

-‘Rizos’ (en tono jocoso): “Joder con la mosquita muerta, ¿no? A la de tres te deshaces de ella”

-Macarena: “¿Qué?”

-‘Rizos’: “Una, dos, tres..”

-‘Rizos’ (a la Gobernanta): “Eh, ¿qué haces, eh? ¿Qué tocas?” (la empuja y la golpea a ella y a varios agentes con una bandeja, provocando una pelea para que Macarena pueda esconder la tarjeta)

-‘Rizos’: “¡Abuso, abuso, esto es un abuso!” (mientras mira a Macarena y le sonríe).

O el de Saray en *Vis a Vis*, quien realiza acciones de intimidación a partir de su orientación sexual:

-Saray (a Macarena): “Rubia, ¿vienes con hambre? ¡Porque te vas a hinchar a comer conejos!”

Es también el caso de Elektra en *Pose*:

-Elektra (a Blanca): “Chica, te voy a tragar como el bicarbonato después de cenar”

-Elektra (a los miembros de la Casa Abundancia): “¡Sois unas inútiles, apartad!”

Y el de Cristina, “La Veneno”:

-La Veneno (a Fabela, por haberla sacado en televisión): “¡Da la cara, hija de la gran puta. Me cago en todo lo que se menea!”

Las acciones vengativas y de celos, en este sentido, se encuentran en personajes como Saray en *Vis a Vis* hacia Macarena:

-Saray (a Macarena): “Puta”

-Macarena (asustada): “¿A esa señora qué le pasa?”

-Anabel: “Bueno, pues que alguien le ha quitado la novia a alguien”

-Sole (sorprendida): “¡No!”

-Anabel (entre risas): “La Rizos”

-Sole (sorprendida): “¡No!”

-Anabel: “En la ducha”

-Sole: “Niña, pero lo tuyo ha sido llegar y besar el santo”

-Macarena: “Que no, que no, que yo no le he quitado la novia a nadie. Y no puede ser mi novia porque yo soy heterosexual”

En Carlos, en *Vivir sin Permiso*, con actitudes de celos hacia su hermana:

-Carlos (a su padre, Nemo): “La cría de caballo es mi vida, tanto si te gusta como si no te gusta”

-Nemo: “Pues ya ves que no me gusta, la respuesta es no”

-Carlos: “Y si te hubiera pedido una galería de arte como hizo Nina, me hubieras dado el dinero?”

-Nemo: “Es diferente”

-Carlos: “No es diferente, es exactamente lo mismo. Lo que es diferente es cómo tratas a tus dos hijos, pero ya estoy acostumbrado, no te preocupes”

O en Elektra en *Pose*, a lo que otros personajes manifiestan:

-Blanca (A Elektra): “Eres celosa, mezquina, y has demostrado de qué estás hecha”

En segundo lugar, en la mayoría de personajes se encuentran acciones desinhibidas y promiscuas, como en Irene en *El Ministerio del Tiempo*, en la escena en la que segundos después de conocer a Amelia, la besa pensando que ella también es un personaje LGTB+, o actos de infidelidad, en personajes como Sarah en *Transparent*, quien le es infiel a su marido, Len, con su exnovia del pasado, Tammy. También acciones excéntricas y narcisistas, halladas en personajes como “La Veneno”:

- “La Veneno”: “Soy conocida mundial”

- “La Veneno”: “Ahora vais a ver lo que era la bomba de España”

O en el personaje de Elektra en *Pose*:

-Elektra (a sus “hijas”): “¡Centraos, niñas! Ha llegado el momento de recordar al mundo quiénes somos”

-Elektra (en el museo): “Me mudaba ahora mismo, esto debería ser mi nuevo apartamento”

-Elektra (en el museo a sus “hijas”): “Acompañad a madre hasta su trono”

-Elektra: “Voy demasiado guapa para que no me vean”

Relacionado con ello se observan acciones infantilizadas e inmaduras, encontradas en personajes como Carlos en *Vivir sin Permiso*, cuando su pareja, Alejandro, trata de que abandone el consumo de drogas:

-Carlos: “Que no es para tanto, hombre, que yo controlo”

-Alejandro: “¿Qué tú controlas? ¿Cuántas veces he oído eso? Tendrías que volver al centro de desintoxicación”

-Carlos: “Eres peor que mi padre, Alejandro, siempre estás igual”

-Alejandro: “Y tú peor que mis alumnos”

-Carlos: “Bueno pues suspéndeme, ponme un tres. Carlos tiene un tres en la vida”

O en Dom en *Looking*:

-Dom (a Patrick): “Hoy me ha pasado algo horrible en el trabajo, no he conseguido tirarme a quien quería tirarme”

-Patrick: “¿Y?”

-Dom: “Es la primera vez que me pasa en toda mi vida. Estoy harto de toda esa panda de niñatos veinteañeros que van de sobrados”

En el mismo sentido se hallan acciones de arrogancia, mostradas en personajes como Elektra en *Pose*:

-Elektra (a Blanca): “¡Madre lo sabe todo, tengo ojos en la nuca, sal al estrado, traidora!”

-Elektra (a Blanca): “Tú no estás a mi nivel”

En tercer lugar, entre las tres grandes acciones destacan la venta, consumo de drogas y actitudes asociadas a excesos (embriaguez, etc.). Esto se muestra en el personaje de Ander, quien provoca altercados con el resto de personajes de *Élite*, sirviendo de ejemplo la escena en la que vomita encima del vestido de Lucrecia tras beber alcohol, y en el personaje de Carlos en *Vivir sin Permiso*, quien aparece bajo los efectos de las drogas en el cumpleaños de su padre:

-Alejandro (pareja de Carlos): “¿Cómo ha ido?”

-Carlos: “¿Qué tal, Alejandro?”

-Alejandro: “¿Te has metido? Me habías prometido que lo ibas a dejar”

-Carlos: “Es para hacer feliz al viejo, Alejandro, no te preocupes. No hay nada que le guste más que tener razón y yo se la he dado”

También se hallan en el personaje de Rue en *Euphoria*, mostrándose escenas durante el capítulo piloto en las que Rue se cae de la bici en numerosas ocasiones mientras ella manifiesta:

-Rue (a cámara): “Tengo la regla de no ir en bici borracha porque...”

La venta de drogas, por su parte, se encuentra en personajes como “La Tota” (*Malaka*), Omar (*Élite*) y Alex (*Orange is the New Black*), quien se encuentra en la cárcel por narcotráfico.

En cuarto lugar, otra de las grandes acciones encontradas es el uso de la mentira y la manipulación, como en el personaje de Carlos en *Vivir sin Permiso*, quien niega estar drogado:

-Lara (amiga de Carlos): “¿Pero tú no lo habías dejado?”

-Carlos: “Pero si no he tomado nada... ¿Qué pasa, que no puedo estar cariñoso sin tomar éxtasis, o qué?”

También se halla en el personaje de Rue, quien engaña a su madre para ocultar que ha vuelto a drogarse, por ello, ante un examen que detecta la presencia de drogas, le pide orina a una antigua amiga suya, Lexi. Esto también es posible de comprobar en la escena en la que le pide droga a “Cenicero” y le miente diciendo:

- Rue (a “Cenicero”): “Fezco ha dicho que me lo fía”
- “Cenicero”: “Fezco no le fía a nadie”
- Rue: “Descuento postdesintoxicación, pregúntaselo”

Y los otros personajes son conscientes de esto:

- “Cenicero” (a Rue): “Sé que eres una trolera”

O en Alex, en *Orange is the New Black*, quien manipula a Piper para que la ayude con sus negocios ilegales:

- Piper (a Alex, no segura de ayudarla a pasar por el aeropuerto un maletín de dinero procedente de la droga): “Mira, Alex, no sé si puedo”
- Alex: “Eh, tú eres una señorita rubia y buena, una chica como Dios manda, que va a recoger su maleta en la cinta de equipajes, para luego ir a su hotel decente y cumplir su plan de visitar museos y cenar en sitios elegantes. No te preocupes, tú tranquila, yo te espero en Bruselas. Todo va a salir perfecto cielo, te lo prometo. Todo saldrá bien”

Por último, en quinto lugar, se encuentra el uso del robo por parte de personajes LGTB+ como Elektra, Blanca y Angel en *Pose*, quienes roban trajes en un museo de Nueva York para después utilizarlos en los *balls* (fiestas nocturnas donde se producen concursos de desfiles).

Por otro lado, y en menor medida, también se hallan acciones valientes, bondadosas, empáticas, prudentes y de arrepentimiento. Es el caso de Irene, en *El Ministerio del Tiempo*, fuerte defensora del liderazgo femenino, como se muestra en sus intervenciones sobre mujeres inteligentes, en cargos de poder y sobre su defensa constante

para que Amelia Folch sea respetada como la líder de su grupo. También de Alejandro, profesor en *Vivir sin permiso*, quien intentar educar a su alumnado para que en el futuro sean buenas personas y no acaben como narcos ni en profesiones excluidas de la sociedad:

-Tamar (alumno): “Las matemáticas no sirven de nada para cuando eres mayor. Yo de mayor voy a ser narco”

-Alejandro: “Chicos, las matemáticas nos sirven para todo. Para que un puente se sostenga, para ir a la compra al supermercado, o para calcular los años de cárcel que te caerán, Tamar, si decides hacerte narco, porque no lo dudes, si te haces narco te harás rico y pobre a la vez, rico en dinero y pobre de espíritu, porque tu riqueza estará hecha de la desgracia de los demás”

Por último, se observan acciones humanas de apertura de sentimientos hacia los demás (muestras de fragilidad, inseguridades, etc.), mostradas en personajes como Pol en *Merlí: Sapere Aude*, tras hablar con Merlí, su antiguo profesor, y romper a llorar:

-Pol (con voz entrecortada y llorando, a Merlí): “Claro que te necesito, Merlí, claro que te necesito”

Por lo tanto, en la gran mayoría de los personajes LGTB+ analizados se muestra un amplio predominio de acciones consideradas socioculturalmente como negativas (robo, venta y consumo de drogas, manipulación, acciones inmaduras, etc.) en detrimento de las acciones positivas (acciones amables, valientes, etc.), presentando a estos personajes como participantes en acciones perjudiciales para el resto de personajes o para la sociedad.

5.2.2.2.3. Presencia de la orientación sexual y/o identidad diversa de los personajes

Tabla 54

Presencia de la Orientación o Identidad Diversa de los Personajes

Orientación sexual y/o identidad de los personajes LGTB+	Número de personajes	Personajes
Pública en contextos específicos	10	Saray, “Rizos”, Carlos, Alejandro, Jules, Patrick, Agustín, Dom, Amanita y Nomi.
Oculto (el personaje no es visiblemente LGTB+ y mantiene privada su orientación y/o identidad)	7	Omar, Ander, Pol, Piper, Damon, Valeria e Ian.
Restringida (el personaje es visiblemente LGTB+ para un número reducido de personajes y oculto para otros)	6	Blanca, Elektra, Cristina “La Veneno”, Angel, Maura y Sarah.
No consta de qué manera se manifiesta la orientación sexual en el capítulo piloto	4	Irene, “La Tota”, Rue y Alex.
Total	27	

Los resultados muestran que, en 10 de los personajes analizados, la orientación sexual es pública. Sin embargo, se observan ciertas peculiaridades con respecto a esto, como en el caso de Carlos y Alejandro en *Vivir sin Permiso*, manifestando otros personajes desavenencias ante su relación homosexual, como muestra una cara de desagrado por parte del padre de Alejandro, Fidel, ante un beso entre su hijo y Carlos. Otro caso es el mostrado por Saray y “Rizos” en *Vis a Vis*, en el que la sexualidad es pública únicamente dentro del entorno carcelario, en el que se encuentran numerosas escenas de mujeres besándose y en el que se asocia la sexualidad a una fase temporal propia de la estancia en la cárcel y a la falta de cariño, más que a una orientación sexual real, como muestran los siguientes ejemplos:

-Estefanía ‘Rizos’ (a Macarena): “Oye, ¿tú quieres salir conmigo?”

-Macarena (personaje cisheterosexual): “Eh, gracias... Te lo agradezco, me halaga la propuesta, pero no puedo porque, a mí no me gustan las mujeres, soy heterosexual”

-Estefanía ‘Rizos’: “Aquí todas somos heterosexuales, no pasa nada”

-Estefanía ‘Rizos’: “Sabes que hay tías o funcionarios. Y... si te pones a comparar un poquito, al final te quedas con las tías”

O también:

-Antonia (reclusa): “Lo que pasa, ¿no? Entre mujeres, los cariños. Se echa de menos un abrazo, un beso, yo qué sé”

-Reclusa: “Aquí hay mucha bollera de palo, tía. Yo lo soy de toda la vida de Dios. Quieren cariño, y ya está”

En este sentido, los personajes de Dom, Patrick y Agustín en *Looking* se muestran abiertamente como homosexuales pero se relacionan mayoritariamente con otros personajes LGTB+ en un barrio gay de San Francisco y se muestra la orientación sexual como algo solamente sexual, despersonalizado, sin apenas componente afectivo:

-Patrick (a un hombre desconocido mientras tienen relaciones sexuales): “¿Cómo te llamas? No me he quedado con tu nombre”.

El mismo caso ocurre con los personajes de Amanita y Nomi en *Sense8*, quienes muestran sin reservas su identidad u orientación sexual pero solamente en un contexto abiertamente LGTB+. Así, los dos personajes se relacionan únicamente con otros personajes LGTB+ en una zona gay de San Francisco y las tramas se ubican solamente en estos lugares. De esta forma, no es posible conocer si la sexualidad e identidad de estos últimos siete personajes mencionados (Saray, “Rizos”, Patrick, Agustín, Dom, Amanita y Nomi) es pública fuera de estos contextos mencionados que han integrado las identidades y orientaciones sexuales diversas.

En segundo lugar, con 7 casos, los personajes mantienen oculta su orientación o identidad sexual, como es el caso de la identidad trans de Valeria en *Veneno*, que solo es revelada cuando Cristina “La Veneno” la fuerza delante de su amiga Amparo:

- La Veneno (refiriéndose a la identidad no manifestada de Valeria): “¿Y tú, cuándo vas a dar el paso?”
- Paca la Piraña (amiga de Cristina): “Déjala nena, que es muy joven todavía, no le metas esas cosas en la cabeza”
- “La Veneno”: “Las cosas hay que hablarlas, Paca”
- Amparo (amiga de Valeria): “¿Qué paso? No me estoy enterando”
- Paca la Piraña: “¿Qué paso va a ser? Que tu amiga es loba, que la policía no es tonta, que es del gremio nuestro”

Es también el caso de Ian en *Shameless*, quien mantiene una relación sentimental a escondidas con su jefe musulmán de la tienda de ultramarinos, Kash, siendo ambos descubiertos manteniendo relaciones sexuales por Lip, hermano de Ian:

- Lip (a Ian): “No puedo creerlo, ¿te lo follas a él? Joder”

El mismo patrón se repite en Ander y Omar en *Élite*, cuya orientación sexual es asociada a elementos marginales como la pobreza y el tráfico de drogas, al secretismo y al anonimato. Los personajes sufren por su condición y este ocultamiento es señalado incluso en elementos físicos como la ropa de los personajes, mostrando a Omar frecuentemente con una capucha negra. Otro ejemplo se halla en Pol en *Merlí: Sapere Aude*, quien niega su bisexualidad, afirmando que “no quiere etiquetas”:

- Bruno (amante de Pol): “Pol, tú sabes que lo que te pasa tiene un nombre, ¿no?”
- Pol: “¿El qué?”
- Bruno: “Eso de liarte con tíos y con tías”
- Pol: “Bruno...”
- Bruno: “Bisexualidad”
- Pol: “Yo he venido en plan amigos”
- Bruno: “Vale, pero si la filosofía es hacerte preguntas, ¿por qué no empiezas a cuestionarte a ti mismo?”
- Pol: “Te lo he dicho mil veces, no quiero etiquetas”

En este sentido, Pol manifiesta haber mantenido relaciones sexuales con otro hombre solo por “un calentón”. El mismo caso ocurre con el personaje de Piper en *Orange is the New Black*, quien durante su época universitaria mantuvo una relación sentimental con una chica, hecho que era desconocido por todo su entorno, incluyendo su familia y actual prometido. Así, Piper considera su orientación sexual como algo temporal:

-Piper (a su prometido, Larry): “Fue una etapa. Fue cuando terminé la universidad, estaba perdida y quería vivir aventuras. Me daba muchísima vergüenza”

-Piper (a su familia): “No, ya no soy lesbiana”

Y manifiesta poder “salir de ello”

-Piper (a su prometido, Larry): “Tenía veintidós años, pensaba que estaba enamorada. Estaba enamorada, era una locura y luego me dio miedo y salí de aquello y me convertí en la señorita rubia y buena que tenía que ser”.

En tercer lugar, con 6 personajes, se encuentran aquellos cuya pertenencia al colectivo LGTB+ es restringida y, por lo tanto, solamente es visible para una parte de los personajes de la ficción. Esto posible de observar en personajes como “La Veneno”:

-La Veneno (a Fabela, periodista): “Yo no puedo ir a la televisión.”

-Fabela (periodista, que intenta atraerla a su programa de televisión): “¿Por qué no?”

-La Veneno: “Pues porque mi madre nunca me ha visto así”

-Fabela: “¿Así cómo?”

-La Veneno: “Pues mi madre nunca me ha visto de mujer. Ella no me conoce, no sabe la persona que soy hoy en día.”

Es también el caso de Maura en *Transparent*, quien solo se muestra como mujer trans en el centro LGTB+ de Los Ángeles. Esto es posible de observar durante la escena en la que se viste con ropas socioculturalmente reconocidas como masculinas hasta que sus hijos se van de casa y finalmente las sustituye por un vestido. Esto ocurre de igual manera con su hija, Sarah, quien manifiesta haber mantenido una relación con una mujer

en el pasado como una fase de “experimentación”, algo que solo es conocido por la familia de Sarah, pero no por su actual marido:

-Ali (a su hermana, Sarah): “Coño, la jodida Tammy Cashman, ¿sabe Len (marido de Sarah) que los niños van al mismo colegio?”

-Sarah: “¿Por qué iba a importarle?”

-Ali: “Tal vez porque os pasasteis todos los años de universidad lesbianando juntas”

-Sarah: “Por favor, ¿quién no ha experimentado en la universidad?”

-Ali: “¿Me tomas el pelo? Eso no era experimentar, estabais hablando hasta de adoptar un niño juntas”

-Sarah: “Eso no ocurrió”

En último lugar, con 4 personajes, se encuentran ficciones en las que no se afirma de forma clara en el capítulo piloto (sí aparece en algún momento de la serie) si la orientación o identidad sexual de los personajes es pública, oculta o restringida. Esto ocurre en el caso de “La Tota” en *Malaka*, quien se muestra como LGTB+ solamente en una breve escena en la que toca el trasero y los pechos de otra chica más joven que ella en ropa interior. En la escena ambos personajes se encuentran solos, sin embargo, el resto de personajes cisheterosexuales, como Blanca o Darío, sí mantienen relaciones afectivas de forma pública.

El mismo caso ocurre en el personaje de Alex en *Orange is the New Black*, ya que solo se muestran algunas breves escenas sexuales junto a Piper, la mayoría dentro de entornos privados como la habitación de una casa, o en Irene en el *Ministerio del Tiempo*, quien besa a Amelia a solas al pensar de manera errónea que a ella también le gustan las mujeres. Así, narrativamente se presenta al personaje como LGTB+ desde el principio, sin embargo, su sexualidad no vuelve a introducirse o mencionarse en el resto del capítulo piloto, por lo que no queda claro si esta se manifiesta de manera restringida o pública.

De esta forma, se observa una tendencia general a mostrar la identidad u orientación sexual de los personajes de forma oculta o restringida o sin que esta quede explícita durante el capítulo piloto. Por otro lado, en la mayoría de ocasiones en la que

esta visibilidad es pública, los personajes lo hacen en ambientes favorables a la diversidad sexual o únicamente con otros personajes LGTB+.

5.2.2.2.4. Presencia de estereotipos recurrentes en el imaginario sociocultural

Tabla 55

Estereotipos de los Personajes LGTB+

Estereotipos	Número de personajes	Personajes
Personaje LGTB+ homonormativizado	10	Irene, Ander, Pol Rubio, Ian, Alejandro, Sarah, Piper, Patrick, Agustín y Dom.
Personaje LGTB+ asociado a vidas marginales (pobreza, prostitución, enfermedades como el VIH, etc.)	10	Angel, Elektra, Damon, Blanca, Saray, Cristina “La Veneno”, “La Tota”, “Rizos”, Alex e Ian.
Personaje LGTB+ asociado a la dualidad de los roles de género	8	“La Tota”, Amanita, Nomi, Sarah, Carlos, Alejandro, Piper y Alex.
Personaje LGTB+ promiscuo	8	Ander, Pol Rubio, “Rizos”, Patrick, Agustín, Dom, “La Veneno” y Jules.
Personaje LGTB+ manipulador y/o seductor	5	Irene, “Rizos”, Dom, Alex y Cristina, “La Veneno”.
Personaje LGTB+ basado en la artificiosidad, la excentricidad, parodia y/o estética camp	5	Amanita, “La Veneno”, Elektra, Blanca y Angel.
Personaje LGTB+ apasionado por la moda y el arte	5	Agustín, Damon, Blanca, Angel y Elektra.
Personaje LGTB+ sexualizado y/o como objeto de deseo	4	Angel, Jules, Pol Rubio y “La Veneno”
Personaje lésbico hipermasculinizado o “marimacho”	3	“La Tota”, Alex y Saray.
Personaje LGTB+ hedonista y narcisista	3	Elektra, “La Veneno” y Dom.
Personaje LGTB+ activista	2	Amanita y Nomi.
Personaje LGTB+ atormentado e infeliz	2	Omar y Ander.
Personaje LGTB+ malvado	2	“La Tota” y Elektra.

Personaje LGTB+ como alivio cómico	1	“La Veneno”.
Personaje LGTB+ amanerado, afeminado, “mariquita” o “loca”	1	Carlos.

Se presentan en las ficciones varios de los estereotipos recogidos en el apartado metodológico y se infiere que en varios personajes aparece más de uno a la vez. Los resultados muestran que los cuatro estereotipos hallados más recurrentes son:

- a) Personaje LGTB+ homonormativizado, que ha asimilado aquellas características consideradas positivas de la heteronormatividad: personaje caucásico, clase media-alta, adolescente o adulto joven y físicamente esbelto, eliminando aquellas características consideradas negativas como la excentricidad, el amaneramiento, “la pluma” o la vejez, lo que le facilita estar integrado con naturalidad con el resto de personajes. Es el caso de Irene en *El Ministerio del Tiempo*, de Alejandro en *Vivir sin permiso*, de Pol en *Merlí: Sapere Aude*, o de Piper en *Orange is the New Black*, manifestando esta última que dejó atrás su experiencia amorosa con chicas para “convertirse en la señorita rubia y buena que tenía que ser”.
- b) Personaje LGTB+ asociado a vidas marginales, como es el caso de Blanca en *Pose*, a quien se le vincula su condición LGTB+ al VIH; de Ian en *Shameless*, en entornos de pobreza; de Damon en *Pose*, quien se ve obligado a dormir en un parque ante el rechazo de su familia; de Angel en *Pose* y de “La Veneno”, quienes se dedican al mundo de la prostitución para poder sobrevivir; o de Saray y “Rizos” en *Vis a Vis*, en entornos carcelarios alejados de la sociedad.
- c) Personaje LGTB+ asociado a la dualidad de los roles de género de las parejas heterosexuales, esto es, un rol masculino a un personaje y otro femenino a otro. Es el caso de “La Tota” en *Malaka*, asociada a rasgos hipermasculinizados frente al rol femenino representado en el personaje de su pareja, de carácter frágil, con una estética e imagen corporal con connotaciones vinculadas tradicionalmente a la femineidad: rubia, esbelta, ectomorfa, etc. Ocurre de igual forma en *Orange is the New Black*, en la que el personaje de Piper toma un rol “sumiso”, “pasivo” o femenino y Alex un rol “dominante”, posesivo

y más asociado a la hipermasculinidad tóxica; o en *Sense8*, donde Amanita cuenta un rol de carácter más masculinizado: es la protectora de Nomi, adopta el rol activo en la relación sexual, toma la iniciativa de sus planes, etc., mientras que Nomi presenta un rol más relacionado con la femineidad: tranquila, calmada, prudente, etc.

d) Personaje LGTB+ promiscuo, que mantiene relaciones sexuales con un gran número de personajes, en ocasiones asociándolo al consumo de drogas, como es el caso de Ander en *Élite*, quien busca tener contactos sexuales con otros chicos mientras consume marihuana, buscando solo aquellos perfiles con un físico esbelto y mostrando actitudes superficiales, como en la conversación en la que Ander le pide a Omar otra foto en la aplicación de contactos LGTB+ en la que se muestre desnudo para verificar su físico y ver si tiene relaciones íntimas con él. También se halla en personajes como Patrick, Agustín y Dom en *Looking*, quienes tienen relaciones sexuales con numerosos hombres, la mayoría desconocidos, realizando prácticas de riesgo, como el *cruising* (mantener relaciones sexuales en lugares públicos de manera anónima y ocasional).

En segundo lugar, se observa un segundo grupo de diversos estereotipos muy recurrentes en la ficción seriada histórica tanto española como estadounidense, tal y como ha sido analizado en el marco teórico previo:

a) Personaje LGTB+ manipulador y/o seductor, como es el caso de Estefanía, ‘Rizos’, en *Vis a Vis*, quien intenta seducir durante todo el capítulo piloto al personaje de Macarena a pesar de ser consciente de su heterosexualidad:

-Estefanía ‘Rizos’ (a Macarena, tras conocerla): “Oye, ¿tú quieres salir conmigo?”

-Macarena: “Eh, gracias... Te lo agradezco, me halaga la propuesta, pero no puedo porque, a mí no me gustan las mujeres, soy heterosexual”

-Estefanía ‘Rizos’: “Aquí todas somos heterosexuales, no pasa nada”

Y el de Alex en *Orange is the New Black*, quien incita y manipula a Piper, aprovechando que esta está enamorada de ella, para que lleve en el aeropuerto un maletín procedente del tráfico de droga.

b) Personaje LGTB+ basado en la artificiosidad, la excentricidad, parodia y/o estética *camp*, encontrados en Amanita en *Sense8*, atraída por los disfraces o la vestimenta extravagante, o en “La Veneno” y su uso de estéticas y modos de hablar estrafalarios y llamativos, con un gusto por los personajes folclóricos como Rocío Jurado:

-La Veneno: “Soy conocida mundial”

c) Personaje LGTB+ apasionado por la moda y el arte, encontrado en el personaje de Agustín en *Looking*, artista en una galería de arte, o el de Damon en *Pose*, quien pretende cumplir su sueño de ser un gran bailarín.

d) Personaje LGTB+ sexualizado y/o como objeto de deseo, mostrado en los comportamientos y elementos físicos de personajes como “La Veneno”, prostituta, con el objeto de atraer clientes. Es también el caso de ficciones como *Merlí: Sapere Aude*, en la que hay una presencia de numerosas escenas con alto contenido erótico, como en la que aparece el personaje de Pol desnudo y masturbándose en la ducha, además de abundantes escenas sin camiseta por parte de él. En este sentido, numerosos personajes se sienten atraídos por Pol: Bruno, Oti, la mujer del parking, etc. Ocurre también en *Euphoria*, en la que, para el personaje de ‘Papidominante’, Jules es una fantasía sexual por su forma de vestir y un fetiche oculto por su transexualidad. Así, en el perfil de la aplicación de ‘Papidominante’ él busca “jovencitos y marimachos”, remarcando la condición de trans de Jules.

e) Personaje LGTB+ hipermasculinizado o “marimacho”, mostrando el ambiente serio y siniestro de los personajes. A estos personajes se les caracteriza con todos los atributos basados en el imaginario social sobre la hipermasculinidad tóxica: una actitud corporal y unas acciones violentas, celosas, rudas, posesivas, o actitudes corporales basadas en la intimidación. Es el caso de los dos personajes gitanos: “La Tota”, en *Malaka*, y Saray en *Vis a Vis*, ficción en la que recurrentemente aparecen mujeres siendo acosadas por otras mujeres o teniendo relaciones entre ellas. Hay un constante ambiente hostil asociado a lo LGTB+, como en la escena en la que al entrar en la cárcel acosan verbalmente a Macarena, mientras algunas de las presas le hacen desde sus celdas gestos

con una finalidad sexual, como mover la lengua. Así, se observa una cultura lésbica en la cárcel asociada a la depredación sexual:

-Presidiaria 1: “¿Te han metido un palo por el culo o qué?”

-Presidiaria 2 (con fin sexual): “Métela aquí gobernanta”

-Presidiaria 3: “La rubia, gobernanta, aquí”

f) Personaje LGTB+ hedonista y narcisista, como el caso de Cristina “La Veneno”, quien reflexiona continuamente sobre su cuerpo y físico. Además, esta aprovecha sus intervenciones en televisión o las reuniones con Valeria y Amparo para hablar de sí misma de manera sobredimensionada. Estos estereotipos también se hallan en Dom en *Looking* y Elektra en *Pose*, preocupados constantemente por su propia imagen física y corporal.

En tercer lugar y en menor medida, se hallan los siguientes estereotipos, también habituales en las narrativas e imaginarios sociales tradicionales sobre diversidad y orientación sexual:

a) Personaje LGTB+ activista, reflejo de la realidad en la lucha por los derechos del colectivo. Es el caso de Amanita y Nomi en *Sense8*, quienes recaudan dinero para causas benéficas LGTB+, o asisten a obras de teatro sobre concienciación sobre el VIH.

b) Personaje LGTB+ atormentado e infeliz, presente en personajes como Omar y Ander en *Élite*, debido a que ambos se muestran inestables por su orientación sexual, lo que lleva al consumo de drogas en el caso de Ander. Además, mantienen su orientación oculta y reprimida ante el resto de personajes, mostrando la pertenencia al colectivo LGTB+ como un elemento marginal o de la “otredad”.

c) Personaje LGTB+ malvado, liderando la venta de drogas, la extorsión, las desapariciones o el asesinato, como “La Tota” en *Malaka*, cuya única finalidad es la económica.

d) Personaje LGTB+ como alivio cómico, utilizando narrativas y actuaciones paródicas con una finalidad cómica, como es el caso de ficciones como *Veneno*.

e) Personaje LGTB+ amanerado o afeminado, representado por el personaje de Carlos en *Vivir sin Permiso*, quien manifiesta acciones, formas de hablar y conductas asociadas socioculturalmente a la femineidad y a la “pluma” LGTB+: gesticulación con las manos, tono de voz pausado, etc.

Por lo tanto, se observa un mantenimiento de estereotipos históricamente recurrentes, como es el caso del personaje LGTB+ asociado a vidas marginales, y el afianzamiento de estereotipos más recientes, como el personaje LGTB+ homonormativizado y que intenta asimilar aquellos patrones bien vistos de la cisheterosexualidad.

5.2.2.2.5. Modalidades de representación del colectivo LGTB+

Tabla 56

Modalidades de Representación del Colectivo LGTB+

Modalidades de representación	Número de ficciones	Ficciones
Modalidad desfocalizada	5	<i>Orange is the New Black, Merlí: Sapere Aude, Vis a Vis, Looking y Vivir sin Permiso.</i>
Modalidad integradora	3	<i>Shameless, Sense8 y Transparent.</i>
Modalidad integrada	2	<i>El Ministerio del Tiempo y Euphoria.</i>
Modalidad tradicional	2	<i>Malaka y Élite.</i>
Modalidad transgresora	2	<i>Veneno y Pose.</i>
Total	14	

En los resultados sobre las modalidades de representación LGTB+ históricamente presentes en el panorama audiovisual, analizadas y desarrolladas en el capítulo 3, se observan cinco grandes modalidades. Se presenta una modalidad principal por cada

ficción seriada. En primer lugar, en 5 de las 14 ficciones se halla una modalidad desfocalizada, esto es, ficciones en las que la orientación e identidad sexual, a pesar de ser un elemento importante en la construcción del personaje, no es el hecho central de la trama. Esto ocurre en series como *Merlí: Sapere Aude*, en la que la orientación sexual y la aceptación de la bisexualidad es una de las tramas principales del personaje de Pol Rubio, aunque no es el único tema central de la trama y esta se complementa con otras, como su adaptación a un nuevo entorno universitario, la búsqueda de su futuro laboral y sus pasos para conseguir su objetivo de ser profesor de filosofía.

La misma modalidad se halla en ficciones como *Vivir sin Permiso*, en la que la pertenencia al colectivo LGTB+ de Carlos y Alejandro no es el hecho central de la trama, y estos cuentan con otros elementos narrativos, como la drogadicción de Carlos, la labor de profesor de Alejandro, los conflictos con su padre o el intento de Alejandro por alejarlo de este mundo; en *Vis a Vis*, en la que la orientación sexual, a pesar de ser un elemento clave de los personajes (el intento de ‘Rizos’ por seducir a Macarena o los celos de Saray por ello), es una parte integrada del ambiente hostil y marginal que se produce en la cárcel, y los personajes cuentan con otros elementos, como el apoyo de Saray a las actividades delictivas de Zulema y la supervivencia de ambas en el entorno carcelario; o en *Orange is the New Black*, que complementa la trama LGTB+ de Piper, como muestra el hecho de ocultar su orientación sexual, de salir del armario delante de su familia y prometido y sus diversas reacciones, con la entrada y adaptación al nuevo entorno carcelario.

En segundo lugar, con 3 ficciones, se halla la modalidad integradora, esta es, aquella basada en personajes LGTB+ que reivindican su sexualidad o identidad diversa frente a la sociedad. El foco de las narrativas es la orientación de los personajes, pero la finalidad es la integración y para ello se les define mediante características socialmente bien aceptadas como la bondad, profesiones consideradas positivas o características tradicionalmente heteronormativas como el matrimonio. Son por lo tanto personajes con características homonormativas. Esta modalidad se encuentra en ficciones como *Sense8*, en la que los personajes de Amanita y Nomi deben reivindicar su orientación o identidad sexual diversa, como es el caso de la condición trans de Nomi ante las amigas de Amanita, o el hecho de que se recaude dinero para una asociación LGTB+ o se muestren obras

benéficas de concienciación sobre el VIH. En este sentido, a los personajes se les incluye características socialmente bien aceptadas como el amor o la bondad.

Otro ejemplo se halla en *Shameless*, en la que la homosexualidad del personaje protagonista de Ian debe ser reivindicada ante la intransigencia del único personaje que la conoce, su hermano Lip. El foco de la narrativa es la orientación sexual del personaje, pero la finalidad es la integración y para ello se le incluye características socialmente bien aceptadas, como la bondad con su hermana Fiona, o características heteronormativas como rasgos caucásicos o físico esbelto. El mismo caso ocurre en *Transparent*, donde los personajes de Sarah y Maura deben reivindicar su orientación o identidad sexual diversa, como es el caso de la condición trans de Maura ante su familia, por lo tanto, el foco es la orientación o identidad de estos y para ello cuentan con virtudes positivas como la generosidad, el esfuerzo y la paciencia.

En tercer, cuarto y quinto lugar, con el mismo número de 2 ficciones, se encuentran tres modalidades diferentes de representación. La primera de todas es la modalidad integrada, aquella en la que la sexualidad e identidad de los personajes LGTB+ forma parte naturalizada del contexto social y diegético y no son necesarios los procesos arquetípicos de aceptación y reivindicación de la sexualidad. De la misma manera, los personajes LGTB+ cuentan con las mismas preocupaciones y tramas que el resto de personajes. Esta modalidad se encuentra en *El Ministerio del Tiempo*, en la que las tramas del personaje de Irene son las mismas que el resto de personajes: intentar proteger el Ministerio y las posibles modificaciones temporales, y en la que no se utilizan los arcos tradicionales de aceptación y salida del armario ya que su orientación sexual no es el elemento principal del personaje.

La segunda es la modalidad tradicional, en la que, al contrario que la anterior, los personajes y/o tramas se adaptan a los principales estereotipos tradicionalmente asociados al colectivo: como personaje cómico o como malvado, entre otros. Esto es posible de observar en ficciones como *Malaka*, con el personaje LGTB+ de “La Tota” presentado como alguien malvado, vinculado a la marginalidad, a la delincuencia y que se encuentra al margen de la sociedad. Su finalidad es la venta y tráfico de drogas. En el mismo sentido,

el personaje de Omar en *Élite* se encuentra vinculado a los estereotipos tradicionales que asocian sexualidad diversa con vida infeliz, oculta, y a mundos marginales como la venta de droga.

La tercera y última es la modalidad transgresora o *queer* que, frente a la modalidad integradora, que reivindica la integración de los personajes LGTB+ con los mismos patrones que los heterosexuales, esta reclama la diferencia como valor y los diferentes estilos de vida. Se encuentra presente en ficciones como *Pose* y *Veneno*, en las que se produce una alabanza de los personajes LGTB+ no normativos, como es el caso de los personajes de *Veneno*, Elektra y sus compañeras, que se dedican a la prostitución y poseen comportamientos, estilos y normas sociales propias y ajenas a la heteronormatividad u homonormatividad. De este modo, en ambas ficciones se pone en el centro y se produce una representación de la diferencia y de los diferentes modos de vivir, sin tener que integrar aquellas características heteronormativas bien aceptadas en la sociedad.

5.2.2.3. Estructuras proposicionales

5.2.2.3.1. Agentivización

La agentivización, como ha sido analizado en el capítulo metodológico, se basa en quién es el responsable de la acción o el rol temático del sujeto que realiza la acción. Los resultados muestran que en la gran mayoría de las ficciones analizadas son los personajes cisheterosexuales los encargados y responsables del desencadenamiento de la acción, a pesar de que, una vez iniciada la trama, los personajes LGTB+ participen en este desarrollo narrativo.

Ocurre así en *Malaka*, donde “La Tota”, personaje LGTB+, es la encargada de liderar su clan de droga, “Los Cucos”, sin embargo, es el personaje cisheterosexual de Darío, también conocido como “Gato”, quien desencadena la trama narrativa al ir a buscarla para pedirle información sobre un nuevo traficante de drogas. Del mismo modo, en *Pose*, son los personajes cisheterosexuales de los padres de Damon los que expulsan a

su hijo de casa por ser homosexual, lo que obliga al personaje a ir hasta Nueva York, dando comienzo al resto de sus tramas. Es también la llegada del personaje cisheterosexual de Stan a solicitar los servicios de compañía de Angel lo que inicia su trama con él.

Por su parte, en *Veneno*, los personajes cisheterosexuales de Pepe Navarro, Fabela, Machús y Pablo, trabajadores del programa ‘Esta noche cruzamos el Mississippi’, desencadenan las tramas narrativas al buscar un tema extravagante e ir al Parque del Oeste en busca de prostitutas, lo que les hace conocer a “La Veneno” e ir una segunda vez en su búsqueda, lo que desencadenará el resto de tramas, como la búsqueda de Valeria, personaje trans, de “La Veneno”.

En este sentido, se encuentran ficciones en las que son únicamente los personajes cisheterosexuales los responsables de la acción, sin ninguna participación por parte de los personajes LGTB+. Esto se halla en la ficción seriada de *Shameless*, donde las tramas giran en torno a Fiona, su rol de cuidadora y su nueva relación amorosa, o al personaje alcohólico de Frank, padre de la familia. En el caso de Lip, es él mismo quien descubre una revista pornográfica de contenido homosexual y la relación entre su hermano Ian y el jefe de la tienda de ultramarinos, Kash, lo que desencadena la trama con el personaje LGTB+ de Ian. De igual modo, se halla en *Vivir sin Permiso*, en la que es el personaje protagónico cisheterosexual de Nemo, tras descubrir su enfermedad de Alzheimer, quien inicia el arco narrativo al confesarle a sus dos hijos que quiere que uno de los dos herede la empresa. De esta misma forma, las tramas pivotan en torno a él y se manifiesta que la drogadicción de Carlos se realiza para llamar la atención de su padre.

Son anecdóticas las ficciones en la que son solo los personajes LGTB+ los responsables de la acción, y esto ocurre únicamente en ficciones seriadas en la que todos sus protagonistas pertenecen al colectivo LGTB+, como ocurre en *Looking*. Por lo tanto, se muestra como un hecho aislado y no como un fiel reflejo de la ficción seriada mayoritaria.

Por otro lado, se observa una tendencia mayoritaria a una deagentivización, proceso que resta agentividad, de las acciones negativas de los personajes cisheterosexuales. Es el caso de *El Ministerio del Tiempo*, donde se produce una deagentivización por parte del personaje de Julián ya que este, a pesar de mostrarse como una persona impulsiva que se salta las normas, como en la escena en la que entra a un edificio en llamas sin permiso o cuando viaja al pasado para ver a su exmujer, narrativamente muestra un arco de redención debido a la depresión y sufrimiento por la trágica muerte de su mujer. Sin embargo, en el caso de Irene, personaje LGTB+, que se manifiesta también como una persona impulsiva, cuando besa a Amelia sin conocerla o cuando le entrega tampones, elementos prohibidos por pertenecer a otras épocas, no se observa una justificación o arco narrativo ante ello.

Otros ejemplos se hallan en *Veneno*, cuando los periodistas graban a las mujeres trans y prostitutas en el parque del Oeste sin su permiso:

-Fabela (ante la recriminación de las mujeres trans): “Estamos trabajando”

-Fabela: “No os estamos grabando a vosotras, estamos grabando otras cosas del parque” -Pablo: “No las hemos grabado a ellas”

Además, se culpa a las personas trans cuando se produce un conflicto en el momento en el que Fabela y Pablo las están grabando:

-Mujer trans: “¿Qué haces, para qué te pones así? Que va a ser peor.”

-Fabela: “Me estáis poniendo vosotras así”

Otros ejemplos se encuentran en *Vis a Vis*, con el personaje de Macarena manifestando estar ahí “por un error”:

-Macarena (a una funcionaria): “Hombre pues espero haber salido antes. Realmente estoy aquí por un error. Voy a cambiar de abogado y lo voy a aclarar todo”

En Piper en *Orange is the New Black*, en la que se deagentiviza su culpabilidad con respecto a sus actos ilegales:

-Piper (a su prometido, Larry): “Fue una etapa. Fue cuando terminé la universidad, estaba perdida y quería vivir aventuras. Me daba muchísima vergüenza”

-Piper (a su prometido, Larry): “Tenía veintidós años, pensaba que estaba enamorada. Estaba enamorada, era una locura y luego me dio miedo y salí de aquello y me convertí en la señorita rubia y buena que tenía que ser”.

Y en *Euphoria*, donde se produce una deagentivización de las acciones negativas de los personajes cisheterosexuales, como es el caso de la agresión sexual entre McKay y Cassie, justificándola por el visionado de pornografía y por la presión social de los amigos de McKay, quedándose excusada la violencia del chico, tanto por parte de Cassie como a nivel narrativo. En el caso LGTB, por el contrario, estos son los únicos causantes de sus situaciones, como la drogadicción de Rue, a pesar de recibir ayuda de otros personajes.

Por lo tanto, los resultados muestran que son mayoritariamente los personajes cisheterosexuales los responsables de la acción y que, además, se produce una deagentivización de sus acciones negativas que mayoritariamente no se justifican en los personajes LGTB+. En ocasiones incluso se culpa a los personajes LGTB+ de estos actos. De esta forma, hay un dominio simbólico cisheterosexual y una autojustificación de sus elementos perjudiciales.

5.2.2.3.2. Roles

La mayoría de roles observados en los personajes analizados a lo largo del capítulo piloto son de carácter negativo. Es el caso de Omar y Ander en *Élite*, con la venta, consumo de drogas, embriaguez, o la superficialidad. Todo ello se realiza a menudo en lugares ocultos y marginales: puentes abandonados utilizados como lugares de venta de drogas o aislados en sus habitaciones para hablar con otras personas a través de la aplicación de contactos LGTB+ y no ser vistos. Esto se muestra en contraposición al resto

de personajes cisheheterosexuales, quienes desarrollan sus tramas en entornos luminosos, festivos, de lujo y, en general, entornos sociales amplios. En este sentido, otros personajes cisheterosexuales también realizan acciones negativas: pintar fachadas, beber en la calle, etc., pero pueden manifestar su sexualidad de forma pública y no viven atormentados por ello.

También es el caso de Saray en *Vis a Vis*, caracterizada por la agresividad, la impulsividad, los insultos o la manipulación, lo que provoca el temor del resto de personajes, como muestra la escena en la que Zulema, compañera de celda de Saray, impide a Macarena, personaje cisheterosexual, entrar en su nueva celda:

-Zulema (a la Gobernanta de la cárcel): “Aquí estamos muy apretadas, si entra una reclusa más, a lo mejor tiene que dormir en el suelo. ¿Sí o no, chicas?”

-Saray (Afirma y agrede a ‘Casper’, la tercera compañera de celda junto a Saray y Zulema): “¡Contesta, cojones!” (obligándola a decir que sí)

-‘Casper’: “¡Sí!”

-Saray: “¡Muy bien!”

Otros ejemplos se hallan en *Euphoria*. Es el caso de Rue, quien está constantemente consumiendo drogas, lo que crea una situación de tristeza y preocupación por parte de su familia y amigos. Además, es un personaje mentiroso y que no tiene intención de dejar las drogas a pesar de ser consciente de sus consecuencias. En el mismo nivel, el personaje de Jules se muestra como una chica desequilibrada, como ocurre en la escena en la fiesta de McKay en la que le grita a Nate:

-Jules (a Nate, anfitrión de la fiesta): “¡¿Quieres hacerme daño?! ¡No tienes ni puta idea! (Se corta el brazo a sí misma delante de todos) ¡Soy invencible, joder!”

En *Vivir sin Permiso*, donde se presenta al personaje de Carlos como drogadicto, lo que provoca, al igual que en el caso anterior con el personaje de Rue, la preocupación por parte del resto de personajes.

En *Malaka*, con el personaje de “La Tota” con un rol negativo dedicado al tráfico de drogas y la extorsión en un barrio marginal de Málaga, provocando conflictos con otros vendedores de droga y con los protagonistas policías. Se muestra como una persona agresiva y violenta, con un tono de voz elevado. Además, muestra su rechazo ante cualquier persona que no esté de acuerdo con su punto de vista, como en la escena en la que le da una bofetada a su hermano o cuando amenaza a Darío con romper el pacto.

O en *Orange is the New Black*, con el personaje de Alex, quien se dedica al narcotráfico y venta de droga, y que además posee características negativas como son la mentira y ser una persona posesiva. Eso mismo ocurre en el personaje de Piper, quien ayudó a su exnovia con sus actos delictivos, y se muestra como una persona superficial y en ocasiones malhablada. Además, dentro de la cárcel el lesbianismo se asocia a las actitudes malhabladas, de drogadicción y a la promiscuidad, como en el caso de Nicky Nichols. Los personajes cisheterosexuales, por el contrario, poseen roles positivos fuera de la cárcel y se remarca menos en ellos el carácter negativo dentro de la misma, pues hay desde monjas que están ahí por luchar contra las energías nucleares a instructoras de yoga que ayudan a las demás reclusas.

En segundo lugar, se observa una tendencia a mostrar roles de carácter intrascendental o cómico, lo no hace sino aumentar el proceso de dominio simbólico por parte de los personajes cisheterosexuales, con roles vitales y transcendentales para la trama frente a los LGTB+, mostrados como un complemento o como elemento de relajación narrativa. Es el caso de Irene en el *Ministerio del Tiempo*. Así, los tres protagonistas principales cisheterosexuales, Alonso, Julián y Amelia, realizan las actividades principales que hacen avanzar la trama: rescatar a personas, salvar las alteraciones del tiempo, tramas amorosas etc., mientras que Irene recluta a Amelia y a Julián y sirve de orientadora, pero se muestra en un papel secundario y en ocasiones como un alivio cómico o de transición de la trama principal. Sirve como ejemplo la escena en la que enseña a Amelia a ponerse un tampón mientras el resto de personajes planifican cómo impedir que dos soldados de la Guerra de Independencia Española alteren el tiempo:

-Amelia: “Qué vergüenza, Dios mío”

-Irene: “Tranquila, me pasa lo mismo. En cuanto cambio de época se me descontrola la regla”

-Amelia: “Pero está prohibido sacar cosas de otra época del Ministerio”

-Irene: “Tú te llevas unos cuantos, y si alguien te dice algo, me lo mandas. A ver que te explico cómo se pone esto.”

Este tipo de acciones se repiten en los personajes LGTB+ en *Veneno*:

-Machús (periodista): “¿Cuánto cobras, Veneno? “

-La Veneno: “Más de 50000 la noche”

-Machús: “Vale, pues en la televisión son más de 100000, si combinas las dos cosas puedes sacarte más de 200000 la noche, joder”

-Paca la Piraña (amiga de “La Veneno”): “Uh, Veneno, eso son 6 tetas”

-La Veneno: “¿Y para qué coño quiero yo 6 tetas? ¡Ni que yo fuera un marciano!”

Otros roles intrascendentes se encuentran en *Vivir sin Permiso*, con la trama de la búsqueda de dinero para la compra de un caballo por parte de Carlos, que no supone un avance real para la trama principal, que está centrada en Nemo, su negocio del narcotráfico y la herencia de su imperio. También en *Looking*, con ejemplos cómicos como:

-Patrick (a Agustín y Dom): “Vale, fue una paja cortísima, como de 2 segundos, y el colega que me la hizo era muy peludo, era tipo, no *hipster*, sino más bien profe de gimnasia. Yo estaba ya dispuesto al lío y el móvil se puso a sonar, y eráis vosotros, pero lo primero que pensé es que era mi madre, sabía muy bien dónde estaba y me llamaba para evitar que me convirtiera en uno de esos gais que salen a ligar a los parques”

Otro ejemplo es:

-Dom (a Doris, su compañera de piso): “¿No podemos quedarnos y ver programas de cotilleo en la tele?”

-Doris: “Joder, pues eso me encantaría, ¿crees que a mi paciente de seis meses con anomalía cardíaca le importaría?”

-Dom: “No, solo quiere llamar la atención”

-Doris: “Es una manipuladora, siempre está: ‘Jo, Doris, hazme caso, aquí, aquí, soy un bebé’ (risas)”

De esta forma, se observa una estrategia de poder subyacente en las ficciones que favorece un dominio simbólico con respecto a los personajes LGTB+, ya que estos muestran una tendencia a un rol mayoritariamente negativo, intrascendental o cómico, con escasas excepciones positivas.

5.2.2.3.3. Polarización conceptual

La polarización conceptual, como se analiza en el capítulo 4, se basa en el análisis de la existencia de un “Nosotros” o grupo dominante versus un “Ellos” o grupo dominado y basado en la “otredad” simbólica. En primer lugar, en la mayoría de ficciones analizadas se observa una polarización conceptual entre el “Nosotros”, formado por personajes cisheterosexuales, y entre un “Ellos”, formado por otros colectivos, entre los que se incluye el LGTB+.

Es el caso de *Élite*, que presenta dos bandos diferenciados: el “Nosotros” o grupo dominante está formado por personas ricas, de clase social y cultural elevada, caucásicos o hispanos, físicamente esbeltos, cisheterosexuales y exitosos, liderados por el personaje de Guzmán. El “Ellos”, por su parte, está formado por personas de clase social y económica media/baja, personas religiosas, como árabes, y por personas del colectivo LGTB+, a las que se les juzga constantemente y que incluso a los que se les muestra como personas peligrosas o sospechosas de un asesinato:

-Guzmán (personaje cisheterosexual, a su hermana): “Esa gente es un veneno, Marina, ¿por qué cada vez que me doy la vuelta parece que estás con ellos?”

Además, el “Ellos” se muestra en contextos periféricos a la acción principal como puentes abandonados y se les asocia una marginalidad y vida oculta:

-Ander (con respecto a su consumo de droga): “No quiero que se enteren en el colegio”

Por otro lado, los personajes LGTB+ se encuentran en el extremo de la “otredad” y son los personajes más ocultos, pues no tienen visibilidad pública ni con el grupo del “Nosotros” ni con el “Ellos”.

El propio título de la serie ya apunta a un grupo dominante o “Nosotros” de élite, como posición a la que aspirar o bien como lugar desde el que se juzgan el resto de acciones. En este sentido, el personaje LGTB+ de Ander siente atracción por los nuevos alumnos provenientes del instituto humilde, que pertenecen a la otredad y comienza a unirse a ellos. Cuando se producen encuentros con este grupo del “Ellos”, es juzgado por el “Nosotros”:

-Guzmán (a Ander): “Te lo voy a perdonar porque vas muy borracho, pero yo nunca te hubiese traicionado así, nunca”.

-Ander: “¿Qué traición, Guzmán, eh?, ¿Qué traición?”

Así, Ander es aceptado por el “Nosotros” solamente cuando cumple los criterios heteronormativos, como el hecho de ganar muchos trofeos de tenis, aunque, sin embargo, se manifiesta infeliz ante ello. En el mismo sentido, Omar pertenece en todo momento a la otredad y tiene una posición simbólica aún menor a la de Ander, pues posee rasgos negativos intensificados como dedicarse de manera habitual al negocio de la droga, además de que, a diferencia de este, no posee características homonormativas como la etnocultura caucásica de Ander, pues es árabe.

De esta forma, el “Ellos” LGTB+ se muestra de carácter más inestable emocionalmente, con el personaje de Ander, quien fluctúa desde el “Nosotros” al “Ellos”, dejándose llevar por estímulos: música, droga, chicos desnudos, etc., frente a la parte más lógica y elitista del “Nosotros”, que rechaza el fracaso y los elementos marginales: mostrar la mejor imagen de sí mismos mediante fotos, sacar las mejores notas, los mejores vestidos u obtener los mejores contactos sociales.

Otro ejemplo se encuentra en *Vis a Vis*, en el que se encuentra un “Nosotros” formado por los personajes de fuera de la cárcel y los trabajadores de esta, cisheterosexuales, a los que habitualmente se les asignan valores, sentimientos y acciones positivas y humanas. El personaje de Macarena, a pesar de estar en la cárcel, es construida también desde la perspectiva del “Nosotros”. A estos se les muestra mayoritariamente como personajes con valores, sentimientos y acciones positivas y humanas:

-Macarena (hablando por teléfono): “Mamá, te quiero”

Por otro lado, el “Ellos” está formado por mujeres, LGTB+, gitanas, afroamericanas, latinas, drogadictas, etc., que se encuentran en la cárcel por asesinato, robo, tráfico de mujeres, etc. Esta “otredad” o diferencia simbólica entre los personajes se considera peligrosa, a lo que la Gobernanta de la cárcel intenta avisar a Macarena:

-Gobernanta: “Sois novatas, en cuanto crucéis esa puerta os van a humillar para someteros. Intentarán que escondáis su droga, que la llevéis de un lado a otro, que las recojáis en vis a vis ficticios. No lo hagáis. Os pedirán dinero y favores a cambio de protección. No cedáis. Os aconsejo que os mantengáis firmes”

La mayoría de personajes del “Ellos” se asocia a elementos negativos de los que el “Nosotros” tiene que defenderse, como es el caso de Anabel, quien extorsiona a una inocente Macarena. En este sentido las mujeres cisheterosexuales que no son presas, como la madre de Macarena, se contraponen radicalmente a las mujeres que están en la cárcel, pues se las muestra como luchadoras por la justicia, tiernas, familiares, amables, etc., sin ver en ellas ni una sola acción negativa.

Este contexto de la cárcel provoca además una asociación entre un lesbianismo desinhibido y la peligrosidad del lugar, en contraposición con las relaciones heterosexuales que aparecen mostradas como sanas, por ejemplo, la de los padres de Macarena y la de su hermano y su cuñada. Así, se asocian las relaciones lésbicas con la depredación sexual, la intimidación, la violación, el acoso o la toxicidad. En ese sentido, nada más entrar, le gritan a Macarena:

- Reclusas (gritando a Macarena mientras una reclusa le lanza besos): “¡Eh, rubita! ¿Te han metido un palo por el culo? Nos vemos en las duchas”
- Sole (a Macarena): “En la cárcel es mejor ser la novia de una que no la novia de todas”

Estos mismos patrones se repiten en *Orange is the New Black*, en la que se muestra la “otredad” y marginalidad de la cárcel, formada por mujeres afroamericanas, lesbianas, trans, etc.:

- Policía por el altavoz: “Todas las internas del Pabellón B serán examinadas en busca de piojos”

Por otro lado, mientras que las relaciones cisheterosexuales se muestran de forma sana, positiva y afectiva, como la de Piper y su prometido, Larry, y los personajes se muestran compasivos y amables:

- Larry (al enterarse de que Piper tiene que entrar en la cárcel): “Podremos con ello, buscaremos una solución. Eres mi Pipes, ¿vale? Te quiero y esto es solo temporal. Piper tú puedes, eres muy fuerte, cielo”

En este contexto carcelario se utiliza la orientación sexual diversa y el lesbianismo como intimidación, no de manera afectiva, sino basada en la hipersexualización:

-Reclusa (a Piper, mientras sale desnuda de la ducha): ¡Coño, qué peras más bonitas! Tienes unas peras de anuncio, están en su sitio y apuntando hacia arriba (se ríe y le toca un pecho, mientras saca la lengua).

Además, los propios funcionarios advierten a Piper sobre la otredad:

-Sam (policía de la cárcel): “Hay lesbianas. No la van a molestar. Intentarán ser sus amigas... No se acerque a ellas. Quiero que entienda que no está obligada a tener relaciones lésbicas.”

-Sam (policía de la cárcel): “No haga amigas”.

Y el personaje de Piper justifica no ser parte del “Ellos”:

-Piper (a la policía): “Lo hice solo aquella vez, hace diez años”

Del mismo modo que considera como “una etapa” su pertenencia al colectivo LGTB+, remarcando estas relaciones como algo temporal y carente de compromiso:

-Piper (a su prometido, Larry): “Fue una etapa. Fue cuando terminé la universidad, estaba perdida y quería vivir aventuras. Me daba muchísima vergüenza”

Otro ejemplo de esta categoría se halla en *Shameless*, ficción en cuyo capítulo piloto se muestra un “Nosotros” contra “Ellos”, en los que el “Ellos” está formada por personajes de clase social baja, como la familia de Frank, homosexuales, como Ian, o musulmanes, como Kash. Se muestra el barrio donde viven los personajes como un lugar de la otredad:

-Frank (a la audiencia): “Nadie dice que nuestro barrio sea el paraíso... Qué coño, hay quien dice que ni Dios quiere pasar por aquí”

La familia de Ian se muestra de forma desestructurada, su madre los abandonó hace unos años, su padre es alcohólico, y se encuentran con problemas económicos, como

dificultades para pagar la luz o tener que rellenar el cartón de leche con agua para tener más cantidad. Los personajes realizan acciones negativas para poder sobrevivir: la hija pequeña de la familia, Debbie, falsifica la firma de su padre, roban bicis, roban el cepillo de la iglesia, etc., mientras que otros personajes fuera de ese entorno, como Tony, policía, tienen profesiones integradas en la sociedad y se muestran amables y compasivos.

En este sentido, dentro del “Ellos”, los personajes LGTB+ ostentan un rango inferior:

-Lip (a Ian, sobre Kash): “Falso musulmán engaña a esposa fundamentalista con gay sin agallas. Eso retrata muy bien a los fans de los White Sox (equipo de béisbol)”

Se muestra la homosexualidad como un elemento negativo a “corregir”, por ello Lip lleva a Ian con Karen, para que practiquen sexo heterosexual:

-Lip (a Karen): “¿Qué impresión te ha dado mi hermano?”

-Karen: “¿Ian? Parece majo”

-Lip: “Ya, pero... ¿se empalmó?”

-Karen: “¿Eh?”

-Lip: “Si se le puso tiesa”

-Karen: “Era como jugar al billar con una cuerda” (ante lo que Lip muestra cara de desaprobación)

Y se muestra la homosexualidad como algo “antinatural” y negativo:

-Lip (a Ian): “¿Ha habido alguien antes de Kash?”

-Ian: “Uno, fue Roger Spikey”

-Lip: (mientras se ríe): “¿Roger Spikey ‘rabo de caballo’?”

-Ian: “Y no exageró nada”

-Lip: “Eso ha sido muy gay, lo que has hecho con las cejas, deberías tener cuidado”

-Ian: “Anda, pasa de mí”

-Lip: “Explicame una cosa, ¿lo haces por atrás?, ¿te acostumbras a eso?, ¿puede alguien acostumbrarse? Porque a nivel biológico, el aparato digestivo es de un solo sentido. Está hecho así”

Otro ejemplo se halla en “La Tota” en *Malaka*, responsable de las acciones negativas: tráfico de drogas y carácter violento, autoritario y vengativo. En el caso contrario se encuentra el personaje cisheterosexual de Blanca Gámez, policía responsable y dedicada a su trabajo, con acciones asociadas con la ayuda a los demás, como demuestra su búsqueda del personaje desaparecido de Noelia Castañeda. Este personaje actúa como el contrapunto positivo, pues se le vinculan valores humanos y positivos como el amor, el coraje y la preocupación hacia su familia:

-Blanca (a su marido): “Te quiero”

En este sentido, asociados al clan y las acciones negativas del personaje de la Tota se encuentran árabes y gitanos, vinculando con la “otredad” a estas etnoculturas diferentes a la caucásica de los protagonistas, Blanca y Darío. Solo Darío se mueve en estos ambientes marginales, pero se justifica con una finalidad policial. Por otro lado, personajes como la familia de Noelia Castañeda se muestran en ambientes y casas lujosas de Málaga. Sin embargo, La Tota y su clan se encuentran en zonas marginales y periféricas de la misma ciudad.

En este sentido, en la misma ficción el colectivo LGTB+ está representado con insultos por parte del protagonista cisheterosexual de Darío:

-Darío (a otro personaje secundario): “Mira cómo corre el maricón”.

Es mismo caso ocurre en *Pose*, donde se comprueba la existencia de un “Nosotros” versus “Ellos” en el que los personajes LGTB+ se muestran apartados de los cisheterosexuales y en el que la otredad la componen personajes LGTB+ y mayoritariamente de etnoculturas diferentes a la caucásica, principalmente afroamericanos. Así, a los personajes LGTB+ y afroamericanos se les asocia acciones

negativas, como el robo, como en la escena en la que Blanca, Elektra y Angel roban trajes en un museo de la ciudad para utilizarlos en los *balls*, y se muestran escenas de ellas huyendo de la policía. Así mismo, presentan conductas malhabladas y maleducadas:

-Pray Tell (a Angel, Blanca y Damon): “Marchaos de mi lugar de trabajo, yo no voy al vuestro a sacaros pollas de la boca”

Estos personajes LGTB+ deben permanecer ocultos en guetos específicos LGTB+ apartados y rechazados de la sociedad por su identidad y/o orientación sexual. Así, el “Ellos” se muestra asociado a la otredad, la peligrosidad y la marginalidad, como en la escena en la que Damon se ve obligado a pedir dinero en un parque para poder comer y le roban la cartera mientras duerme, lo que hace que le ofrezcan dedicarse a la prostitución en un muelle de Nueva York:

-Prostituto/Chapero (a Damon, en el parque tras robarle la mochila): “Eh, no hagas eso, como te vean derramar una lágrima no volverás a ganarte su respeto”

El “Nosotros”, por su parte, queda ejemplificado por Stan y Matt, dos ejecutivos caucásicos, empresarios de éxito en la Torre Trump, de Donald Trump, con estudios universitarios, católicos y que representan el sueño americano y el sistema capitalista, algo a lo que los personajes del “Ellos” no tienen acceso:

-Matt (en la entrevista de trabajo a Stan): “¿Qué quieres?”

-Stan: “Quiero ser tú. Quiero lo que tú tienes, quiero vistas al río y al parque. Quiero pasar por una tienda de la Quinta, ver algo en el escaparate para mi mujer y comprárselo”.

Así, aunque el “Nosotros” cuente también con acciones negativas, estos pueden mostrarse libremente en lugares como grandes empresas o restaurantes de lujo y son respetados por el resto de personas. Además, en el caso de Stan, mantiene su relación con Angel, con el “Ellos”, como algo oculto. Así, cuando ella va a visitarle al trabajo se preocupa de que alguien pueda verlos:

-Stan (a Angel): “¿Qué haces aquí?”

-Angel: “Solo quería verte, ¿quieres tomar una ensalada, un café o algo?”

-Stan: “Tengo esposa e hijos. No eres alguien con quien pueda estar. Vete por favor”

Hay por otro lado una oposición entre el mundo LGTB+ y la cisheterosexualidad, y se asocia lo LGTB+ como algo débil y negativo, mientras que lo cisheterosexual se representa como lo fuerte y correcto:

-Padre de Damon (mientras Damon escucha música): “Ya hemos hablado de esta puta música”

-Padre de Damon: “¿Sabes que he hecho yo? He ido a tomar algo con los chicos al centro y al llegar se estaban descojonando. Uno te vio salir de ese estudio de baile con zapatillas de ballet. Se lo dije a tu madre: eres muy blanda, se va a volver mariquita. Intenté hacerte fuerte, ¿así me pagas mi generosidad?”

La polarización “Nosotros” vs “Ellos” queda ejemplificada en la definición de *ball* de Blanca:

-Blanca (a Damon): “Lo importante es ser creíble, integrarte en el mundo blanco y hetero, personificar el sueño americano. Nosotros no tenemos acceso a ese sueño, y no por falta de aptitudes, créeme. ¿No es eso lo que pretendes, bailar para abrirte paso, triunfar y ser aceptado?”

Se muestra en este sentido un intento del “Ellos” por querer imitar el estilo y modo de vida del “Nosotros”. En los *balls*, por ejemplo, en palabras de Pray Tell, se imita “el estilo de vida de los ricos y famosos”. Estos *balls* precisamente son sitios donde el “Ellos” puede reunirse y no sentirse discriminado:

-Pray Tell (a Damon): “La cultura *ball* es mi cultura, esta es mi comunidad, aquí soy respetado”

De esta forma, el “Nosotros” rechaza al “Ellos”, que intenta abandonar su otredad, pero la sociedad se lo impide, como en la escena en la que Angel entra a unas grandes galerías para una oferta de trabajo y es rechazada por su condición trans:

-Recepcionista (a Angel): “Lo siento, no tenemos puestos vacantes ahora mismo”

-Angel: “Pero el anuncio decía que sí”

-Recepcionista: “No tenemos”

-Angel: “¿Cuál es el problema, soy demasiada mujer para usted?”

-Recepcionista: “Es mejor que se vaya” (Angel se marcha llorando)

Este deseo del “Ellos” se muestra de nuevo mediante un diálogo de Angel con Stan que se intercala con imágenes de Stan con su mujer y sus hijos formando una familia tradicional cisheterosexual:

-Stan (a Angel): “¿Qué quieres en la vida?”

-Angel: “Quiero tener mi propio hogar, quiero una familia, quiero cuidar de alguien y quiero que alguien cuide de mí. Quiero ser tratada como cualquier mujer. Ese es mi sueño”.

En este sentido también se hallan ficciones en las que se muestra una polarización conceptual basada en un “Nosotros” o grupo dominante cisheterosexual frente a un “Ellos” o grupo dominado exclusivamente LGTB+, sin incluir a otros grupos sociales o culturales. Es el caso de *Veneno*, en la que durante el capítulo piloto se observa un “Nosotros” vs “Ellos” diferenciado: por un lado, los personajes cisheterosexuales se muestran como personajes fuertes, que no descansan hasta conseguir su objetivo, como Fabela, que a pesar de ser amenazada consigue guardar la cinta en la que grabó al personaje de la Veneno; Amparo, decidida y espontánea; o el personaje de Machús, que muestra sentimientos como el amor o la admiración hacia Fabela. A estos personajes se les asocia emociones humanas, como en la escena en la que Fabela llega a casa con su familia y sonríe o cuando agradece a su madre por cuidar a su hijo. Además, muestran abiertamente su orientación e identidad sexual, como Amparo y Machús, con sus parejas masculinas.

Los personajes LGTB+, por el contrario, forman parte del “Ellos” y son mostrados con problemas para mostrar públicamente su identidad y orientación sexual, como es el caso de Valeria. Además, poseen acciones negativas, como se muestra en la escena en la que el personaje de Fabela casi atropella a un grupo de tres mujeres trans. Así, mientras Fabela muestra su arrepentimiento y una actitud educada, las personas trans se muestran agresivas:

-Grupo de mujeres trans: “Hija de puta, ¿nos vas a atropellar o qué? ¡Cabrona! (y una de ellas le enseña los pechos)”

-Faela: “¡Perdón, perdón! Bueno, perdonadme, no os he visto”

De esta manera, numerosas personas LGTB+ se muestran con acciones negativas, mientras que los cisheterosexuales como personas más calmadas, quienes justifican sus acciones en hacer su trabajo lo mejor posible:

-Fabela (periodista): “Estamos grabando unos recursos, por favor no toques la cámara”

-Prostituta trans: “¿Pero qué recursos, hija de la gran puta? ¡Que estamos aquí todas muertas de frío poniendo el coño, para que os vengáis a reír de nosotras, hija de puta!”

Lo LGTB+ se muestra como algo extraño o extravagante, así ocurre cuando Fabela y Pablo ven a “La Veneno” por primera vez, se acercan corriendo a grabarla, y al conocerla manifiestan:

-Faela: “¡Qué maravilla!”

-Pablo: “¡Qué heavy, me he quedado de piedra!”

-Pepe Navarro (refiriéndose a La Veneno): “Es exactamente lo que estaba buscando. Mañana la quiero aquí”

O bien:

-Pablo (periodista): “Las bolleras son muy fuertes”

Este “Nosotros” vs “Ellos” se comprueba además fuera de los diálogos y mediante imágenes, como ocurre en la escena en la que el personaje trans de Valeria, antes de mostrarse públicamente como persona trans, camina por su universidad en Valencia mientras el resto la mira con caras de extrañeza y perplejidad. Además, se sienta sola en clase y no manifiesta tener vínculos con el resto del alumnado.

En este sentido, Valeria es el único personaje trans no agresivo, excéntrico o dedicado a la prostitución, además, posee acciones positivas como la amistad, su talento para escribir o su actitud tranquila. Sin embargo, su trama principal tiene que ver con sus miedos y rechazo a su cuerpo por su identidad de género, lo que le lleva a ocultárselo a su madre y a su entorno y a realizar acciones irracionales como la depilación en lugares insalubres o a medicarse sin prescripción médica y es el personaje más homormativo de todas las personas trans: estudiante, caucásica, etc., en contraposición al resto.

Por otro lado, se encuentran ficciones en las que se observa de igual manera un “Nosotros” cisheterosexual frente a un “Ellos” formado por el colectivo LGTB+ de forma no polarizada pero sí presente. Ejemplo de ello es el capítulo piloto de la ficción seriada de *Looking*, en la que es posible observar una polarización conceptual entre los personajes protagonistas, LGTB+, que conviven en una zona y barrio LGTB+ de San Francisco y cuyas relaciones se producen mayoritariamente entre personas de la misma comunidad, y el resto, no mostrándose una convivencia real entre las diferentes opciones sexuales. Por lo tanto, solo los LGTB+ viven en ambientes y zonas de la sociedad exclusivas de la orientación sexual diversa. Esta oposición se muestra en escenas como:

-Patrick (a Owen): “Parece que esta noche tengo una cita, en el ‘Club de la Prensa’”

-Owen: “¿De verdad? Una elección muy hetero, amigo”

Además, a estos personajes LGTB+ se les asocia características socialmente negativas, como el consumo de drogas, la mentira, o las relaciones de pareja tóxicas, como el caso de Dom:

-Dom (a Doris, su compañera de piso y expareja): “Oye, ¿qué me dirías si te contara que he decidido llamar a Ethan?”

-Doris: “Te diría que intentó matarte, ¿no te acuerdas?”

-Dom: “En realidad Ethan no hizo nada, solo me amenazó. De todos modos, ha cambiado”

Los personajes LGTB+ son además superficiales:

-Patrick (a Agustín): “Oye puedes ayudarme con esto, los filtros de *Instagram* lo joden todo, y no distingo si este tío está bueno o no, ¿tú qué crees?”

-Agustín: “Uh, Paddy, ese tío tiene un ojo vago”

-Patrick: “Qué fuerte, tienes razón. Vaya, no lo sé, a lo mejor lo del ojo vago tiene su cosa, igual me da morbillo”

Y también son promiscuos, lo que se utiliza para cubrir carencias afectivas:

-Patrick (a Dom): “¿A dónde vas?”

-Dom: “A buscar a algún rubiazo calentorro que me devuelva la autoestima”

-Agustín (a Patrick): “Venga ya, alégrate, ahora eres un pervertido y tienes que llevarlo con orgullo”

-Doris (a Dom): “¿Seguro que estás bien?”

-Dom: “Sí, solo necesito un polvo”

Además, los personajes se basan en la homonormatividad y ansían aproximarse a las características más heteronormativas posibles, elemento que persiguen todos los personajes LGTB+. Esto es posible de comprobar en escenas como en la que Patrick se hace pasar por médico, trabajo socialmente bien visto, o en la que lleva a su nueva cita a un bar considerado “heterosexual”.

El mismo caso se presenta en *Sense8*, en la que solo los personajes de Amanita y Nomi se encuentran en una zona gay de San Francisco y únicamente muestran relaciones

en entornos y con otras personas LGTB+, como ocurre en la escena con las amigas lesbianas de Amanita o en la obra benéfica sobre el VIH. Este hecho se muestra también en objetos, como el juguete sexual que poseen Amanita y Nomi customizado con los colores de la bandera del orgullo LGTB+. Además, sus escenas tienen lugar durante el Día del Orgullo LGTB+ presente y también pasado a través de recuerdos.

En esta ficción se muestra lo LGTB+ como algo extravagante y asociado a las drogas, como en la escena en la que aparecen dos personajes vestidos de hadas repartiendo pétalos y *brownies* de marihuana a las personas:

- Personajes disfrazados de hadas (a Amanita y Nomi): “¿Qué tal chicas, queréis un bollito delicioso y nutritivo?”
- Amanita: “Venga, vale, dame uno”
- Hombres disfrazados de hadas: “Esto os cambiará la vida. Feliz viaje, que os divirtáis”

Además, se muestra una discriminación dentro del propio colectivo hacia las mujeres trans:

- Amanita (a sus amigas lesbianas): “Esta es la chica de la que os hablé”
- Sam (amiga de Amanita): “Espera, te conozco, eres la trans que tiene un blog. No me gustó que usaras el termino LGBT”
- Chica 1: “Eh, estamos de fiesta, cálmate”
- Sam (amiga de Amanita): “Luchamos para que nos reconozcan”
- Nomi: “Creía que las distinciones nos estaban separando”
- Sam (amiga de Amanita): “No me jodas, eres un tío ocupando el poco espacio que nos queda a las mujeres”

Otro ejemplo se muestra en el piloto de *Transparent*, en el que de nuevo se presencia un “Nosotros” contra “Ellos” no polarizado, pero sí presente. Tanto los personajes LGTB+ como los cisheterosexuales realizan acciones negativas y positivas, pero solo los LGTB+ viven su orientación e identidad de forma restringida o directamente

oculta. Así, los personajes LGTB+ solamente pueden mostrar públicamente su orientación e identidad sexual diversa cuando están con otros personajes LGTB+, como en el centro LGTB+ de Los Ángeles, al que asiste Maura, en el que cuenta su transición.

Además, se muestra el lesbianismo como algo curioso o llamativo:

-Sarah (a su marido, Len): “Tammy es aquella lesbiana con la que fui a Madison”

-Len: “Me gustan las lesbianas”

O como algo temporal y como una fase de “experimentación” para posteriormente pasar a la “normalidad”:

-Ali (a su hermana, Sarah): “Coño, la jodida Tammy Cashman, ¿sabe Len (marido de Sarah) que los niños van al mismo colegio?”

-Sarah: “¿Por qué iba a importarle?”

-Ali: “Tal vez porque os pasasteis todos los años de universidad lesbianando juntas”

-Sarah: “Por favor, ¿quién no ha experimentado en la universidad?”

-Ali: “¿Me tomas el pelo? Eso no era experimentar, estabais hablando hasta de adoptar un niño juntas”

-Sarah: “Eso no ocurrió”

-Ali: “Oh, Dios mío, recuerdo perfectamente que llamasteis y dijisteis que ibais a adoptar a dos niños mexicanos”

-Sarah: “Salvadoreños”

En este sentido, el personaje de Sarah indica querer ser partícipe del “Nosotros”, negando su orientación sexual diversa y participando de una vida tradicional con pareja masculina y como ama de casa en la que manifiesta no ser feliz.

De esta forma, en la amplia mayoría de ficciones se observa, de forma explícita o implícita, un dominio simbólico entre un “Nosotros” cisheterosexual y un “Ellos” en el que se incluye a los personajes LGTB+, solos o junto a otros grupos, como son los personajes racializados, y que se encuentran ubicados en la “otredad” o en una situación

de inferioridad simbólica. Es el caso de ficciones como *Veneno*, destacando la búsqueda de los periodistas cisheterosexuales de temas extravagantes y diferentes, comparando lo LGTB+ con rituales satánicos o abducciones en Cabo de Gata:

-Machús (periodista): “Yo creo que tengo algo que le podría pasar a Fabela. Tengo dos amigas, que son lesbianas, que tiene un bar en Chueca y van a casarse de forma reivindicativa, esta noche”

Esto se muestra además en lugares físicos como el Parque del Oeste, zona donde se prostituye “La Veneno” y que se ubica como lugar de encuentro de la otredad:

-Pablo (periodista): “Aquí no viene ni la policía”

-Pablo: “Fabela vámonos, ¿pero has visto la hora que es? Que este lugar es peligroso, que aquí pasan cosas...¡que aquí matan gente! ¿Qué quieres, que nos maten?”

-Fabela (periodista): “Estamos en el Parque del Oeste de Madrid, donde cada noche, ocurren esas cosas de las que nadie habla...”

-Fabela (a Pepe Navarro, refiriéndose al Parque del Oeste): “No sabes lo peligroso que es”

También en las zonas marginales de *Pose*:

-Angel: “Es fácil adivinar qué chicos y chicas del muelle tienen sida por lo demacrados que están. Son como esqueletos de Halloween allí en su rincón. No sabes si se han quedado dormidos en un banco de un parque o si están muertos”

O la cárcel en *Vis a Vis*:

-Sole (reclusa, a Macarena): “Mi amor este es el talego, aquí nadie se siente bien”

-Antonia (reclusa): “Esto es como estar en un ‘resort’ pero lleno de hijas de la gran puta”

Y en *Orange is the New Black*:

-Larry (a Piper, sobre contarle a su familia sobre la cárcel): “Se horrorizarían al saber que vas a un sitio sucio y peligroso”

Es también el caso de *Sense8*, mostrando la otredad del colectivo LGTB+ en la propia obra de teatro a la que asisten Nomi y Amanita que trata sobre VIH, homosexualidad y la enorme cantidad de fallecidos durante las décadas de los 80 y 90; o de *Euphoria*, en la que esta otredad se remarca en los personajes LGTB+, como es el caso de Jules, como se muestra en la escena en la que varios personajes se ríen de ella y esta se cae de la bici, o cuando Nate la amenaza por ir “provocando” por su manera de vestir extravagante. Además, entre Jules y Rue se produce una rápida conexión ya que las dos se sienten incomprendidas además de que ambas protagonizan las principales acciones autodestructivas del capítulo.

Finalmente, en cualquiera de las ficciones analizadas, los personajes son conscientes de su posición de inferioridad simbólica o de su “otredad”, como se muestra en casos como *Vis a Vis*:

-‘Rizos’: “La vida de Yolanda acabó en una caja de 60 centímetros”

-Sole (otra reclusa): “La de todas”

En *Veneno*:

-Paca “La Piraña” (amiga de “La Veneno”, a los periodistas, por haberlas grabado sin su permiso prostituyéndose en el Parque del Oeste): “Habéis llegado arrasando, como si fuéramos animalicos en un safari”

O en *Pose*, donde se observa el rechazo por parte del “Nosotros”, del que el “Ellos” es consciente:

-Damon (a Blanca): “¿Qué es exactamente un *ball*?”

-Blanca: “Los *balls* son reuniones de personas a los que no se les permite reunirse en otro sitio. Una celebración de una vida que al resto del mundo no le parece digna de celebrarse”

-Damon: “¿Y puedes ganar dinero?”

-Blanca: “Mejor que dinero, puedes ganarte un nombre si ganas un trofeo o dos. En nuestra comunidad alcanzar la gloria lo es todo. No vamos a caminar por la alfombra roja de los Oscar, pero es nuestro momento de ser estrellas”

O también en la siguiente escena:

-Damon (a Blanca): “Siento haber dicho que no soy como tú”

-Blanca: “Calla, criatura. Eres un chico negro gay, ¿a quién vas a encontrar que te haga sentirte superior?”

-Lil Papi (a Blanca): “¿Qué tengo que hacer para entrar en la casa Evangelista?”

-Blanca: “Estamos hundidas”

-Lil Papi: “Pues perfecto para mí, aún no valéis una mierda, pero yo tampoco lo valgo”

Y piden al “Nosotros” un trato más humano y justo, como en *Vis a Vis*:

-Sole (a Palacios, funcionario de prisiones que está retirando las cosas de la fallecida Yolanda): “¿Te importa? Hasta hace 10 horas mi amiga estaba ahí arriba diciendo chorradas. ¿Te importaría llevarte sus cosas un poco más tarde, por favor? Como que me hace falta un poquito de duelo”

-Palacios: “Es que necesitamos las camas libres”

-Sole: “Hasta mañana no entran las nuevas. Por favor, un poco de humanidad”

Esto también ocurre en *Pose*:

-Blanca (a la directora de la escuela de baile, que niega una prueba de baile para Damon al haberse pasado el plazo): “Este joven tiene un talento muy especial”

-Directora de la escuela: “Que vuelva en primavera”

-Blanca: “¿Sabe cuál es el dolor más grande que puede sentir una persona? ¿La mayor tragedia que puede experimentar en la vida? Tener una verdad en su interior y no poder compartirla. Poseer una gran belleza y que no haya nadie que la vea. Este joven ha sido descartado. Es muy joven, está convencido de que tiene que ver con lo que es (su homosexualidad). Es como un cáncer, lo devorará por dentro hasta que empiece a odiar incluso hasta sus mejores y más grandes cualidades”

5.2.2.3.4. *Focus*

En último lugar, se analiza el *focus* o punto de vista privilegiado en el discurso. Los resultados muestran que en la mayoría de las ficciones estudiadas este *focus* se realiza desde un prisma heteronormativo, esto es, desde la heterosexualidad como punto de vista predilecto del discurso.

Ocorre en casos como el de *Élite*, donde la narración está basada en el punto de vista de los personajes cisheterosexuales de Samuel, Christian y Nadia, los tres nuevos estudiantes del instituto Las Encinas. Así, el foco narrativo se centra en la cisheterosexualidad de los personajes mientras que las tramas de los personajes LGTB+ se observan aisladas del resto y son mostradas en lugares ocultos, sombríos y diferentes a los hegemónicos: puentes, habitaciones aisladas o personajes ocultos con capuchas, entre otros. En este mismo sentido, se muestran relaciones sexuales, besos, muestras afectivas, etc., entre los personajes cisheterosexuales, como entre Lucrecia y Guzmán y Polo y Carla, quedándose esto, sin embargo, omitido en los personajes LGTB+.

En este sentido, en ficciones como *El Ministerio del Tiempo*, la heterosexualidad es la orientación naturalizada desde la que se basa narrativamente el resto de tramas y existe una presunción de heterosexualidad (Rich, 1996) en los personajes:

-Personaje enfermero (a Julián): “¿Vas a hacer algo este puente? He organizado una fiestuqui en casa guapa, guapa. Mis suegros se llevan a los niños y hemos pensado en llamar a unos amigos. Y amigas (con énfasis y modulación en el tono de voz). Vente. Te va a molar”

Por otro lado, las relaciones cisheterosexuales se muestran de forma naturalizada y abiertamente en la trama tanto física como emotivamente: Julián y su novia cuentan con escenas sentimentales y emotivas, Alfonso y la camarera mantienen relaciones sexuales, etc., mientras el personaje LGTB+ de Irene muestra un único beso realizado de forma impulsiva y es rechazada por Amelia.

Otros ejemplos se muestran en *Shameless*, en la que el personaje de Lip, hermano de Ian, intenta “corregir” la homosexualidad de este último y en la que se muestra la homosexualidad como algo negativo:

-Lip (a Ian, mostrándole una revista pornográfica homosexual): “¿Cómo puede gustarte esto? ¿O esto?”

Además, se presenta de nuevo una presunción de heterosexualidad de todos los personajes:

-Fiona (a Ian, homosexual): “Solo dime que no has dejado preñada a ninguna chica”

-Ian: “Tranquila”

Y se muestran escenas sexuales explícitas entre los personajes cisheterosexuales, como entre Fiona y Steve, pero no entre los personajes LGTB+ de Ian y Kash. Estas relaciones se realizan únicamente en sitios ocultos como el almacén de la tienda de ultramarinos o con revistas pornográficas escondidas detrás de armarios.

También ocurre en *Malaka*, en la que el punto de vista está basado en la heteronormatividad y en los personajes protagonistas de Darío y de Blanca. La heterosexualidad es la orientación naturalizada desde la que se basa narrativamente el resto de tramas y esta se muestra de forma sentimental y emotiva. Es el caso de la relación de Blanca con su marido e hijo o la de Darío con su exmujer y su hijo. Sin embargo, “La Tota” posee simplemente una breve escena en la que toca los pechos y el trasero de una chica joven sin ninguna manifestación de carácter afectivo. Esta escena se muestra de forma intrascendental y no muestra ninguna conexión con el resto de tramas durante

todo el capítulo piloto. Además, la escena se construye narrativamente fuera del alcance del resto de personajes de la ficción seriada.

Y es también el caso de *Orange is the New Black*, donde lo LGTB+ es mostrado como un elemento conflictivo, que se utiliza por interés (como en el caso de Alex hacia Piper para que la ayude en sus negocios delictivos) y que puede llevar a los personajes a la cárcel. En este sentido, la propia protagonista manifiesta que su relación lésbica fue algo “temporal” y el resto de personajes se muestran asombrados e incluso desagradados ante este hecho, como muestran los siguientes diálogos, donde su familia se muestra más sorprendida por la orientación sexual de Piper que por el hecho de entrar en la cárcel:

-Abuela de Piper: “¿Eras lesbiana?”

-Piper: “Lo era”

-Hermano de Piper: “¿Sigues siéndolo?”

-Piper: “No, ya no soy lesbiana”

-Larry (prometido de Piper): “¿Seguro?”

-Padre de Piper (a Larry): “¿Tú sabías esto?”

-Larry: “No, no lo sabía. Bueno, me contó que después de la universidad viajaba mucho, pero se le pasó decirme lo de la novia lesbiana que tenía una red de narcotráfico, imaginaos qué sorpresa”

En dicha ficción además se habla de la homosexualidad como algo “asqueroso” y temporal:

-Abuela de Piper: “Yo una vez le di un beso a Mary Straley en la academia de la señora Porter, pero me dio asco”

-Abuela de Piper: “¿Y qué es lo que hiciste con el dinero?”

-Piper: “Verás, abuela, yo no hacía aquello por dinero”

-Abuela de Piper: “Ay, Piper, por el amor de Dios”

También ocurre en *Pose*, ficción en la que, a pesar de contar con todos sus protagonistas pertenecientes al colectivo LGTB+ (Blanca, Angel, Damon y Elektra), estos personajes se presentan marginados de la vida social hegemónica, mostrando la identidad y orientación sexual diversa en lugares ocultos y secretos, como bares de *balls* en los que se producen redadas por parte de la policía, o en entornos de prostitución. En este sentido, los personajes deben sufrir el rechazo de la sociedad, como es el caso de Damon, expulsado de su casa por ser homosexual. De esta forma, en esta ficción lo LGTB+ se presenta como un elemento marginal y aislado y en la que la cisheterosexualidad es la orientación privilegiada.

Y de igual manera ocurre en *Veneno*, donde el punto de vista parte de los periodistas cisheterosexuales de ‘Esta noche cruzamos el Mississippi’ quienes, en la búsqueda de noticias peculiares, intentan atraer a “La Veneno” a televisión, desencadenando el resto de las tramas.

En otras ficciones, a pesar de que las identidades u orientaciones sexuales diversas cuentan con peso en la ficción, la heterosexualidad sigue manifestándose como la orientación sexual dominante y privilegiada en el discurso. Es el caso de *Merlí: Sapere Aude*, en la que a pesar de contar con un personaje protagonista bisexual, Pol, este está representado con rasgos caucásicos, musculado y con aquellos atributos asociados tradicionalmente a la heterosexualidad. De hecho, el mismo personaje oculta su bisexualidad y está preocupado por las apariencias. Por lo tanto, se asimilan los patrones heterosexuales socialmente bien aceptados, lo que hace posible al personaje estar integrado con naturalidad en el entorno de la ficción seriada. El mismo caso ocurre en *Looking*, donde los protagonistas LGTB+ asimilan numerosos patrones bien aceptados de la heteronormatividad, que se presenta como un ideal a alcanzar: personajes jóvenes, de clase media, físicamente esbeltos, preocupados por su físico y por las apariencias, etc.

Por lo tanto, en la mayoría de ficciones analizadas o bien el punto de vista dominante es el cisheterosexual o heteronormativo o bien este se presenta como el ideal a alcanzar, incluso entre los propios personajes LGTB+.

5.3. Resultados de los Focus Groups

En este apartado se muestran los resultados tras realizar los cuatro *focus group*, argumentados en el apartado metodológico, a un total de 32 personas escogidas de forma aleatoria en función de su identidad y orientación sexual. Estos se dividieron en dos *focus group* realizados a participantes voluntarios cisheterosexuales y otros dos realizados a participantes voluntarios LGTB+.

Las personas participantes fueron buscadas mediante distintos medios entre los que se encuentra la difusión por correo electrónico y redes sociales (Instagram, Facebook y Twitter) a través de la denominada técnica de bola de nieve, ya desarrollada con anterioridad. Los *focus group* estaban planeados en un inicio para ser realizados de forma presencial. El hecho de realizarlos de forma online debido a la pandemia mundial generada por el virus SARS-CoV-2, a través de la plataforma Zoom, pudo parecer en principio un inconveniente. Sin embargo, se intentó sacar el máximo beneficio a este tipo de comunicación mediada por la tecnología y esta técnica ayudó a contar con personas de una amplia variedad geográfica, no únicamente de España, con diversas comunidades como Galicia, Castilla la Mancha, Andalucía, etc., sino de otros países como Brasil, lo que hubiera supuesto una gran complejidad en caso de haber realizado los mismos de forma presencial.

Además, el hecho de poder grabar las sesiones a través de dicha plataforma facilitó la posterior transcripción. Tras esta transcripción, se procedió a establecer micro categorías en cada una de las cuatro sesiones, para posteriormente establecer grandes categorías basadas en las anteriores y que englobasen a los cuatro *focus group*. El objetivo era poder establecer similitudes y diferencias entre los discursos hallados y establecer relaciones con cuestiones tratadas en la revisión bibliográfica de los capítulos 1, 2 y 3.

A continuación, se adjunta una tabla en la que se detallan las características de las personas que participaron en los *focus group* y su fecha de realización y en la que se garantiza el anonimato de las personas que intervinieron, tal y como fue acordado y aprobado por la Comisión de Ética de Investigación de la Universidad de Murcia. Las

orientaciones e identidades sexuales reproducen estrictamente lo que las personas participantes respondieron en el cuestionario inicial enviado y manifiestan el modo en el que se definieron a sí mismas:

Tabla 57

Características de las Personas Participantes en los Focus Groups

Miércoles 10 de febrero de 2021	Jueves 11 de febrero de 2021	Miércoles 17 de febrero de 2021	Jueves 18 de febrero de 2021
Hombre cisheterosexual, 37 años, Cataluña	Mujer, bisexual, 38 años, Valencia	Mujer bisexual, 38 años, Castilla y León	Mujer cisheterosexual, 50 años, Murcia
Mujer cisheterosexual, 30 años, Murcia	Hombre gay, 35 años, Madrid	Hombre bisexual, 27 años, Madrid/Venezuela	Hombre cisheterosexual, 26 años, Murcia
Mujer cisheterosexual, 39 años, Andalucía	Mujer bisexual, 32 años, Murcia	Género no binario, bisexual, 25 años, Madrid	Mujer cisheterosexual, 30 años, Murcia
Mujer cisheterosexual, 46 años, Murcia	Género no binario, gay, 28 años, Madrid	Hombre bisexual, 28 años, Madrid	Hombre cisheterosexual, 44 años, Murcia
Hombre cisheterosexual, 43 años, Galicia	Género no binario, lesbiana, 24 años, Madrid	Mujer bisexual, 53 años, Valencia	Mujer cisheterosexual, 49 años, Castilla y León
Mujer cisheterosexual, 31 años, Murcia	Hombre gay, 48 años, Cataluña/Francia	Hombre gay, 32 años, Castilla la Mancha	Mujer cisheterosexual, 24 años, Andalucía

Mujer cisheterosexual, 24 años, Murcia	No binarie, <i>marika</i> , 41 años, Murcia	Agénero, pansexual, 30 años, Extremadura	Mujer cisheterosexual, 37 años, Murcia
Hombre cisheterosexual, 63 años, Brasil	Hombre bisexual, 28, años, Murcia	Hombre gay, 55 años, Andalucía	Mujer cisheterosexual, 59 años, Andalucía

A partir de los grupos de discusión, se plantean seis categorías diferenciadas y diversas subcategorías derivadas. Estas son: una percepción sobre el aumento de personajes y tramas LGTB+ en la última década; la ficción LGTB+ como reflejo de la realidad social; los estereotipos recurrentes en la ficción seriada; la percepción de la orientación sexual e identidad de género como epicentro de las tramas; la diversidad a la hora de representar las identidades e interseccionalidades LGTB+; y, por último, la identificación con los personajes y tramas de dichas ficciones.

5.3.1. Percepción del incremento de personajes LGTB+ en la ficción seriada

Los resultados muestran una gran categoría analizada en la que las personas participantes, tanto heterosexuales como LGTB+, con un rotundo consenso, consideran que en la última década entre 2011 y 2020 ha habido un aumento de personajes y de tramas relacionadas con el colectivo LGTB+. Esta se muestra como una percepción real ratificada por las investigaciones del marco teórico (GLAAD 2010; 2011; 2012; 2013; 2014; 2015; 2016; 2017; 2018; 2019; 2020). Este aumento, además, ha ido a la par que el aumento generalizado de ficciones seriadas españolas y estadounidenses en el panorama audiovisual.

En este sentido, una cita que resume la opinión generalizada de los participantes heterosexuales es que “*se ha hecho un esfuerzo*” (mujer cisheterosexual, 46 años) por incluir a estos personajes del colectivo. Sin embargo, los participantes LGTB+, a pesar de valorar el avance, desde lo que consideran una nula representación en décadas anteriores, consideran que este aumento aún no es suficiente y que sería necesaria una aún mayor visibilización de estas realidades. Así:

“Hace 20 años no existía nada, y ahora pues genial que exista un poco, pero eso tiene que seguir, o sea a mí me da por pensar en la juventud LGTB+, que a mí me gustaría mucho que no tengan que pasar por esas crisis de identidad, y que gran parte de ese problema está en la ausencia de representación” (género no binario, lesbiana, 24 años).

Por su parte, los participantes LGTB+, además, consideran que no es suficiente únicamente con un aumento cuantitativo, ya que tan importante es la cantidad de personajes y tramas, como la calidad de estas representaciones. Así, se hace una crítica a la representación de mala calidad que continúa manteniendo estereotipos sobre el colectivo y piden por una representación *“más positiva y que nos muestre casos de un poco de esperanza”* (género no binario, bisexual, 25 años). Tal y como se ha planteado en el marco teórico, esta cuestión ha sido abordada en recientes investigaciones en las que se ha comprobado una construcción distorsionada sobre el colectivo (Francisco, González de Garay, Lozano y Traver, 2016).

5.3.1.1. Uso de la técnica del *pinkwashing* como estrategia comercial en las ficciones seriadas

La audiencia participante en los *focus groups*, tanto heterosexual como LGTB+, considera que este aumento cuantitativo de personajes LGTB+ de los últimos años se debe al uso de la estrategia analizada en el marco teórico, conocida como *pinkwashing* (Puar, 2013), por parte de las productoras audiovisuales. Las ficciones estadounidenses y españolas necesitarían cubrir un determinado porcentaje de personajes LGTB+ para proyectar una imagen progresista de cara a la sociedad y como reclamo para atraer a un determinado tipo de público que demanda la inclusión de esta diversidad.

De esta forma, habría *“un interés comercial detrás de este aumento de personajes”* (hombre cisheterosexual, 63 años) más que *“un apoyo real al colectivo”* (hombre cisheterosexual, 26 años).

Este interés comercial, además, no sería exclusiva de los personajes LGTB+:

“Muchos personajes del colectivo se introducen un poco de manera forzada, por ejemplo, en Netflix, que es una plataforma que intenta meter un personaje de una etnia, un personaje de color, un personaje del colectivo... como un poco para atraer, llamar la atención a diferentes públicos” (mujer cisheterosexual, 24 años).

“En las series americanas es muy frecuente que en la típica serie de detectives siempre haya un latino, un asiático, un negro o negra... vamos ya depende de cómo vayan jugando con la cuota, pero está clarísimo que así se descargan por decirlo de alguna manera la conciencia” (mujer cisheterosexual, 59 años).

Sin embargo, consideran que este uso implícito del *pinkwashing* o la inclusión de “cupos” (hombre bisexual, 28 años) puede tener un efecto positivo para las nuevas y futuras generaciones, ayudando a normalizar la presencia de personajes del colectivo:

“Hay que forzarlo un poquito al principio para que, por ejemplo, las generaciones que son más pequeñas lo vean como algo normal en un futuro. Nosotros ahora mismo lo pensamos como un cupo, pero ellos no lo van a ver como tal, ellos lo van a ver como algo normal. Entonces, para los de más edad puede ser algo chocante, yo siempre pongo el ejemplo de mi madre, a ella le puede chocar un poco más, para mí puede parecer que han querido meter un poco de cada... y mi sobrino lo va a ver como algo totalmente normal” (mujer cisheterosexual, 31 años).

No se observa en esta categoría, por lo tanto, diferencias notables entre los participantes heterosexuales y los LGTB+.

5.3.1.2. Diferencias entre las cadenas tradicionales y las nuevas plataformas de distribución

Los participantes, tanto heterosexuales como LGTB+, consideran que hay diferencias en este aumento cuantitativo entre las tradicionales cadenas lineales españolas y estadounidenses (Tele5, Antena3, Fox, ABC, etc.) y las nuevas plataformas de distribución (Netflix, Amazon Prime, HBO, etc.)

Por una parte, las cadenas generalistas tradicionalmente han *“intentado alcanzar o conseguir atraer a un público lo más heterogéneo posible”* (hombre gay, 35 años), lo que dejaba la representación LGTB+ a niveles mínimos o directamente nulos. Las nuevas plataformas de distribución, por su parte, como una de las características propias de la tercera edad de oro de la televisión (Lotz, 2014), han encontrado un nicho de mercado que no se encontraba ocupado por estas cadenas tradicionales, ante una parte de la audiencia que deseaba encontrar este tipo de representación LGTB+, como indica una persona de género no binario, lesbiana, de 24 años: *“La gente del colectivo estamos desesperados por cualquier tipo de contenido con el que nos podamos identificar un poquito sea como sea”*, lo que reafirma las investigaciones del marco teórico sobre la importancia de los medios de comunicación en la construcción de las identidades (Castells, 1998; Rodrigo-Alsina y Medina-Bravo, 2006).

Así, estas plataformas, dependientes económicamente de sus suscriptores y no de los anunciantes, habrían decidido apostar por ficciones que, incluso en ciertos casos, están dirigidas directamente a un público LGTB+. De nuevo, los participantes remarcan que esta cuestión se produce por motivos económicos y no exclusivamente por un compromiso por parte de estas empresas con la igualdad social:

“Aunque es verdad que la sociedad ha avanzado y está muy bien, esto es una cuestión capitalista también. Con la llegada de las plataformas de streaming las empresas ven aquí una oportunidad de negocio, de atraer a un público que no se sentía identificado con la ficción que estaba viendo en televisión. Entonces cuando tú rompes esa barrera del anunciante, que es lo que tienen las televisiones

lineales, tienes que contentar a un número cuanto más alto de espectadores mejor, porque si no se caen los anuncios. Cuando llegan la plataforma de streaming y además estas plataformas son globales, ya no te tienes que quedar en un único territorio, tú puedes crear una ficción dirigida a un público que tú consideras de nicho, pero que al estar repartido por todo el mundo va a ser lo suficientemente amplio para que paguen esas suscripciones y se queden contigo y te salga rentable hacer esta serie, o sea que al final es también una cuestión de rentabilidad económica, no una cuestión de bondad por parte de las empresas” (Hombre gay, 35 años).

En este sentido, la mayoría de los participantes, tanto LGTB+ como heterosexuales, manifiestan que los personajes LGTB+ *“generalmente tienden a ser más secundarios que protagonistas”* (hombre cisheterosexual, 37 años), y que esto suele presentarse más en las series de cadenas lineales dirigidas a un público generalista, ya que en estas la diversidad LGTB+ *“no es el producto que ellos quieren vender”* (hombre gay, 32 años), que en las nuevas plataformas de distribución, como Netflix o Amazon Prime Video.

Así, observan que estos cuentan recurrentemente o bien con un papel como amigo del personaje principal y protagonista cisheterosexual o bien que son tratados a través de *“historias paralelas o historias en las que también participa el protagonista, pero en las que realmente los personajes LGTB+ no tienen el peso del protagonista”* (mujer bisexual, 32 años) y que, por lo tanto, no afectan a la trama principal. Este rol secundario se observa por lo tanto como *“de apoyo y de complemento a las tramas principales”* (género no binario, bisexual, 25 años) y cuenta con una menor profundidad narrativa. Se considera que el personaje LGTB+ protagonista es una excepción y que esto suele ocurrir en ficciones seriadas de plataformas de distribución con una temática explícitamente LGTB+, como *Veneno* o *Looking*.

De esta forma, los participantes en general, sin observarse diferencias entre los heterosexuales y los LGTB+, observan ficciones seriadas que son exclusivas de estas plataformas de distribución y que no tienen hueco en las cadenas generalistas, con el

ejemplo de la serie *Euphoria*: “*Tú no vas a ver ‘Euphoria’ en Antena3 a las 10 de la noche el sábado. Esa es la cosa, si la quieres ver es de pago, entonces realmente no te la van a poner ahí en prime time*” (hombre bisexual, 27 años), y que los personajes LGTB+ tienden a contar con un rol de carácter secundario, con ciertas excepciones encontradas en las plataformas de distribución.

5.3.2. Ficción LGTB+ como reflejo de la realidad social e influencia de la época histórica

Con respecto a esta categoría, hay diferencia de opiniones entre los grupos de discusión con participantes heterosexuales y los grupos de discusión con participantes LGTB+. Por un lado, la mayor parte de los participantes heterosexuales considera que la ficción seriada con personajes y tramas LGTB+ “*sí que refleja una realidad o una parte del colectivo*” (mujer cisheterosexual, 30 años). Además, considera que esto se construye narrativamente “*con mucha naturalidad*” (hombre cisheterosexual, 44 años).

En este sentido, manifiestan que la ficción refleja fielmente la realidad amplia del colectivo, pese a reconocer que en muchas ocasiones los personajes LGTB+ se asocian a situaciones conflictivas, “*muchos o algunos de los conflictos que aparecen son reales*” (mujer cisheterosexual, 46 años). Así:

“Yo creo que se van viendo distintos ambientes, desde gente un poco más acomodada hasta clases sociales un poco más marginales. Creo que se pone de manifiesto de una manera muy rica todo lo que es la complejidad del colectivo LGTB+, hasta incluso está el padre que está en terapia de grupo y que todavía no ha sido capaz de explicárselo a su propia familia, etc., entonces son situaciones que yo creo que son muy verídicas. Yo creo que, pese a que no estoy de acuerdo con que el mundo LGTB+ se tenga que meter en ese círculo de drogas, etc., y sí que es verdad que aparecen sobre todo los aspectos más conflictivos, y que estamos un momento mucho más avanzado y que esto es algo mucho más normal, sí que creo que algunos de los conceptos que se plantean son bastantes reales” (mujer cisheterosexual, 46 años).

Los participantes LGTB+, por el contrario, consideran ampliamente que estas ficciones “*no muestra un reflejo de la realidad*” (mujer bisexual, 38 años) y que las ficciones mostradas durante la realización de los *focus groups* “*son las excepciones, creo que por primera en ‘Veneno’ ha aparecido un personaje realmente protagonista transexual*” (mujer bisexual, 38 años).

En este sentido, pese a que los participantes LGTB+ reconocen la dificultad de reflejar a toda la realidad del colectivo LGTB+ debido a que este “*es muy amplio y diverso*” (hombre gay, 35 años), afirma que las ficciones actuales reflejan solamente realidades muy específicas y concretas del colectivo y “*ciertas realidades que entiendo son más llamativas para la ficción*” (hombre gay, 35 años).

Crean además que el colectivo LGTB+ “*aparece poco y cuando aparece está mal representado*” (género no binario, lesbiana, 24 años). Así, consideran que, en general, no solo no hay una representación realista, sino que esta es una mala representación:

“*Yo también creo que no está bien representada, por ejemplo, no hemos visto ningún ejemplo de un chico trans, hay mucho drama alrededor de las historias de gente LGTB+ en general, y en la vida real no necesariamente es así, no siempre nuestra vida está adscrita a un drama. Podemos tener historias felices y con un final feliz y alegre y no estamos todos ahí que si metidos en la droga, o que si tenemos VIH o estamos en la cárcel, que es un poco lo que he visto yo en esos segmentos, como que hay mucho drama*”. (género no binario, bisexual, 25 años).

Estos testimonios están en concordancia con cuestiones como la habitual representación de la homosexualidad como tragedia analizada en el marco teórico (Amícola, 2002; Guasch, 2011).

Por último, de nuevo tanto los participantes heterosexuales como los LGTB+ recalcan la importancia de tener en cuenta el momento histórico en el que transcurre la ficción. De esta forma, consideran que estas tramas dramáticas mencionadas son más recurrentes cuando el contexto histórico ocurre en las décadas de los años 70, 80 y 90 o

en las ficciones realizadas en aquella época, así: *“Si estás en los 80 o 90 y eres gay, tienes todas las papeletas de morir...”* (hombre bisexual, 28 años), lo que reafirma las investigaciones del marco teórico sobre una representación ampliamente estereotipada sobre el colectivo LGTB+ en aquellas épocas, tanto en la ficción española como en la estadounidense (González de Garay y Alfeo-Álvarez, 2017; Mira, 2008; Ragusa, 2005).

En este sentido, los participantes heterosexuales consideran como realistas los conflictos de aquellas épocas, ya que *“sí es cierto que en muchos momentos eso ha sido un tipo de conflicto que ha estado presente”* (mujer cisheterosexual, 46 años) y que, por lo tanto, *“sería absurdo cambiar eso para adornarlo”* (hombre cisheterosexual, 44 años).

5.3.3. Estereotipos recurrentes en la ficción seriada con contenido LGTB+

Los participantes, tanto heterosexuales como LGTB+, reconocen la existencia de una serie de estereotipos repetidos y establecidos en la ficción seriada sobre el colectivo LGTB+ en la última década, y que han sido tratados en el capítulo 3. En primer lugar, el estereotipo más recurrente es la asociación del colectivo con entornos marginales y con el aislamiento social, como es el caso de mundos de prostitución y de drogas, hecho recogido en el marco teórico por investigaciones como las de Alfeo-Álvarez y González de Garay (2012), y que es un elemento no tan frecuente cuando los personajes son cisheterosexuales:

“En general en las series, en la mayoría de los casos en los que se habla del colectivo LGTB+, se hace alrededor de un entorno que socialmente está más deprimido, o en entornos de droga, etc. También puede ser en entornos que socialmente no tienen tanto problema, pero siguen siendo entornos de drogas, de prostitución... Y, sin embargo, si lo comparo con heterosexuales o series que no tratan sobre el colectivo LGTB+, no se hace tanto inciso en esa parte” (mujer cisheterosexual, 30 años).

Relacionado con ello, se menciona la temática del sida (Peña-Zerpa, 2013), que se nombra como *“la gran lacra del colectivo, el sida”* (hombre bisexual, 28 años).

En segundo lugar, aluden al hecho de mostrar a los personajes LGTB+ como personas promiscuas o viciosas (González de Garay y Alfeo-Álvarez, 2017), sobre todo en el caso de los personajes bisexuales y de las mujeres trans y lesbianas. En este sentido, creen que las relaciones lésbicas son mostradas o bien de forma hipersexualizada, potenciando la parte sexual, o como relaciones dramáticas y tormentosas.

En el mismo nivel, los participantes distinguen el estereotipo tratado por Mira (2008) que asocia la “pluma” como “*algo intrínsecamente gracioso o intrínsecamente algo de lo que burlarse*” (género no binario, bisexual, 25 años). También el final tráfico relacionado con el hecho de matar a parejas LGTB+, y específicamente lesbianas (Guerrero-Pico, Establés y Ventura, 2017), como uno de los estereotipos más utilizados del que manifiestan: “*El resto de parejas cisheterosexuales siguen vivitas y coleando, pero ya la homosexual parece que es como un castigo... Hay que castigar un poco la homosexualidad en ese sentido*” (hombre bisexual, 28 años).

Por último, otros estereotipos recurrentes mencionados incluyen: la asociación de personas religiosas como intolerantes con la diversidad sexual, manifestando que “*conozco familias que son religiosas y que tienen hijos que son homosexuales y no se ha creado ningún tipo de conflicto*” (mujer cisheterosexual, 31 años); el doblaje en español de mujeres trans de series estadounidenses con voces muy graves y habitualmente por parte de dobladores masculinos; o la representación de mujeres lesbianas como personas “*bruscas, prepotentes y un poco bordes*” (mujer cisheterosexual, 59 años), como es el caso de *Vis a Vis*.

Por otro lado, los participantes LGTB+ reconocen que la existencia de estereotipos en la ficción seriada es una forma de “*enganchar al público mostrando un poquito de morbo, de conflictos y de cosas llamativas*” (género no binario, gay, 28 años) y que estos afectan tanto a personajes LGTB+ como a cisheterosexuales, ya que los medios necesitan que estos estereotipos sean fácilmente reconocibles por los espectadores (Gómez, 2005). Sin embargo, manifiestan sentirse “*cansados*” (hombre gay, 48 años) ante el reduccionismo y la repetición constante de estos mismos estereotipos hacia el colectivo.

Los participantes heterosexuales, por su parte, difieren de los LGTB+ y consideran, en primer lugar, que estos estereotipos reflejan en cierta manera la realidad y que a la vez la crean, ya que *“la realidad bebe un poco de la ficción, entonces también se retroalimenta”* (mujer cisheterosexual, 24 años), y, en segundo, que estos estereotipos se están reduciendo, ya que:

“Ese sesgo cada vez yo creo que está siendo más pulido, más enriquecido y más positivo, o sea que no se queda solo en el estereotipo que suele ser negativo, sino que intentan enamorar también a la audiencia y ponerle el máximo corazón al personaje y que este no sea simplemente la minoría curiosa” (mujer cisheterosexual, 49 años).

Además, estos participantes heterosexuales consideran que actualmente: *“Ya no es como antes que (las ficciones) o tiraban por el extremo de la controversia o por la comedia”* (mujer cisheterosexual, 31 años).

De esta manera, a pesar de que ambos grupos reconocen la existencia de estereotipos en estas ficciones, se observa una recepción más crítica por parte de los participantes LGTB+ que de los heterosexuales.

5.3.3.1. Patrón homonormativo y transnormativo en los personajes LGTB+

En relación a la presencia de estereotipos, hay una diferencia de opiniones entre los participantes LGTB+ y los heterosexuales. Así, los participantes LGTB+ observan implícitamente la existencia de una homonormatividad (Moreno-Sánchez y Pichardo-Galán, 2006) en algunos personajes LGTB+ de la ficción seriada, esto es, tal y como ha sido analizado en el marco teórico, una asimilación de los patrones cisheteronormativos socioculturalmente bien vistos: jóvenes, con unos cánones de belleza concretos, caucásicos, etc., una cuestión que no es percibida de manera tan clara por los participantes heterosexuales. Así, una cita que resume bien la postura mayoritaria de los participantes LGTB+ es:

“Siempre que se ve a gente del colectivo en todas las series al final son jóvenes entre 20 y 30 años, ya te tienes que ir a casos muy concretos de gente mayor, mujeres mayores, porque es que son siempre las mismas series, hombre blanco, mujer blanca de entre 20 y 30 años hasta 40, y ya está, no hay más, y falta luego detrás todo un abanico de posibilidades que no están, es que no existen en las series” (hombre gay, 32 años).

Las personas LGTB+ participantes en los *focus groups* consideran que el motivo de construir narrativamente desde la homonormatividad a los personajes es que se consideran patrones más atractivos para la audiencia, tal y como ha sido analizado en las investigaciones de Ramírez-Alvarado y Cobo-Durán (2013). Estos mismos participantes LGTB+ se manifiestan en desacuerdo con esa idea, ya que *“una pareja de 50 años o de 60 años, con poco atractivo físico, a determinada gente creen que no nos puede resultar interesante, cuando no tiene por qué ser así”* (hombre gay, 35 años).

Con respecto a la edad, manifiestan que *“las parejas homosexuales de 70 años no suelen priorizarse, suelen priorizar parejas jóvenes atractivas”* (mujer bisexual, 38 años), así como que *“no hay ninguna persona anciana que sea LGTB, exceptuando por ejemplo ‘Transparent’”* (género no binario, bisexual, 25 años). Además, con respecto a los personajes trans, los participantes LGTB+ observan una transnormatividad en la que los personajes con un cierto grado de *passing*, esto es, personajes trans que son percibidos como cisgénero, están más aceptados, y ponen de ejemplo a Nomi en *Sense8*.

Estos mismos participantes LGTB+ consideran, por otro lado, que esta homonormatividad provoca que la cuestión LGTB+ se pase por alto y prácticamente se desconozca, camuflándose, lo que no ocurre con el resto de personajes cisheterosexuales, poniendo como ejemplo a Cayetana en *El Ministerio del Tiempo*:

“Cayetana en ‘El Ministerio del Tiempo’, al principio ella es lo más normativa y tú tiendes a pensar como espectador que también va a ser heterosexual, tienes que seguir la serie para saberlo, ya que en uno de cada ocho capítulos le da un beso a una chica o habla de algo de lesbianas, pero realmente ella es

completamente normativa. Quizá lo reflexionas un poco y piensas que la condición homosexual de Cayetana también es una forma de encasillar la homosexualidad como una cosa muy particular de mujeres súper especiales que pueden hacerlo todo” (hombre bisexual, 27 años).

Los participantes heterosexuales en su mayoría, por el contrario, no observan la existencia de esta homonormatividad ni *“diferencias entre los personajes”* (hombre cisheterosexual, 44 años). De esta forma, se observa de nuevo una recepción mucho menos crítica en su mayoría entre los participantes heterosexuales que entre los LGTB+.

5.3.3.2. Diferencias en la representación entre las cadenas tradicionales y las nuevas plataformas de distribución

Los participantes LGTB+, al contrario que los heterosexuales, que no mencionan este hecho, consideran que en las cadenas generalistas hay una tendencia a construir o bien personajes de carácter más normativo, o bien estereotipados, con el objetivo de atraer al espectador cisheterosexual y mayoritario para que pueda, por un lado, sentirse identificado en estos patrones o, por otro, reconocer estos estereotipos tradicionales, corroborando los resultados del análisis crítico del discurso (ACD).

En este sentido, los participantes LGTB+ observan en los personajes LGTB+ de las cadenas lineales una repetición de los patrones cisheteronormativos, como es el caso de Cayetana en *El Ministerio del Tiempo*, o la inclusión de estereotipos tradicionales, sobre todo en el género de comedia, en el que *“por supuesto tiene que ser un gay prototípico con mucha pluma porque es más gracioso, como en ‘La que se Avecina’”* (hombre bisexual, 28 años), que se considera pueden ser del gusto del espectador generalista.

De esta forma, este tipo de cadenas generalistas, a la hora de plantear una ficción seriada, *“piensa más en el público al que se está destinando la serie que realmente en la visibilización del colectivo. No se piensa en lo que se representa sino a quién va dirigido eso”* (hombre gay, 32 años).

Sin embargo, en plataformas como Netflix, HBO, etc., los participantes LGTB+ advierten una ruptura de estas normas tradicionales y una mayor profundización en los personajes. Así, se considera que los personajes y tramas se desarrollan narrativamente de forma más arriesgada al no tener que contentar a un público generalista, lo que confirman las investigaciones analizadas en el marco teórico (Ayuso, 2011):

“Cuando esa ficción está pensada para el gran público, para una audiencia mainstream, tienes que entrar en casas de muchas personas sin intentar herir sensibilidades. En cambio, si las trabajas para plataformas donde tú tienes que ir a buscar, ahí puedes arriesgar más, porque vas a llamar al colectivo de personas para quienes lo has pensado” (mujer bisexual, 38 años).

Por lo tanto, esta diferencia en la representación entre las cadenas lineales y las plataformas de distribución solo es percibida por los participantes LGTB+.

5.3.4. Orientación sexual e identidad de género como epicentro narrativo

Con respecto a esta categoría, hay un claro consenso entre los participantes LGTB+, sin embargo, los participantes heterosexuales se encuentran divididos. Así, los LGTB+ y una parte de los heterosexuales consideran que, a diferencia de los personajes cisheterosexuales, en las ficciones seriadas actuales la identidad y orientación sexual es el elemento principal que define a los personajes LGTB+ y que el espectador es consciente de esto desde la primera aparición del personaje. Así:

“En el momento que ves que aparece en una serie un personaje relacionado con los colectivos LGTB+ sabes que va a aparecer con conflictos relacionados con un conflicto de género, o con conflictos sobre la sexualidad, o con conflictos que son consecuencia de cómo han vivido su relación con el género y la sexualidad. Sin embargo, cuando aparece un personaje heterosexual, pues no das por hecho que vaya a tener un problema con su sexualidad o su género, entonces, si aparece un personaje relacionado con lo LGTB+, ya te están anticipando un poco lo que va a suceder a continuación” (hombre cisheterosexual, 37 años).

En este sentido, consideran que esto define no solamente la identidad sino también la trama narrativa como personaje LGTB+:

“Si exceptuamos a Cayetana en ‘El Ministerio del Tiempo’, casi todos los dramas que tienen, tienen que ver con su condición de homosexual o bisexual. No puedes tener un drama de que abusa de ti tu jefe porque estás explotado o no hay problemas familiares que no tengan nada que ver con que tú seas homosexual. O sea, en la ficción, toda la problemática y todos los arcos de personaje tiran siempre de que ser homosexual te define como persona y como personaje. No es una característica sin más, sino que es la característica que te explica a ti como persona y tu sentido de ser en esa ficción es ocupar un rol de homosexual” (Hombre bisexual, 27 años).

Y reconocen ciertas excepciones en algunas ficciones *“enfocadas directamente al colectivo, como ‘The L Word’ o ‘Looking’, donde los dramas no van asociados tanto a su identidad sexual sino más a problemas mundanos”* (hombre bisexual, 28 años).

Los participantes LGTB+ reconocen que esto puede ayudar a que *“dentro del colectivo nos sentimos representados y para que la sociedad vea problemas como los que hay a la hora de salir del armario, etcétera”* (hombre bisexual, 28 años), ya que:

“Es importante aceptar y por tanto representar que hay una fuente de conflicto, por desgracia, en lo que se refiere a la identidad disidente y a la orientación sexual no normativa, y claro que agradeces ver a personajes que pasan por lo mismo que tú” (género no binario, lesbiana, 24 años).

Sin embargo, consideran que esto puede ser contraproducente, tanto para la audiencia LGTB+, ya que *“también necesitas que la homofobia y la transfobia no sea lo único que defina tu identidad”* (género no binario, lesbiana, 24 años), como para la sociedad en general, ya que dificulta la normalización de las personas LGTB+:

“En muchas de esas series el conflicto gira en torno a la identidad y es una parte fundamental de la trama y no reflejan a lo mejor pues una situación de normalidad en la cual los personajes LGTBI+ están integrados dentro de una vida cotidiana” (mujer bisexual, 38 años).

Por lo tanto, los participantes LGTB+ son críticos con esto:

“La representación de la realidad LGTB+ sólo relacionada con la cuestión LGBT, es decir las personas LGTB+ no sólo se resumen a su identidad de género o a su orientación. Podríamos ver una serie protagonizada por personas de 50 a 60 años que no tuviera que estar centrada específicamente en su identidad de género sino en sus profesiones u otras cuestiones, otros temas personales, y eso creo que no lo vemos” (hombre gay, 35 años).

De este modo, consideran que, para el público cisheterosexual ajeno a estas realidades, son necesarias representaciones en las que la identidad y la orientación no sean el epicentro narrativo o el arco dramático:

“También es muy necesario los otros ejemplos donde la casilla de salida ya esté hecha, donde se vea con total naturalidad todo tipo de representación LGTB+, vamos que sea una característica más del personaje. Una vez que el espectador cisheterosexual ve ese tipo de normalidad muchas veces ya dice ‘es normal’, y creo que esto ayuda a ese camino” (hombre bisexual, 28 años).

Por el contrario, sin un consenso claro, otra parte de los participantes heterosexuales considera que la identidad y orientación sexual de los personajes en la actualidad ya no es su trama principal y que, *“en general, si nos ponemos a pensar en todas las series de ficción actuales sí que es una característica que está más integrada”* (mujer cisheterosexual, 30 años).

Y afirman que basar las tramas de los personajes LGTB+ en su orientación e identidad sexual ocurriría más en las ficciones de décadas anteriores que en las actuales:

“Si lo comparamos con hace tiempo, yo me acuerdo de ‘Física o Química’, que había un personaje que era gay y su principal papel era el amigo gay, pero ahora la verdad que en la tele vemos muchos personajes de orientaciones diversas y que cumplen una función y tienen su vida y su personaje está construido, no es un personaje plano, entonces supongo que sí que vamos evolucionando, quizás no es tan rápido como deberíamos, pero sí que se va mejorando en algo comparando con años anteriores” (mujer cisheterosexual, 24 años).

Y ponen como ejemplo al personaje de Irene en *El Ministerio del Tiempo*:

“Me parece que comparándolo con a lo mejor hace 10, 15, 20 años, yo sí observo que las orientaciones sexuales de los personajes sí que están muy naturalizadas. Por ejemplo, en el personaje de Cayetana Guillén en ‘El Ministerio del Tiempo’, que ella es lesbiana, se hace alusión a lo largo de la serie en contadas ocasiones, pero no está constantemente el personaje digamos quedando claro que es lesbiana, es lesbiana, es lesbiana... No, es un personaje que tiene un universo dramático amplio, tiene muchas características y cualidades que puede tener cualquier persona con independencia de su orientación sexual, y en algunos momentos sí que sale a relucir, pero como podría relucir en otros personajes que son heterosexuales, en ese sentido es una naturalidad absoluta” (hombre cisheterosexual, 44 años).

Por lo tanto, una parte de los participantes heterosexuales afirma la existencia de una modalidad integrada, modalidad que ha sido analizada en el marco teórico (Alfeo-Álvarez y González de Garay, 2012) que afirma que la identidad u orientación sexual de los personajes no es una trama principal. Sin embargo, los resultados hallados en el análisis crítico del discurso discrepan de esto y comprueban la existencia de una modalidad desfocalizada (Alfeo-Álvarez, 1999), en la que la pertenencia al colectivo LGTB+ es una trama importante, junto a otras, o directamente una modalidad en la que la identidad sexual o de género y la orientación sexual es la única trama de estos

personajes, corroborando las opiniones de los participantes LGTB+ y de una parte de los heterosexuales.

5.3.4.1. Naturalización e integración de las tramas y personajes LGTB+

Relacionado con la categoría anterior sobre la orientación e identidad sexual como epicentro narrativo, se observa una diferencia de opinión entre los participantes heterosexuales y los participantes LGTB+ con respecto a la naturalización e integración de las tramas y personajes LGTB+ y la visibilidad de dichas realidades. Así, los participantes heterosexuales consideran que los tramas LGTB+ están integradas con naturalidad en las ficciones seriadas de la última década, y que esta realidad se incluye de manera normalizada, una cuestión que no es compartida por los participantes LGTB+.

Por un lado, los participantes heterosexuales afirman que *“cada vez se normaliza un poco más en ese sentido”* (mujer cisheterosexual, 31 años) y que, en esta naturalización, han ayudado las nuevas plataformas de distribución, como son HBO o Netflix: *“Bueno, Netflix últimamente lo normaliza tanto que no resulta chocante”* (mujer cisheterosexual, 31 años).

En este sentido, indican ejemplos de los fragmentos mostrados durante la realización de la técnica que ha sido explicada en el apartado de metodología, como son *Euphoria*:

“Yo pienso que en esta serie sí que se trabaja un poco más el tema del colectivo con más naturalidad, por el hecho de que nos presentan un personaje trans y tú vas viendo su evolución como si fuese un día a día, es decir, tú descubres que esa persona es trans a través de acciones muy naturalizadas que hoy en día son normales, son totalmente lícitas. Por ejemplo, en ‘Euphoria’ es algo que es muy normal, es algo natural, no presentan como el proceso o el trauma que puede surgir de la salida del armario” (mujer cisheterosexual, 24 años).

Y también *Sense 8*:

“‘Sense 8’ demuestra lo que es el amor en sí, en sus distintas facetas, y es algo totalmente normal, por ejemplo la chica rubia que en una de las escenas había practicado sexo con otra chica, que decía me ha follado tan fuerte que tal, ¿no?, Vale, ella anteriormente era un hombre, pero ahora tiene una relación totalmente normalizada, ella es una mujer, se siente mujer y tiene un pasado en el que no lo ha pasado tan bien, pero no se ceban en eso, no es algo anterior, es estar con una persona que la acepta, que la quiere y dice: ‘Nadie me había querido con me quieres tú y nadie me ha defendido como me defiendes tú’, pero no hace más hincapié en eso, entonces me parece que es una representación fiel” (mujer cisheterosexual, 31 años).

Así, los participantes heterosexuales *“reconocen el esfuerzo* (de las ficciones seriadas) *por darle más normalidad y porque se vea como algo natural”* (mujer cisheterosexual, 46 años).

Estos participantes observan además que *“a pesar de que hay algunos fragmentos que sí que resultan más estereotipados, con conflictos como las drogas, el tema familiar, etc., sí que también he visto algunos otros que parece que todo fluye de una manera natural”* (mujer cisheterosexual, 24 años).

Además, los mismos participantes heterosexuales consideran que, de igual manera, los personajes LGTB+ se encuentran integrados con el resto de personajes de la ficción, y ponen como ejemplo el personaje de Maura en *Transparent*:

“En esta serie está totalmente aceptado el proceso de transición que hace el padre por parte la familia, y en la propia familia hay hijos o hijas que son heterosexuales, una de ellas es lesbiana, luego otra es bisexual. etc., y pienso que se trata igual. Esta serie en concreto sí que la reconozco como un ejemplo de serie que desde mi punto de vista sí que acepta al colectivo” (mujer cisheterosexual, 30 años).

En este sentido, las investigaciones del marco teórico, como las analizadas por Ayuso (2011), recogen un aumento de las temáticas LGTB+ en las plataformas de distribución, sin embargo, muestran que los personajes no están completamente naturalizados, debido, entre otros, a elementos como la ausencia de relaciones afectivas entre los personajes LGTB+, hecho que no ocurre con los personajes cisheterosexuales (Martin Jr, 2014).

Por otro lado, los participantes LGTB+ en su totalidad no están de acuerdo con la postura de los participantes heterosexuales y consideran, de la misma manera que las investigaciones halladas en el marco teórico, que, en la ficción, no todos los personajes se encuentran integrados con naturalidad en las tramas y con el resto de personajes cisheterosexuales. En este sentido, consideran que los únicos personajes LGTB+ integrados con naturalidad son los homonormativos:

“En general creo que cuanto más normativo es un personaje, más fácil es que se integre, o sea, que sea aceptado por el resto personajes cisheterosexuales, porque cuanto más encajas en la normatividad pues más se te acepta, porque es como funciona” (género no binario, lesbiana, 24 años).

Así, los que *“son más perfectos, los que están dentro de los cánones”* y aquellos que cumplen ciertos patrones, como *“ser joven o guapo”* están integrados con naturalidad, *“pero si el personaje está fuera de los cánones de belleza, de edad o lo que sea, sí que tiene más rechazo”* (género no binario, gay, 28 años).

Por otro lado, los participantes heterosexuales y los LGTB+ también difieren con respecto a si consideran que los personajes de la ficción seriada muestran abiertamente su orientación o identidad sexual al resto de personajes.

En primer lugar, los participantes heterosexuales en su mayoría consideran que los personajes LGTB+ en la ficción seriada de la última década sí muestran abiertamente su identidad u orientación sexual, y observan que *“de lo que hemos visto, en todos actúan con normalidad”* (mujer cisheterosexual, 24 años). Ponen como ejemplo al personaje de

Irene en *El Ministerio del Tiempo*, de la que se indica que el hecho de que ella muestre su orientación sexual “*no es súper revelador ni tienen que forzarlo, está muy bien integrado con la trama*” (mujer cisheterosexual, 31 años).

Además, consideran la cuestión de “*la salida del armario*” como una trama ya “*muy superada*” (hombre cisheterosexual, 26 años) tanto en las ficciones seriadas actuales como en la sociedad en general:

“Yo creo que afortunadamente ya la trama principal cuando hay un personaje así no es ‘la tortuosa salida del armario’. Lo de salir del armario es algo muy superado que, a lo mejor en ciertos ámbitos muy específicos, en lugares, en ciertos grupos sociales muy concretos, etc... Pero, en general, creo que es algo más que superado. Yo eso lo observo todos los días, no hay el más mínimo complejo a ese respecto” (hombre cisheterosexual, 44 años).

Y consideran que esto se debe a “*que la mentalidad de la gente poco a poco también va cambiando*” (hombre cisheterosexual, 26 años).

Los participantes LGTB+, por el contrario, consideran que los personajes no siempre muestran abiertamente su identidad y orientación sexual. Así, observan que “la salida del armario” habitualmente no se produce de forma natural y que los personajes muestran abiertamente su identidad u orientación sexual solo en algunas ocasiones, y que esto depende de la propia construcción narrativa del personaje. De esta forma, “*hay algunos que se rebelan por sus formas, como es el caso de Carlos en ‘Vivir sin Permiso’, o en ‘Sense8’ la pareja trans lesbiana, pero no todos*” (hombre bisexual, 27 años). Esto se muestra en concordancia con los resultados tanto del análisis de contenido como del análisis crítico del discurso, en el que dicha visibilidad no era pública en la mayoría de personajes analizados.

Por lo tanto, la postura de los participantes LGTB+, a diferencia de los heterosexuales, refuerza argumentos tratados con anterioridad durante la revisión bibliográfica, el análisis de contenido y el análisis crítico del discurso.

5.3.4.2. Existencia de un “Nosotros” vs “Ellos” implícito

En relación a la subcategoría anterior, hay nuevamente una discrepancia entre la totalidad de los participantes LGTB+ y una parte de los participantes heterosexuales, por un lado, y por otra parte de los participantes heterosexuales, por otro. En primer lugar, los participantes LGTB+ y una parte de los heterosexuales observan implícitamente la presencia de uno de los rasgos propios del análisis crítico del discurso (ACD) analizado en esta tesis doctoral: una polarización conceptual basada en el “Nosotros” contra el “Ellos” (Van Dijk, 1999; 2003).

Así, exponen la existencia de un “Nosotros”, formado por los personajes cisheterosexuales, y caucásicos, frente a un “Ellos”, formado por aquellos personajes que no cumplen estos patrones y que, por lo tanto, se sitúan en los márgenes, afirmando que *“la frontera está entre nosotros y los otros, y los otros son todos los demás, todos los que no son blancos ni heterosexuales, mejor si son hombres por supuesto”* (mujer cisheterosexual, 59 años).

En el “Nosotros” también formarían parte los personajes LGTB+ que han integrado los rasgos heteronormativos, y consideran que esto se realiza para atraer a un tipo de audiencia cisheterosexual, una cuestión que recogen Ramírez-Alvarado y Cobo-Durán, (2013) cuando afirman que las principales productoras, distribuidoras y exhibidoras de ficción seriada se han unido a una aparente tendencia *gay-friendly* con fines económicos, y que vemos igualmente en el siguiente testimonio:

“Hay personajes marginales que se representan en los márgenes de lo normativo, en cambio, si a los personajes los acercas a la normatividad, la imagen de mujer cis, aunque sea lesbiana, pues bueno, como cumple el resto de estereotipos para encasillar a una mujer, pues entonces la aceptamos. Con los chicos pasa lo mismo, si la representación de ese chico homosexual se acerca al perfil de chico hetero, pues es aceptado porque no tenemos que vivir con el conflicto de alguien que está muy alejado de quiénes somos nosotros mismos, sobre todo si el que lo

está viendo es una persona hetero o una persona de 70 años muy conservadora” (mujer bisexual, 38 años).

Los participantes LGTB+ consideran además implícitamente que los personajes LGTB+, el “Ellos”, son tratados con paternalismo por parte de los personajes cisheterosexuales, el “Nosotros”, como forma de ensalzar la ética de estos últimos:

“Creo que cuando los personajes LGTB+ están aceptados por el resto de personajes siempre es con un poco de condescendencia o de paternalismo, en plan ‘jelines, es que pobrecito, es que al ser gay tenemos que protegerlo no vaya a ser que se rompa’. También me da la sensación de que muchas veces en las series eso se utiliza como un pretexto para hablar del personaje cisheterosexual que sí acepta a los de su entorno y entonces eso le convierte en buena persona, y se convierte como en un baremo para dar un mensaje sobre la moralidad de esa persona” (género no binario, lesbiana, 24 años).

En segundo lugar, existe un discurso completamente opuesto por una parte de los participantes heterosexuales que afirman la existencia implícita de un “Nosotros” versus “Ellos” invertido, esto es, ficciones en las que en ocasiones se observa un mejor trato hacia el colectivo LGTB+ que hacia el resto de personajes cisheterosexuales. Esto significaría que las ficciones actuales están transmitiendo un concepto de identidad social (Castells, 1998; Martín-Barbero, 1987) a través de estos imaginarios que presentaría sesgos sobre la posición simbólica de los personajes LGTB+, representando la dicotomía analizada por Jenkins (1996) entre un “nosotros” diferente a un “ellos”, en nuestro caso LGTB+ y cisheterosexual, y un “Capital de Identidad” (Côté, 1997), por lo tanto, distorsionado.

Esta respuesta en los *focus groups* aporta un nuevo enfoque que no ha salido a colación durante la revisión previa de la literatura y supone que se justificaría narrativamente y se perdonarían las reacciones bruscas y violentas de los personajes LGTB+ contra los personajes cisheterosexuales, mostrándose como ejemplo *Vis a Vis* y *El Ministerio del Tiempo*:

“Sí que veo una diferencia, por lo menos en dos momentos muy puntuales, con los personajes de ‘Vis a Vis’ y del ‘Ministerio del Tiempo’, cuando el personaje lesbiana se insinúa o trata de ligar con otro personaje que resulta que es heterosexual, la manera en que reacciona ese personaje lesbiana me parece que no juega a favor en absoluto de naturalizar la orientación sexual, por las miradas casi de asco y de displicencia que les lanza al personaje heterosexual que le dice: ‘No gracias pero no me quiero liar contigo’. Si fuera al revés estaríamos aquí vamos, poniendo el grito en el cielo. Así, hace que se vea en algunos casos una cierta soberbia en algunos personajes y yo creo que eso no es nada bueno para lo que sí se tendría que ver, que es naturalidad en todos los sentidos. Yo creo que no hace falta agredir de esa manera, no es necesario” (hombre cisheterosexual, 44 años).

Y observan un patrón de victimización por parte de los personajes LGTB+ para posicionar al espectador en favor de estos:

“Puede haber un patrón de víctima, es decir, hay alguna historia de víctima detrás. Repasando ‘Merlí: Sapere Aude’ o ‘Vis a Vis’, estos personajes creo que cuando nos caen bien es porque a veces hay una empatía por una historia trágica, o en ‘Veneno’. No sé si efectivamente por la marginalidad, etc., pero yo creo que hay también el patrón de víctimas” (mujer cisheterosexual, 49 años).

Y estos mismos participantes heterosexuales consideran que esto hace que se genere una “tramposa empatía emocional” con el espectador. De esta forma:

“Hay una tendencia en muchas ocasiones a la victimización del personaje en relación con su orientación sexual. Creo que es negativo el: ‘Ay pobrecito, pobrecita, ay es que no se le acepta nada, que está discriminado, ay pobres’, para intentar lograr, de manera diría que tramposa, una empatía emocional con el espectador para que se pongan de su parte: ‘Ay pobrecito, ay lo que le han hecho’, y eso está subyacente en muchísimas series y películas. En ‘Veneno’ es prácticamente todo el rato y además no sólo por el personaje de Veneno, sino

prácticamente con todos los personajes que son trans: ‘Ay qué lástima, ay que su vida...’. Yo no creo que eso sea algo ni justo ni tampoco que sea algo positivo para conseguir una representación de la diversidad de una manera natural” (hombre cisheterosexual, 44 años).

En ese sentido, una mujer heterosexual de 59 años afirma que se exige un trato diferente y preferente a los productos audiovisuales con personajes y temáticas LGTB+ con respecto a otros colectivos o representaciones, como las de hombres realizando tareas del hogar o el de las mujeres. Esto se relaciona con las cuestiones tratada en el marco teórico acerca de la teoría feminista y el papel de los medios en la socialización y en la divulgación de estereotipos sobre el género y el papel subordinado de la mujer frente al género masculino (Colaizzi, 1995; 2007):

“Hay una representación por ejemplo de mujeres autoritarias o con actitudes masculinas. Salvo excepciones, no hay hombres volcados en los cuidados o en la vida cotidiana en los personajes de televisión, etc. Estamos pidiendo aquí más de lo que pedimos para todos los demás colectivos” (mujer cisheterosexual, 59 años).

Por lo tanto, se observa en esta categoría de nuevo una discrepancia, por un lado, entre los participantes LGTB+ y una parte de los heterosexuales, que observan un “Nosotros” cisheterosexual que domina simbólicamente frente un “Ellos” LGTB+ dominado, y, por otro, entre otra parte de los heterosexuales que observan que este fenómeno ocurre de forma inversa.

5.3.4.3. Punto de vista de la ficción con personajes y tramas LGTB+

De nuevo, en esta categoría se observa una diferencia de opinión entre las personas participantes heterosexuales y las LGTB+ sobre la existencia de un determinado enfoque que favorece un punto de vista ocultando a otro (Pineda, García-Jiménez y Rodrigo-Alsina, 2016). Por un lado, los participantes LGTB+ consideran que hay un *focus* basado en la cisheterosexualidad como punto de vista privilegiado en el discurso y que, en las

ficciones seriadas, *“la identidad de otra minoría (la LGTB+) se diluye para poder pasar desapercibida dentro de la sociedad en general”* (género no binario, bisexual, 25 años), hecho que coincide con los resultados del análisis crítico del discurso (ACD), pero que se muestra como una cuestión en la que difieren los participantes heterosexuales.

En primer lugar, las personas LGTB+ presentes en los *focus groups* afirman que las tramas y personajes LGTB+ representan la imagen que los creadores cisheterosexuales audiovisuales tienen sobre el colectivo LGTB+ y no la imagen que el propio colectivo tiene sobre sí mismo. Así:

“Lo que más representan en las series es el reflejo que tiene la sociedad del colectivo. No es tanto el reflejo del colectivo en sí, sino lo que piensa la sociedad en general, que al final la sociedad en general es muy cisheterosexual, y cómo ve ella al colectivo” (hombre bisexual, 28 años).

Los participantes LGTB+ consideran que esto es así debido a que *“hay más mercado cisheterosexual, hay más actores, hay más guionistas, hay más de todo, es la norma”* (hombre bisexual, 27 años). Al hilo de ello, y relacionado con los estereotipos comentados en la categoría anterior, otra persona participante añade:

“Al final los estereotipos que se representan son los que encajan con la mirada hegemónica y cisheterosexual y por eso por ejemplo se sexualiza a las bolleras, se pinta a todo el colectivo como con unos problemas enormes para salir del armario, para aceptarse a sí mismo, etc.” (género no binario, lesbiana, 24 años).

Las excepciones a esto se encontrarían en ficciones con contenido LGTB+ en las que dentro del equipo creador hay presencia de personas reales del colectivo o familiarizadas para asesorar sobre estas cuestiones, como es el caso de la serie *Veneno*:

“Creo que ‘Veneno’ es un caso un poco particular porque es una serie hecha por dos hombres homosexuales y que está basada en una biografía escrita por una mujer trans amiga de la protagonista del personaje que se representa en primer

término en la serie, entonces sería un caso muy específico” (hombre gay, 35 años).

Los participantes LGTB+, por lo tanto, son críticos con ello y hacen una reivindicación sobre las producciones audiovisuales LGTB+ y sobre la importancia de contar con un espacio propio que se considera ha estado ocupado por este prisma o visión cisheteronormativa:

“Es importante que digamos que ganan los cis siempre y hay que apoyar las ficciones que son queer, porque esto no es una cuestión de evangelizar a los cisheterosexuales, es conquistar un espacio que están ocupando ellos, entonces no tiene nada que ver con convencer al público de que se haga nada, sino simplemente que lo vean igual de normal que lo vemos nosotros cada mes, en los nuevos estrenos de películas, de tío atractivo salva chica descuidada y se casan y tienen hijos. Eso es un espacio que ha estado ocupado siempre y hay que conquistarlo, no hay otra manera” (hombre bisexual, 27 años).

Los participantes heterosexuales, por su parte, no coinciden con estas opiniones y consideran que el punto de vista depende del público objetivo al que se dirige la ficción seriada. Así, manifiestan que hay ficciones dirigidas exclusivamente al colectivo LGTB+ con un *focus* LGTB+:

“Hay series que están clarísimamente destinadas a ese colectivo y me parece muy bien porque todos los colectivos necesitan su cuota de pantalla. No nos olvidemos que esto es un gran negocio, que son plataformas que han apostado mucho dinero, y que tienen un estudio de audiencias y de públicos y está totalmente focalizado” (mujer cisheterosexual, 59 años).

A raíz de este *focus* o punto de vista del discurso, los participantes LGTB+ consideran que las historias están contadas desde personas ajenas a la realidad LGTB+, lo que provoca que los personajes se construyan de forma más normativa, estereotipada y menos compleja, dificulta la identificación con los personajes y perjudica a la propia

identidad del colectivo, característica que no es mencionada por los participantes heterosexuales:

“Es importante a ser posible que las historias estén contadas por gente que ha vivido esas experiencias y que sabe contarlas y sabe empatizar para que no acaben siendo narrativas al servicio de una perspectiva normativa porque es que sino eso solo te hace más daño” (género no binario, lesbiana, 24 años).

Así, los participantes LGTB+ reflexionan acerca de la importancia de quién cuenta las historias dentro del panorama audiovisual: guionistas, directores, productores, etc., y son críticos con ello y consideran que deben estar contadas desde personas no necesariamente pertenecientes al colectivo LGTB+, pero sí informadas, cercanas y empáticas con esta realidad, debido a la dificultad de poder narrar historias con las que no se está familiarizado:

“¿Quién tiene derecho a contar las historias? ¿Tiene todo el mundo derecho a contar mi historia? Porque probablemente si se cuenta de una forma totalmente ajena, en tercera persona, sin vivir ciertas experiencias, sobre todo algunas que te marcan y te definen tanto como la propia identidad de género o la orientación sexual en un contexto patriarcal como el que vivimos, creo que en ese caso cuando tú cuentas este tipo de historias en tercera persona es cuando se cae mayoritariamente en los estereotipos” (hombre gay, 35 años).

En este sentido se considera que es un problema de la industria audiovisual, que dificulta a las personas LGTB+ el acceso *“tanto a trabajar en producir ficción como en representarla”* (hombre bisexual, 27 años) y recalcan la diferencia con respecto a cuando la historia está contada desde personas familiarizadas con ello:

“Yo creo que se nota mucho cuando un guionista cisheterosexual está escribiendo un personaje ‘queer’, se nota muchísimo, cuando vemos a guionistas que realmente sí que son del colectivo le dan tridimensionalidad a los personajes pero es que en la gran mayoría de casos no, en la gran mayoría de casos eres el gay o

la lesbiana, y es curioso porque a lo mejor si hubiese una lesbiana ‘butch’ escribiendo personajes lesbianas veríamos lesbianas ‘butch’, pero es que no las vemos” (hombre bisexual, 27 años).

“¿Por qué no vemos a personajes de género fluido o intersexuales? Por ejemplo gente que ha hecho series en los últimos años como Rodrigo Sorogoyen o Enrique Urbizu, a lo mejor es que ni siquiera Rodrigo sabe lo que es una persona intersexual o no sabe lo que es género fluido, entonces creo que ahí radica el problema de por qué no vemos representadas a estos colectivos en la ficción, simplemente porque las personas que tienen acceso a hacer ficción no forman parte de estos colectivos y no tienen mayor interés porque la verdad que tiene la vida bastante resuelta en este aspecto” (hombre gay, 35 años).

Por lo tanto, de nuevo en esta categoría hay una diferencia de posturas entre los participantes LGTB+ y los heterosexuales, así, mientras los LGTB+ consideran que el focus está centrado en la heteronormatividad y reflexionan acerca de la importancia de quién es el responsable de crear estas historias, los cisheterosexuales no mencionan esta circunstancia y consideran que el foco depende de la ficción y del público al que vaya dirigida.

5.3.4.4. Naturalización en la ficción seriada adolescente y de animación

Los participantes LGTB+ manifiestan una representación más igualitaria y naturalizada de personajes y de tramas LGTB+ en las ficciones de animación de la última década, de nuevo, en las nuevas plataformas de distribución, cuestión no menciona por los participantes heterosexuales. Así, los LGTB+ observan que:

“Ahora mismo estamos viviendo un boom de la animación inclusiva LGTB, tenemos muchísimas series. Desde 2015-2016 hemos visto series de animación buenísimas que han hecho el triple o el cuádruple que muchísimas películas o que muchísimas series en materia de inclusión, y mucho mejor porque van dirigidos

a un público que todavía se está formando y tiene estas nociones mucho más integradas” (hombre bisexual, 27 años).

Ponen como ejemplo series de animación como *South Park*, de Amazon Prime Video y Netflix, en la que aparecen relaciones afectivas homosexuales y en la que “*se trata exactamente igual que se trata el resto de relaciones entre los demás personajes, no hay ninguna diferencia*” (hombre bisexual, 28 años), *The Owl House*, de Disney+, o *She-Ra and the Princesses of Power*, de Netflix, en la que aparecen relaciones lésbicas, homosexuales y bisexuales de manera naturalizada “*sin que en ningún momento aparezca la palabra lesbiana ni homosexual*” (género no binario, lesbiana, 24 años).

En este sentido, se indica que en este tipo de ficciones aparecen personajes fantásticos, y no necesariamente humanos, en los que se representa de manera más integrada y libre de estereotipos al colectivo LGTB+.

En segundo lugar, los participantes LGTB+ sugieren un segundo género en la que el colectivo se construye narrativamente de manera más naturalizada, este es la ficción seriada adolescente, con ejemplos como *Skam España* en Movistar+ o *Élite* en Netflix, en las que “*es mucho más común que haya variedad en estas series adolescentes que en tramas más adultas*” (hombre bisexual, 28 años). En este sentido, investigaciones del marco teórico, como las realizadas por Alfeo-Álvarez, González de Garay y Rosado-Millán (2011), se muestran acordes a esta cuestión, infiriendo una evolución de la representación LGTB+ adolescente a modalidades más integradas donde la pertenencia al colectivo LGTB+ no es la trama principal.

Por lo tanto, esta subcategoría es solamente percibida por los participantes LGTB+ y no por los heterosexuales.

5.3.5. Diversidad en la representación de las identidades e interseccionalidades LGTB+

5.3.5.1. Representación de las identidades y orientaciones que componen el espectro LGTB+

Los participantes heterosexuales y los LGTB+ difieren con respecto a su postura sobre la representación en la ficción seriada de todas las identidades y orientaciones que forman parte del colectivo (lesbianas, gais, intersexuales, bisexuales, intersexuales, trans, etc.). Los participantes LGTB+ consideran que no hay una representación suficiente ni amplia, sin embargo, los heterosexuales no mantienen una postura única, así, una parte está de acuerdo con los participantes LGTB+, pero otra parte discrepa y observa que esta variedad sí que es representativa. Veamos con más detenimiento ambas posturas.

En primer lugar, los participantes heterosexuales se encuentran divididos y una parte de estos consideran que no hay una variedad amplia, ya que hay una invisibilidad de realidades como son las mujeres lesbianas o bisexuales, las personas no binarias o los hombres trans. Otra parte, por el contrario, considera que hay una variedad amplia y suficiente del colectivo y que *“en los últimos años sí que se ha normalizado un poco que aparezca un abanico más grande de personajes”* (hombre cisheterosexual, 37 años). En este sentido, consideran como un indicio de ello la aparición de personajes trans: *“Yo pienso que sí porque también han aparecido trans”* (mujer cisheterosexual, 30 años).

Los participantes LGTB+, por el contrario, cuentan con un gran consenso con respecto a esta categoría y, al igual que confirman los últimos informes GLAAD (2018; 2019), consideran de forma unánime que no hay una variedad suficiente ni amplia y que no se representa a todas las identidades por igual, ya que la ficción seriada deja fuera de sus narrativas a realidades como son el género fluido, la bisexualidad o a los hombres trans: *“Me parece importante hablar de los chicos trans, que no existen en la ficción, al igual que la gente trans con ‘passing’ y sin ‘passing’, la gente sin ‘passing’ no existe y si existen es para señalarles”* (hombre bisexual, 27 años).

Este grupo LGTB+ reconoce la dificultad de representar a toda la diversidad de identidades y orientaciones, sin embargo, afirma que hay un temor por parte de la industria a introducir más realidades para no perder a una parte de la audiencia, por lo que estos avances se realizan muy lentamente:

“No sé si piensan que todavía la sociedad no está preparada para enfrentarse a esos colectivos, rollo que vamos a darle al espectador pequeñas pildoritas de: ‘Vale ahora vamos a decir que existe la gente bisexual, y ya dentro de un año ya les metemos género no binario no se vayan a liar’. Creo que faltan todavía unos años para que se atrevan a meter a más personas del colectivo de forma más normal, no sólo en cosas puntuales” (hombre bisexual, 28 años).

Con respecto al caso de la representación trans, al contrario que una parte de los participantes heterosexuales, los LGTB+ consideran que:

“En los fragmentos, la realidad trans estaba representada yo creo que menos que el resto de realidades LGTB+, entonces también indica la poca representación del colectivo trans en las series de televisión, y siempre hemos tenido que recurrir a ‘Veneno’, a un personaje concreto de ‘Euphoria’, a un personaje de ‘Sense8’...” pero poco más (hombre gay, 35 años).

Por lo tanto, con respecto a esta categoría hay una división de percepciones entre los participantes LGTB+ y una parte de los heterosexuales, por un lado, y otra parte de los heterosexuales, por otra.

Sin embargo, tanto los participantes LGTB+ como los heterosexuales sí se manifiestan de acuerdo a la hora de señalar una jerarquía a la hora de representar a los personajes LGTB+ en función de su mayor o menor presencia en las ficciones seriadas.

Los participantes LGTB+ consideran que esta jerarquía quedaría ejemplificada en hombres gais en primer lugar y con mayor presencia en la ficción seriada, seguido de mujeres lesbianas y posteriormente el resto, considerando que *“hay casos que se ven muy*

poquitas veces” (hombre gay, 32 años), como confirman tanto el informe ODA (2020) analizado en el marco teórico como los resultados del análisis de contenido realizado en esta tesis doctoral:

“Para empezar por supuesto los hombres gais en general tienen más personajes, las mujeres lesbianas después, las personas bisexuales es que se las menciona muy poco, incluso cuando aparecen hay dudas de hasta qué punto es un juego o no... En fin, es que es muy turbio el tema de la bisexualidad... Y ya luego las personas trans” (no binarie, 41 años).

Los participantes heterosexuales difieren ligeramente en ello y a pesar de incluir en primer lugar la representación de hombres gais, considera que también *“las mujeres trans son los colectivos ‘star’ ahora mismo mediáticamente”* (mujer cisheterosexual, 49 años).

En este sentido, manifiestan que la aparición de más personajes masculinos gais es debido a que *“estadísticamente hay más homosexuales gais. Solo por el mero hecho de que hay más homosexuales tradicionales, por decirlo de alguna forma, en la sociedad, pues aparecen más en las series”* (hombre cisheterosexual, 43 años). Este dato, como ha sido analizado en el marco teórico, no puede ser verificado con exactitud debido a las dificultades encontradas para concluir un número exacto de población LGTB+/cisheterosexual y debido a que los resultados de los diferentes estudios realizados no son concluyentes.

5.3.5.2. Representación y diversidad de las interseccionalidades (etnocultura, edad, dimensión física, etc.) del colectivo LGTB+

Los participantes, tanto LGTB+ como heterosexuales en su amplia mayoría, consideran que en la ficción seriada hay poca diversidad a la hora de representar las interseccionalidades con el colectivo LGTB+. Las interseccionalidades consisten en características transversales a la identidad u orientación sexual que también se encuentran a nivel simbólico en una posición minoritaria, como son la edad, la etnocultura, la

discapacidad o la dimensión física, entre otros, lo que se encuentra relacionado con el concepto ya tratado de la homonormatividad (Battles y Hilton-Morrow, 2002).

De esta manera, afirman que hay realidades interrelacionadas con el colectivo LGTB+ que están claramente infrarrepresentadas o directamente no representadas, corroborando a los informes GLAAD (2018; 2019) en Estados Unidos, al ODA (2020) en España y a los resultados del análisis de contenido de esta tesis doctoral. Así:

“Cuando se representan pocas veces es gente racializada, pocas veces es gente discapacitada, etc. Hay muchísimo terreno que recorrer, dimensiones que a lo mejor todavía no nos damos cuenta de que tienen que ser representadas más allá de lo LGTB+” (género no binario, lesbiana, 24 años).

Las personas participantes remarcan en esta categoría mayoritariamente la falta de etnoculturas diversas o de personas racializadas y consideran que hay una predominancia caucásica en las representaciones LGTB+, *“sobre todo en las series españolas”* (mujer cisheterosexual, 30 años). En este sentido, un participante latino, bisexual, de 27 años, reflexiona sobre su propia experiencia: *“Como latino y con más de 19 años viviendo en España, solo una vez en mi vida he visto un personaje venezolano como yo”*.

Por lo tanto, se considera que la ficción no refleja fielmente la realidad, ya que *“en España hay mucha gente latina, árabe, etc., y en las películas yo no suelo verlo tanto, ni en las series”* (mujer cisheterosexual, 24 años) y *“no suelen estar las personas gitanas, que es una etnia que ha convivido siempre aquí, o dónde están las asiáticas, yo no veo chinas, yo no veo a personas chinas y hay una comunidad grandísima, o no veo búlgaras...”* (mujer cisheterosexual, 49 años).

Asimismo, afirman que además de que estas interseccionalidades con el colectivo LGTB+ se hallan escasamente representadas, cuando lo hacen esto se produce de una manera estereotipada:

“Tenemos asumida la idea de que la gente que es latina, árabe, gitana, etc., son súper homófobos, creo que en parte porque no vemos representación LGTB+ de este tipo de etnias. Cuando hay representación, como por ejemplo Omar en ‘Élite’, como es un personaje que es LGTB+ y que además es árabe, tenemos que montar la de Dios en plan su padre es homófobo, porque es que claro, mírale que es árabe y claro pues su religión... Esos conceptos que tú tienes de que la religión musulmana es homófoba vienen también porque los has consumido en los medios de comunicación” (género no binario, bisexual, 25 años).

“No hay representación prácticamente que no sean blancos en la televisión. A los negros les está costando, a los latinos también si no son camellos o si no son narcotraficantes, y bueno los asiáticos si no entran en un chino... Brillan por su ausencia” (hombre bisexual, 28 años).

Con respecto a la complejión física, se menciona la falta de *“gente obesa, que no han salido en ninguna parte”* (hombre gay, 48 años), al igual que la representación de personas con discapacidad.

De esta manera, en esta categoría, no se percibe una diferencia entre los participantes heterosexuales y los LGTB+.

5.3.6. Identificación con los personajes y tramas LGTB+ e importancia de la educación mediática

Con respecto a la identificación con los personajes LGTB+, se observa nuevamente una disparidad entre los participantes LGTB+ y los participantes heterosexuales. Así, mientras que mayoritariamente los participantes LGTB+ sí manifiestan poder sentirse identificados con los personajes LGTB+ y con sus tramas, los heterosexuales se encuentran divididos. De este modo, mientras una parte no se siente identificada con estos, otros consideran que sí que es posible empatizar y establecer ciertas conexiones emocionales puntuales.

En primer lugar, una parte de los participantes heterosexuales manifiesta no poder identificarse ni empatizar con estos personajes ni con sus tramas debido a que consideran que son situaciones ajenas a ellos, ya que *“mi orientación sexual no ha supuesto ningún problema nunca”* o *“no me siento identificada porque al final nunca he tenido ningún tipo de conflicto así en mi entorno”* (mujer cisheterosexual, 31 años).

Continuando con esta idea, manifiestan que en algunas series la trama se centra demasiado en la cuestión LGTB+, considerando que:

“Se enfatiza tanto el carácter LGTB+ del personaje o del entorno, que hace que los que no estamos dentro de ese ámbito nos sintamos como todavía más fuera, o sea como que te están sacando de alguna manera de esto. Te cuesta todavía más, es como que te están diciendo que tú no estás ahí dentro y, por lo tanto, estás fuera” (hombre cisheterosexual, 44 años).

En ese sentido, una mujer cisheterosexual de 59 años afirma que en la construcción narrativa del personaje se incide más en la condición sexual que en su condición humana y que *“hay un trabajo que en esa dimensión humana de construcción del personaje es muy inferior a la de la proyección de su condición sexual o de género”*. De esta forma, considera que *“no están bien trabajados como personajes completos y esa condición tapa a la persona”* por lo que, *“en ocasiones, lo único que se consigue es una conexión emocional puntual”*.

En segundo lugar, otra parte de los participantes heterosexuales, a pesar de manifestar una dificultad en la identificación con estos personajes LGTB+, considera que sí que es posible alcanzar una empatía y un mejor entendimiento de estas realidades ya que *“es imposible no empatizar, las personas somos, en general, afectivas”* (hombre cisheterosexual, 43 años). En este sentido, ponen como ejemplo la realidad trans en series como *Euphoria* o *Transparent*:

“Identificación personal con situaciones que no has vivido, pues no es una identificación personal tal cual, pero lo que sí que está claro es que la

transferencia emocional, si la serie está bien construida, va a suceder, y sí que está bien que se produzca esta transferencia emocional en relación a experiencias que no hemos vivido porque así podemos comprenderlas mejor, entonces en ese sentido sí que es positivo” (hombre cisheterosexual, 37 años).

Además, consideran que el hecho de que se pueda comprender mejor a estos personajes se produce a un nivel emocional gracias a sentimientos universales, como el amor, y a sus comportamientos morales, corroborando las investigaciones de Soto-Sanfiel, Ibiti y Palencia-Villa (2014):

“Al fin y al cabo, las emociones que se tratan o los sentimientos que se tratan, independientemente de la orientación sexual, son propios del ser humano y yo creo que en algún momento todos nos hemos visto en situaciones que a lo mejor no son exactamente iguales, pero sí que empatizas. A mí me pasó viendo ‘Veneno’, que empaticé mucho con la chica por diferentes cuestiones, y yo no me he visto envuelta en ese proceso a nivel personal, pero por supuesto que empatizas, con ella o con la familia de ‘Transparent’, o con tantos otros, o sea que sí absolutamente” (mujer cisheterosexual, 30 años).

“Sí que soy capaz totalmente de empatizar con los distintos fragmentos de las series y con cuestiones como puede ser lo bonito del amor, etc., En fin, pues me parece que por supuesto que soy capaz de empatizar” (mujer cisheterosexual, 46 años).

Los participantes LGTB+ en general, por el contrario, como aporte novedoso, consideran que sí pueden sentirse identificados con cualquier personaje de la ficción independientemente de su condición sexual, siempre y cuando la ficción está bien construida: *“Creo que si una serie está bien escrita o un personaje está bien escrito y tiene una trama con la que yo puede empatizar, mi orientación sexual puede dar más o menos igual”* (hombre bisexual, 28 años).

Además, manifiestan que tradicionalmente, y debido a la escasa representación, las personas LGTB+ se han identificado con los personajes cisheterosexuales:

“Yo como hombre homosexual, desde que tengo uso de razón y desde que voy al cine, veo ficción de todo tipo y me he identificado toda mi vida con personajes cisheteros que he visto en pantalla. Si un personaje está bien construido, una ficción está bien contada, no hay ningún problema en que yo me pueda identificar con un policía cishetero que tiene mujer, cuatro hijos y que su realidad no tiene nada que ver con la mía, siempre y cuando la historia esté bien contada” (hombre gay, 35 años).

Por lo tanto, los participantes heterosexuales en general afirman encontrar dificultades para poder sentirse identificados con los personajes LGTB+, a excepción de una parte de ellos que sí manifiesta poder generar vínculos empáticos. Sin embargo, los participantes LGTB+ en su totalidad sí que manifiestan ser capaces de sentirse identificados tanto con los personajes cisheterosexuales como con los LGTB+. Esto supone unas identificaciones por parte del grupo LGTB+, y desidentificaciones por parte del heterosexual, en relación a los imaginarios socioculturales de las ficciones seriadas y a su propia identidad, cuestión analizada por Mira (2013).

Por otro lado, a raíz de esta categoría general sobre identificación con los personajes LGTB+, los participantes, tanto LGTB+ como heterosexuales, sin que se observen aquí diferencias entre ambos grupos, reflexionan acerca de la importancia que posee una buena educación mediática en relación a estas ficciones con componente LGTB+ y sus efectos en la audiencia. En primer lugar, estos efectos se producen a la hora de normalizar realidades del colectivo y de generar empatía en una parte de la sociedad cisheterosexual que no se encuentra habituada y que no convive habitualmente con este tipo de realidades, tal y como confirman investigaciones analizadas en el marco teórico como las de Madžarević y Soto-Sanfiel (2019). Así, la ficción seriada:

“Ayuda a que se normalice, para mí no, pero hay gente, por ejemplo, mi madre, que es una persona de una edad más avanzada y que para ella es mucho más

chocante este tipo de acciones. Ayuda a normalizar las relaciones de personas del mismo sexo, del mismo género, o que hayan pasado por un cambio del mismo, le ayuda a normalizarlo, a entenderlo y a empatizar, y eso es muy importante. Es verdad que para mí es algo normal, lo veo y no me resulta chocante, pero cuando veo que ella lo ve y lo siente, sí que es mucho más chocante y es importante eso, que a lo mejor no te identificas, pero si eres capaz de empatizar con ello” (mujer cisheterosexual, 31 años).

En segundo lugar, consideran que esta educación mediática no solo ayuda a normalizar estas realidades entre la audiencia cisheterosexual, sino que es beneficiosa para el propio colectivo LGTB+. El motivo es que esta ficción les permite ver reflejada su propia identidad y orientación sexual ante la dificultad hallada en ocasiones para mostrarse abierta y libremente ante la sociedad como personas LGTB+:

“Es muy favorable ver a alguien con el que tú te puedas identificar viviendo cosas que tú vas a tener que pasar o que has pasado y ver cómo lo han resuelto otros, porque hay personas, con grupos como éste, con las que puedes hablar de cómo te sientes, quién eres o con quién te identificas, y hay otras personas con las que no te resulta tan fácil, entonces simplemente tener la ventana de que si alguien se quiere mostrar, alivia bastante y es un factor que no se puede olvidar a la hora de hacer ficción” (mujer bisexual, 38 años).

Cuestión que también puede ayudar y dar esperanza a la sociedad LGTB+ a la hora de afrontar realidades como “la salida del armario”:

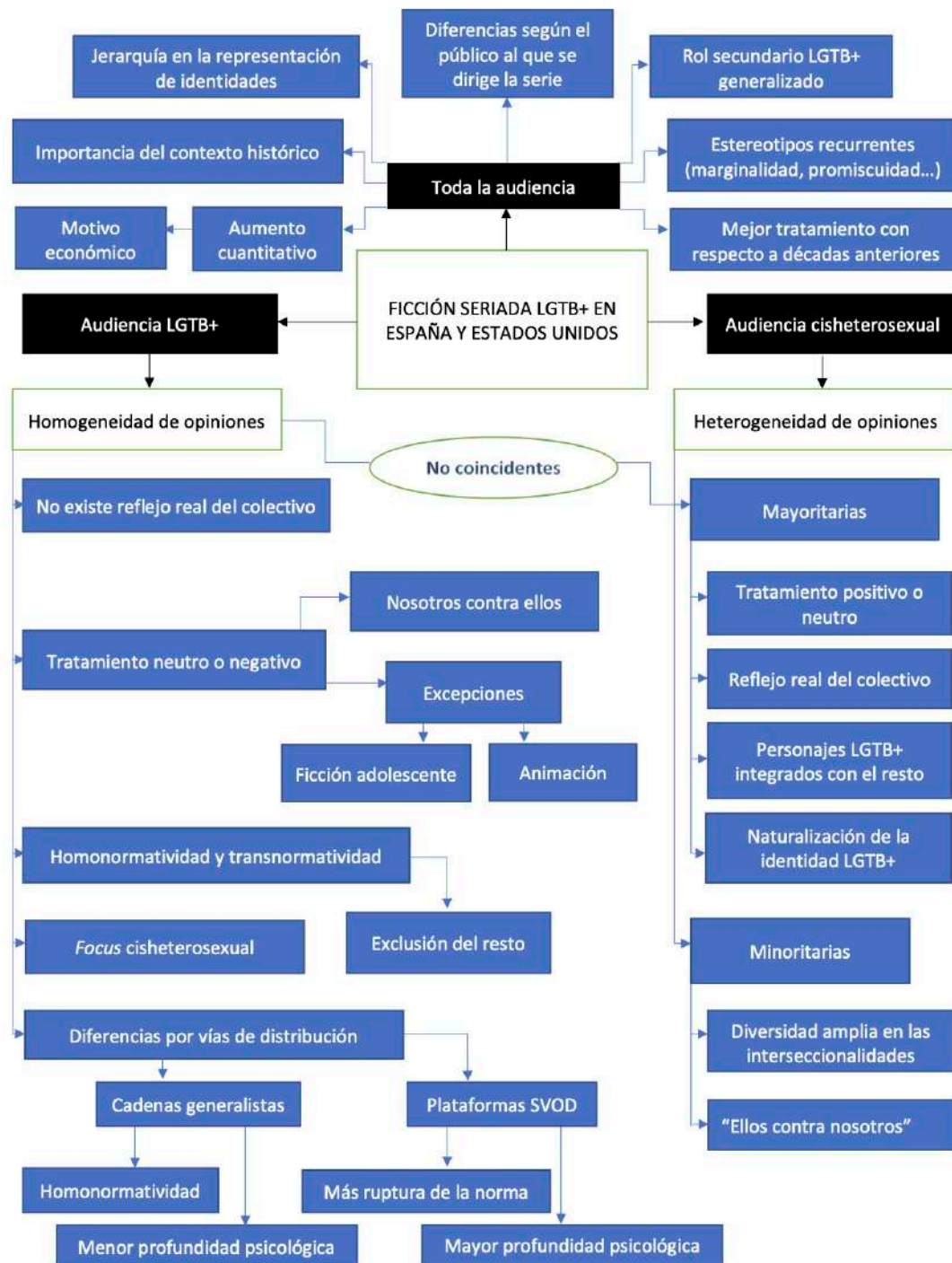
“Por ejemplo, soy árabe y tengo miedo salir del armario y veo en una serie de ficción que este chico ha salido del armario y no ha pasado nada, eso me da también esa esperanza y ese coraje de decir: ‘Pues es que yo puedo salir y no va a pasar nada, ¿no?’ y crear un precedente ahí” (género no binario, bisexual, 25 años).

Además, recalcan la importancia de que esta educación mediática se comience en el periodo de socialización que tiene lugar durante la niñez y la adolescencia, con el objetivo de generar sociedades más tolerantes:

“Creo que esto es muy muy importante de cara a la educación de las generaciones más jóvenes, que van a ser los adultos del futuro, y que podrían llegar a ser, en la medida en que esto puede ayudar, más tolerantes, más abiertos y creo que esto es súper importante, porque justamente venimos de todo lo contrario, así que esto creo que realmente es una buena inversión de futuro” (mujer bisexual, 53 años).

En este sentido, se manifiesta la dificultad hallada en décadas anteriores, como son los años 90, de poder contar con estos personajes LGTB+ y con este tipo de representación en ficciones destinadas a niños y adolescentes.

A continuación, y a modo de conclusión de estos resultados, se adjunta un diagrama sobre las categorías y subcategorías extraídas de los *focus groups* en forma de resumen visual:

Figura 19*Ficción Seriada LGTB+ en España y Estados Unidos según los Focus Groups*

CONCLUSIONES

Una vez planteado el objeto de estudio, los objetivos e hipótesis en la introducción, se ha desarrollado el marco teórico que sustenta y fundamenta teóricamente esta tesis para, a continuación, desarrollar y aplicar la metodología del análisis de contenido, del análisis crítico del discurso y de los *focus groups* a las 14 ficciones seriadas españolas y estadounidenses del periodo 2011-2020 que componen la muestra. Posteriormente, se han mostrado y discutido los resultados de los tres instrumentos metodológicos. Así, en este apartado se plantean las conclusiones finales tras la realización de la investigación completa, lo que sirve de cierre para esta tesis doctoral. Este apartado incluye a su vez tanto las limitaciones de la propia tesis como una propuesta de futuras líneas de investigación. De este modo, las conclusiones del trabajo son:

- 1) Se ha producido un aumento del número de ficciones seriadas con contenido LGTB+ en la última década 2011-2020 tanto en España como en Estados Unidos, favorecido por la llegada de las nuevas plataformas de distribución (Netflix, HBO, Disney+, Hulu, etc.), confirmándose este hecho gracias a las investigaciones analizadas en el marco teórico. Este aumento es mayor en las plataformas de distribución que en las tradicionales cadenas lineales (Antena3, Tele5, Fox, etc.), debido a que las primeras se centran en buscar un nicho de mercado LGTB+, o favorable a este, en virtud de que dependen en mayor medida de las suscripciones que de la publicidad tradicional. Este suceso, además, es una sensación percibida por las personas participantes en los

focus groups, sin embargo, mientras los participantes heterosexuales valoran este crecimiento, los LGTB+ lo consideran insuficiente por no producirse a la vez un aumento en la calidad de las representaciones.

- 2) El incremento del número de ficciones seriadas LGTB+ es percibido por los participantes en los *focus groups* como una estrategia de *pinkwashing*, esto es, como una forma de marketing para mejorar la imagen y generar un retrato amigable hacia el colectivo por parte de las cadenas tradicionales y de las plataformas de distribución, lo que supone la inclusión de determinadas minorías tradicionalmente excluidas de la representación. Así, los participantes consideran que este aumento se produce para atraer a un segmento de la audiencia que demanda mayor inclusión sobre la diversidad sexual en las series contemporáneas y que supone, por lo tanto, una estrategia comercial para generar beneficios económicos más que un apoyo altruista hacia el colectivo y hacia otras minorías como las racializadas o las religiosas.
- 3) En la mayoría de las ficciones seriadas analizadas de la última década 2011-2020 se infiere la existencia de un discurso macro generalizado que representa la identidad u orientación sexual LGTB+ de forma conflictiva o ambigua. Así, por un lado, se asocian las identidades y orientaciones sexuales diversas con entornos de prostitución (*Veneno*), venta de drogas (*Malaka*), consumo de drogas (*Euphoria*), carcelarios (*Orange is the New Black*), o de marginalidad y pobreza (*Shameless*). En estos casos, además, los personajes no cuentan con estabilidad emocional, su pertenencia al colectivo LGTB+ supone un problema para sí mismos o para el resto de los personajes, y cuentan con numerosos estereotipos en su construcción narrativa. Por otro lado, cuando esto no ocurre, se presenta un discurso ambiguo en el que no queda claro si la identidad u orientación sexual se construye desde la naturalización o bien desde el conflicto, como es el caso de *Vivir sin Permiso*, en el que se presenta al personaje de Alejandro, gay integrado con naturalidad en las tramas, en contraposición a Carlos, personaje gay construido narrativamente de forma estereotipada. El mismo caso se repite en los personajes de Amanita y Nomi en *Sense8*, donde ambas no se encuentran integradas con el resto de la sociedad, ya que la temática LGTB+ se ubica únicamente en contextos LGTB+. En el mismo sentido,

no se observan diferencias en estos discursos entre las ficciones estadounidenses y españolas.

- 4) Relacionado con estos discursos negativos o ambiguos, en las ficciones analizadas las dos temáticas más importantes y recurrentes se basan en elementos de conflicto, tanto externos como internos. Así, en primer lugar, estas se centran en un contexto delictivo y/o marginal, entre el que se incluye el tráfico y consumo de drogas, la prostitución y los entornos carcelarios. Es el caso de personajes drogadictos, como Rue en *Euphoria*, del personaje violento de Saray ubicado en la cárcel de *Vis a Vis*, o de los personajes de *Pose*, obligados a dedicarse a la prostitución y al robo para poder sobrevivir, debido a que se encuentran en zonas marginales o guetos apartados de la sociedad por su pertenencia al colectivo LGTB+. A continuación, la segunda temática más habitual se basa en un conflicto generado por la identidad y sexualidad del personaje, como el caso de Pol en *Merlí: Sapere Aude*, quien no acepta su bisexualidad, o del personaje de Maura en *Transparent*, quien no logra contarles a sus hijos que es una persona trans durante todo el capítulo piloto. Además, en algunos personajes se unen estas dos temáticas, como ocurre con el personaje de Omar en *Élite*, dedicado a la venta de droga y que a la vez oculta y sufre por su orientación homosexual.
- 5) Los personajes analizados están vinculados habitualmente de la misma manera con acciones de carácter negativo. Así, se manifiesta una elevada construcción discursiva que asocia a los personajes LGTB+ con acciones violentas y autoritarias, como en los personajes de Saray y “Rizos” en *Vis a Vis*, que se muestran agresivos, celosos y provocadores de conflictos, o incluso con actos de intimidación hacia el resto de reclusas basados en su orientación sexual, o como el personaje de Elektra en *Pose*, ladrona. A ello se le une el uso de la mentira y de la manipulación, como en el caso de Alex en *Orange is the New Black*, quien manipula emocionalmente al personaje de Piper para que lleve un maletín con droga al aeropuerto, provocando la entrada de esta a la cárcel. Se observa además en estos personajes un patrón basado en acciones infantilizadas, como en Carlos en *Vivir sin Permiso* ante su pareja, e inmaduras, como en Dom en *Looking*, preocupado por no poder ligar con chicos más jóvenes que él. De la misma manera, es habitual el uso de acciones desinhibidas, como ocurre con

Sarah en *Transparent*, o en *Veneno*, lo que continúa uniendo a estos personajes con los patrones de promiscuidad habituales en las décadas anteriores.

- 6) La construcción narrativa de la mayoría de personajes LGTB+ analizados en las ficciones seriadas de la última década 2011-2020 se basa en dos patrones contrapuestos y diferenciados: o bien una construcción homonormativa o bien una construcción basada en personajes situados en entornos marginales (prostitución drogas, etc.). Los participantes LGTB+ de los *focus groups* perciben que la tendencia a construir personajes basados en esta dualidad se presenta más en las cadenas de televisión lineales (Antena 3, Tele5, ABC, etc.), debido a que se dirigen a una audiencia generalista y pretenden que esta se sienta identificada con estos patrones heteronormativos o bien que reconozca ciertos estereotipos tradicionales, al contrario que en las plataformas de distribución (Netflix, Disney+, etc.), que se dirigen a públicos más específicos y, por lo tanto, tienden en mayor medida a realizar una ruptura de estos patrones.

6.1) En primer lugar, los personajes basados en la homonormatividad poseen las siguientes características, corroborando las investigaciones de Battles y Hilton-Morrow (2002), que tratan de integrar aquellas características consideradas socioculturalmente bien vistas de la heteronormatividad:

- La mayoría de los personajes analizados se encuentran en el periodo que comprende la adolescencia o son adultos jóvenes, con un total del 82% de los personajes de la muestra. Por lo tanto, hay un patrón que asocia a personajes LGTB+ con la juventud, excluyendo a representaciones de personajes que superan los 40 años de edad, que se muestran como personajes de carácter muy excepcional. En este sentido, solo un personaje de la muestra, Maura en *Transparent*, cuenta con una edad superior a los 65 años. Asociado a esta pauta, un gran número de personajes se caracteriza como estudiantes, debido a que se encuentran en el periodo de formación educativa, como es el caso de Omar y Ander en *Élite* o de Ian en *Shameless*. Estas características son además

coincidentes con el patrón analizado en el marco teórico sobre la representación en ficciones de décadas anteriores tanto nacionales como estadounidenses.

- Hay una repetición del patrón de personaje LGTB+ delgado (ectomorfo) o musculado (mesomorfo), sumando más del 90% de los personajes analizados de la muestra. Por lo tanto, hay una ausencia de cuerpos no normativos, como es el caso de personas con sobrepeso. En este sentido, se asocia a los personajes que no poseen este físico normativo a elementos como las adicciones y maltratos físicos en la cárcel, como es el caso de *Veneno*; a personajes con más de 65 años, como ocurre en *Transparent*; o a contextos marginales de droga, como la “Tota” en *Malaka*.
- No existe una representación de las interseccionalidades con el colectivo LGTB+, es decir, características transversales a la identidad y orientación sexual, como son la etnocultura o la discapacidad, entre otras, que se encuentran de igual manera en una posición minoritaria a nivel simbólico. De esta manera, existe un predominio del personaje caucásico en las ficciones seriadas analizadas, perteneciendo la mayoría de ellos a esta etnocultura, a pesar de observarse un pequeño número de personajes afroamericanos, hecho asociado al elevado número de personajes de esta etnocultura en la ficción seriada de *Pose*. Por lo tanto, hay una infrarrepresentación de personajes racializados, como son personajes gitanos o latinos, y una nula aparición de personajes con discapacidad, lo que se encuentra en concordancia con los últimos informes GLAAD (2020) y ODA (2020) sobre representación en ficciones estadounidenses y españolas y con la revisión bibliográfica de décadas anteriores. Los participantes, tanto heterosexuales como LGTB+, en su mayoría están de acuerdo con ello y afirman que esto no refleja la rica y variada realidad de las personas LGTB+.
- Estos personajes homonormativos poseen un nivel socioeconómico y cultural medio/alto y cuentan con profesiones bien aceptadas en la sociedad, lo que incluye, entre otras, a personajes profesores, funcionarios de ministerio, diseñadores de videojuegos o artistas.

- La construcción narrativa de los personajes homonormativos elimina aquellos patrones considerados socioculturalmente como negativos como “la pluma”, la excentricidad o el amaneramiento.
- Este patrón homonormativo tiene su equivalente en la transnormatividad, es decir, aquellos personajes trans, como es el caso de Nomi (*Sense8*), con un alto grado de *passing* (capacidad de ser percibidos como cisheterosexuales por el resto), se encuentran mejor aceptados por el entorno social de la serie. En este sentido, Nomi cuenta con una relación estable con Amanita y con una vida de clase media en San Francisco, mientras que otros personajes como Angel (*Pose*), viven en zonas marginales de Nueva York y son rechazadas en entrevistas de trabajo por su identidad trans.
- Los participantes LGTB+ confirman la existencia de esta homonormatividad y transnormatividad en la construcción narrativa de los personajes y consideran que la causa de su existencia es un interés por parte de la industria para que los personajes del colectivo sean bien aceptados por parte de la audiencia ajena a estas realidades. La mayoría de participantes heterosexuales, por su parte, discrepan y no observan la existencia de esta homonormatividad y consideran que hay una diversidad amplia en los personajes del colectivo sin patrones heteronormativos.

6.2) En segundo lugar, y dentro de esta dualidad, los personajes que se encuentran en la marginalidad y en entornos de delincuencia y exclusión social poseen las siguientes características dentro de su construcción narrativa:

- Los personajes se encuentran en zonas marginales de las ciudades y alejadas de los núcleos de población, como es el caso de los personajes de *Pose*, ubicados en un suburbio de Nueva York, o del personaje de Ian en *Shameless*, en un barrio pobre de Chicago. Las personas participantes en los *focus groups*, además, reconocen estos entornos marginales como lugares muy recurrentes donde se

ubican los personajes LGTB+ de la ficción y afirman que este hecho no se repite de la misma manera cuando se trata de personajes heterosexuales.

- Estos personajes cuentan con un nivel socioeconómico y cultural bajo y con profesiones ilegales, como es el caso de “Rizos” en *Vis a Vis*, interna de prisión por robo, o de “La Tota” en *Malaka*, traficante de droga. En numerosas ocasiones, estos personajes se ven obligados a realizar estas actividades delictivas debido a su situación económica, como es el caso de Angel, en *Pose*, dedicada a la prostitución para poder sobrevivir. En el mismo sentido, cuando los personajes no se asocian a la homonormatividad poseen actividades o atributos negativos, como es el caso de Carlos en *Vivir sin Permiso* o de Rue en *Euphoria*, quienes continúan siendo adictos a las drogas a pesar de haber salido recientemente de centros de desintoxicación. De esta forma, la mayoría de estos personajes analizados cuenta como atributo principal la venta o el consumo de drogas ilegales, la prostitución o el aislamiento en un entorno presidiario, situando a los personajes en situaciones delictivas.
- 7) Hay una serie de patrones recurrentes y repetidos de décadas anteriores a la hora de construir a los personajes y tramas LGTB+ que continúan en la actualidad tanto en las ficciones estadounidenses como en las españolas:
- El drama y la comedia siguen siendo los géneros más habituales en los que se enmarcan los personajes y/o tramas LGTB+ de la última década, con cerca de un 93% de la muestra analizada, lo que manifiesta que el uso de estas temáticas no ha variado desde anteriores décadas y desde el mismo inicio de la inclusión de estos personajes, en los que estos se construían narrativamente o bien de forma dramática como personajes malvados o con una vida trágica, o bien de forma cómica para provocar risa en el espectador.
 - Se observa la presencia de ciertos estereotipos persistentes de décadas anteriores, entre los que destacan aplicar la dualidad de género (masculino/femenino) a las parejas LGTB+. Es el caso de *Orange is the New Black*, con el personaje de Piper

adoptando un rol de carácter más pasivo o socioculturalmente entendido como femenino, mientras que su pareja Alex adopta un rol posesivo asociado a la hipermasculinidad tóxica. Otros estereotipos históricamente recurrentes y que siguen manteniéndose en la actualidad son la promiscuidad, en personajes como Patrick (*Looking*), quien realiza *cruising* manteniendo relaciones sexuales con otros hombres desconocidos en un parque; el personaje LGTB+ como objeto de deseo sexual, como es el caso de la prostituta trans de “La Veneno”; el personaje LGTB+ hedonista y narcisista preocupado continuamente por su cuerpo y por las apariencias físicas, como es el caso de Dom (*Looking*); el personaje LGTB+ manipulador y seductor, como “Rizos” (*Vis a Vis*), que intenta seducir durante el capítulo piloto a Macarena a pesar de ser consciente de su heterosexualidad; el personaje LGTB+ asociado al VIH, como Blanca (*Pose*); o la representación de la lesbiana hipermasculinizada y violenta, como “La Tota” (*Malaka*).

- Las personas participantes en los *focus groups* reconocen estos estereotipos como habituales y recurrentes en las ficciones y, además, señalan varios más, como el hecho de matar a las parejas formadas por personas del colectivo, lo que se vincula con el denominado *síndrome de la lesbiana muerta* (Guerrero-Pico, Establés y Ventura, 2017), y el doblaje al español de mujeres trans por parte de hombres con voz masculina. Los participantes heterosexuales, a diferencia de los LGTB+, consideran que estos estereotipos son menos frecuentes en la ficción de la última década.
- 8) Con respecto a la construcción discursiva negativa basada en elementos distorsionadores, como los estereotipos, hay una división entre las interpretaciones realizadas por los participantes heterosexuales y los LGTB+. Por una parte, las personas heterosexuales consideran mayoritariamente que las narrativas de las ficciones seriadas sí que reflejan la realidad del colectivo, o al menos una parte de ella, y que los estereotipos en cierta manera se basan en hechos de la realidad. Sin embargo, la audiencia LGTB+ estima que el colectivo se representa de manera negativa y errónea en las series y que, salvo excepciones, no muestra un reflejo real sobre su realidad, ya que se basa, entre otros elementos, en falsos o

sobredimensionados estereotipos, como son unir la diversidad sexual a una vida trágica o a las drogas.

- 9) Los participantes LGTB+, de este modo, consideran que, debido a la generalización de estos discursos negativos, las tramas y personajes LGTB+ no están integrados con naturalidad en el entorno de la ficción seriada, y que esto solo se produce cuando los personajes se construyen desde los patrones y características homonormativas, debido a que los personajes se encuentran más aceptados al acercarse a la normatividad que establecen estos cánones (juventud, belleza, etc.). Consideran como excepciones a esto ciertas ficciones seriadas adolescentes y de animación, las cuales se mencionan como dos tipologías que en la última década han realizado una mayor integración y naturalización de la diversidad LGTB+. Por su parte, los participantes heterosexuales, de forma mayoritaria, no están de acuerdo con la afirmación de los participantes LGTB+ y consideran que las tramas LGTB+ generalmente sí se integran con naturalidad y de una manera normalizada con el entorno, destacando este hecho en mayor medida en las plataformas de distribución, y ponen como ejemplo a ficciones de la muestra como *Euphoria*, *Sense8* y *Transparent*.
- 10) Los roles de los personajes LGTB+ son habitualmente de carácter negativo, intrascendente o cómico durante los capítulos piloto analizados. En primer lugar, el rol negativo se observa en numerosos personajes, como el de “La Tota” (*Malaka*), dedicada al tráfico de drogas y a la extorsión, o el de Rue (*Euphoria*) y Alejandro (*Vivir sin Permiso*), quienes se encuentra constantemente consumiendo drogas ilegales, lo que provoca la preocupación por parte de sus familiares y amigos. En segundo lugar, hay una clara tendencia a establecer roles intrascendentes o cómicos en estos personajes, mostrándolos como complemento o como elementos de relajación durante el arco dramático de la serie. Así ocurre en Irene en *El Ministerio del Tiempo* en escenas como en la que enseña al personaje de Amelia a usar un tampón, mientras el resto de personajes tratan de impedir una alteración en el tiempo.
- 11) Con respecto a las relaciones y vínculos afectivos de los personajes analizados, la mayoría de ellos se encuentra soltero o sin ningún tipo de relación afectiva o amorosa.

Además, prácticamente la totalidad, con un 89% de la muestra, no tienen hijos. En este sentido, los dos únicos personajes progenitores, Maura y Sarah en *Transparent*, lo fueron en un momento en el que se identificaban socialmente como cisheterosexuales. Por lo tanto, se infiere una prácticamente inexistencia de núcleos familiares propios entre los personajes LGTB+ de la última década.

- 12) Hay una evolución en las ficciones seriadas de la década 2011-2020 con respecto a décadas anteriores hacia una modalidad desfocalizada. Esta es una modalidad de representación en la que la identidad y orientación sexual, a pesar de ser un elemento básico en la construcción narrativa del personaje, no es el único epicentro dramático. Dicha modalidad se presenta en ficciones como *Orange is the New Black*, en la que la salida del armario ante su prometido y familia por parte del personaje de Piper es un arco dramático importante durante el capítulo piloto, pero este se complementa con otros, como la entrada a la cárcel y las problemáticas a las que allí debe enfrentarse. A pesar de ello, varias ficciones continúan manteniendo una modalidad en la que la identidad u orientación sexual es la trama principal asociada a los personajes LGTB+, como es el caso de Omar (*Élite*).
- 13) Con respecto a estas modalidades de representación, los participantes LGTB+ de los *focus groups* consideran que la identidad sexual o de género y la orientación sexual continúa siendo el epicentro narrativo de los personajes LGTB+, y que esto es un elemento básico que define su identidad y en torno al cual giran el resto de sus tramas. Así, son críticos con ello, considerando que las tramas de los personajes deberían enfocarse en otras temáticas, como la profesional u otros temas familiares, para favorecer una mayor naturalización e integración por parte de la sociedad. Los participantes heterosexuales, por su parte, se encuentran divididos en torno a esta cuestión y cuentan con dos opiniones enfrentadas: una parte de los mismos está de acuerdo y considera que la identidad y orientación continúa siendo un epicentro narrativo importante en los personajes LGTB+, sin embargo, otra parte considera que en las ficciones contemporáneas esto no ocurre así y que los personajes cuentan con otras temáticas.

- 14) La mayoría de los personajes LGTB+ analizados no muestra abiertamente su identidad u orientación sexual. En la mayoría de personajes, su identidad u orientación sexual se muestra de tres formas: de manera oculta, restringida, o bien de forma pública pero únicamente en contextos favorables a la diversidad sexual. El primer caso se muestra en personajes como el de Ian (*Shameless*), quien mantiene oculta su relación con un hombre musulmán casado con una mujer, o en la tradicional representación del personaje que sufre por su condición sexual en Omar y Ander (*Élite*). El segundo caso, por su parte, se trata en personajes que solo se muestran LGTB+ sin reservas con una parte del resto, como Maura (*Transparent*), abiertamente trans únicamente en el centro LGTB+ de Los Ángeles. En el tercero, es el caso de personajes como Dom, Patrick y Agustín (*Looking*) y de Amanita y Nomi (*Sense8*), quienes se muestran ante el resto como pertenecientes al colectivo en barrios LGTB+ situados en la ciudad de San Francisco, una de las más favorables a los derechos del mismo. Así, se desconoce si estos personajes se muestran fuera de estos círculos concretos, ya que todas las tramas se desarrollan en lugares abiertamente LGTB+ y con otros personajes LGTB+.

Con respecto a la aceptación externa de dicha identidad u orientación sexual, esta solo es aceptada por el resto de personajes de la ficción en el 26% de los personajes analizados, mientras que supone un problema para el 22% de personajes y no consta ese dato para el 52% restante, por lo que sigue suponiendo un motivo de conflicto o tema recurrente, como ya ocurría en décadas anteriores. Por lo tanto, en las ficciones actuales analizadas las tramas narrativas no construyen a los personajes desde una identidad LGTB+ completamente abierta y esto supone además en numerosas ocasiones un problema con el resto de personajes de la ficción.

Los participantes LGTB+ corroboran estos resultados y afirman que no todos los personajes muestran abiertamente su identidad y orientación sexual, y que esto depende de la ficción seriada y de la construcción del personaje. Al contrario, los participantes heterosexuales perciben que los personajes en general sí se muestran abiertamente en las ficciones actuales y ponen como ejemplo la serie *El Ministerio del Tiempo*. En este sentido, consideran que la “salida del armario” es una trama muy

superada y más propia de décadas anteriores y que esto es una prueba de la mayor aceptación social de las diversidades sexuales.

- 15) La religión no es una característica relevante en el arco dramático de los personajes LGTB+ de la última década, así, en un 89% no consta si estos profesan algún tipo de creencia. Sin embargo, cuando la religión se muestra de forma explícita, como en la familia musulmana conservadora de Omar en *Élite*, esta sí marca la trama dramática del personaje, ya que obliga al personaje a ocultar su orientación sexual diversa como hombre gay.
- 16) Hay una jerarquía a la hora de incluir la representación de todo el espectro y de las diferentes identidades sexuales o de género y las orientaciones sexuales que componen al colectivo LGTB+. Así, la mayoría de personajes representados en la ficción seriada analizada son hombres gais, seguido de mujeres lesbianas, y finalmente de personajes trans y de bisexuales. En este sentido, todos los participantes de los *focus groups*, tanto heterosexuales como LGTB+, corroboran esta interpretación como espectadores.
 - 16.1) Derivado del anterior, hay una infrarrepresentación o directamente nula representación de ciertas realidades del colectivo LGTB+, como son los hombres trans, los intersexuales, los asexuales o los personajes no binarios. En este sentido, no se ha hallado ninguna de estas identidades en la muestra de ficciones analizadas de la última década, lo que se muestra coincidente con los informes GLAAD (2020) y ODA (2020). Los participantes LGTB+, por su parte, coinciden con los resultados hallados y manifiestan que no hay una variedad suficiente ni amplia y que no se representa a todas las identidades por igual y consideran que una causa de ello es el temor por parte de la industria audiovisual a perder potenciales espectadores. Los participantes heterosexuales, sin embargo, se encuentran divididos y, mientras una parte está de acuerdo con los resultados y con las opiniones de los participantes LGTB+, otra parte percibe que actualmente sí que hay un abanico amplio de personajes del colectivo.

- 17) La tendencia en la mayoría de ficciones analizadas es que la agentivización se produzca desde la cisheterosexualidad, es decir, desde un rol temático en el que los personajes cisheterosexuales son los responsables de la acción. Ocurre en ficciones como *Veneno*, en la que son los periodistas cisheterosexuales del programa ‘Esta noche cruzamos el Mississippi’ los responsables de buscar a “La Veneno” y desencadenar el resto de las tramas. El mismo caso ocurre en la serie *Shameless*, donde las tramas giran en torno al personaje protagonista heterosexual de Fiona y en la que es además el personaje de Lip el encargado de descubrir la homosexualidad de su hermano Ian, originando su arco dramático. Las escasas excepciones a esta agentivización se hallan en ficciones específicas en la que todos sus protagonistas pertenecen al colectivo LGTB+, como ocurre en *Looking*, por lo que esta tendencia no se muestra como un reflejo fiel y verídico de la ficción seriada en general.

Además, se produce en ocasiones una deagentivización o justificación de los actos negativos de los personajes cisheterosexuales, hecho que no ocurre con los personajes LGTB+. Es el caso de Julián en *El Ministerio del Tiempo*, en el que se justifican narrativamente sus acciones negativas debido a su depresión, mientras que esto mismo no ocurre con las acciones impulsivas del personaje LGTB+ de Irene.

La amplia mayoría de los participantes, tanto LGTB+ como heterosexuales, corroboran estos resultados y afirman que los personajes LGTB+ no suelen ser los protagonistas de las ficciones sino que cuentan habitualmente con un rol de carácter más secundario o como amigos del personaje protagonista cisheterosexual, lo que supone una menor profundidad en la construcción narrativa, produciéndose las excepciones a esto en ficciones con temáticas explícitamente LGTB+, como son *Looking* o *Veneno*.

- 18) El *focus* de la mayoría de ficciones analizadas, en consecuencia, se basa en la heterosexualidad como punto de vista privilegiado del discurso, como ocurre en *Élite*, donde la narración y el foco de las tramas se muestra desde la perspectiva de tres personajes cisheterosexuales, mientras que los elementos LGTB+ se presentan en lugares ocultos, como puentes abandonados, y como situaciones que provocan

inestabilidad emocional. En el mismo sentido, hay una presunción de heterosexualidad de todos los personajes ya que esta es la orientación naturalizada en la que se basan narrativamente el resto de tramas. En ficciones como *Shameless*, la homosexualidad de los personajes se muestra incluso como un elemento a corregir y las relaciones heterosexuales se exponen abiertamente mientras que las homosexuales aparecen fuera de cámara. En *Orange is the New Black*, por su parte, nombran directamente las relaciones entre mujeres como algo “asqueroso” y temporal. Por otro lado, en las ficciones en las que esto no ocurre explícitamente, como en *Merli: Sapere Aude*, donde el personaje LGTB+ de Pol es el protagonista y narrador, la heteronormatividad se muestra como un ideal a alcanzar y el personaje niega su bisexualidad para poder ser aceptado con normalidad por el resto de personajes. Por lo tanto, hay una tendencia a mostrar un prisma heteronormativo en las ficciones contemporáneas.

Los participantes LGTB+ de los grupos de discusión afirman tener esa percepción sobre las ficciones seriadas actuales y consideran que esto es debido a que las tramas que presentan los personajes LGTB+ se realizan de acuerdo con la imagen y a la mirada que los creadores audiovisuales tienen sobre el colectivo. Sienten, además, que la mayoría de estos creadores son personas cisheterosexuales ajenas a esta realidad. Creen que las excepciones a este foco heteronormativo se producen cuando en el equipo creador hay personas LGTB+ o personas cisheterosexuales preocupadas por conocer realmente esta realidad para poder plasmarla de una forma verídica, como es el caso de la serie *Veneno*. Consideran además que el hecho de contar las historias desde un prisma ajeno a la realidad LGTB+ provoca una construcción distorsionada que perjudica no solo la propia identidad del colectivo, sino que dificulta la identificación con los personajes por parte de la sociedad. Los participantes heterosexuales, por el contrario, no coinciden con esta percepción y opinan que el *focus* depende de la ficción y del público objetivo al que esta vaya dirigida.

- 19) En las ficciones seriadas analizadas de la década 2011-2020 hay una polarización conceptual simbólica formada por un “Nosotros”, o grupo dominante cisheterosexual,

y habitualmente caucásico, y un “Ellos”, o sector dominado, formado por el colectivo LGTB+ y en ocasiones también por otros grupos minoritarios. Estos patrones se observan de forma explícita en la mayoría de ficciones, como es el caso de *Orange is the New Black*, donde aparece un claro dominio simbólico, por un lado, por parte de los personajes que se encuentran fuera de la cárcel y los trabajadores de la misma, cisheterosexuales y libres, y, por otro lado, por las reclusas de dentro de la cárcel que forman una “otredad” simbólica entre la que se incluye principalmente a mujeres lesbianas, mujeres bisexuales, mujeres trans, afroamericanas y latinas. Otro ejemplo se manifiesta en *Pose*, ficción en la que los personajes LGTB+, especialmente las personas trans, se encuentran en los márgenes y apartados incluso físicamente de los personajes cisheterosexuales, en guetos específicos de Nueva York, mientras que los personajes cisheterosexuales se muestran en restaurantes de lujo y lugares con un alto nivel social, como la Torre Trump. Además, los personajes LGTB+ son conscientes de esta desigualdad y luchan por abandonar su otredad y por tener la misma posición simbólica y derechos que el resto.

Esta desigualdad simbólica se muestra en algunas ficciones incluso de forma no polarizada pero sí presente, como en la ficción de *Looking*, donde los personajes LGTB+ únicamente se relacionan con otros personajes y en otros lugares favorables a la identidad y orientación sexual diversa, no mostrándose una convivencia real entre las distintas realidades, y donde las características heteronormativas y la homonormatividad se muestran como el patrón a seguir.

Elementos como la atribución de roles mayoritariamente negativos, intrascendentes y cómicos a los personajes LGTB+, el hecho de la que agentivización se produzca desde los personajes cisheterosexuales o que el *focus* privilegie un punto de vista también cisheterosexual, favorecen este dominio simbólico por parte de la heteronormatividad.

Los participantes LGTB+, en su mayoría, y una parte de los heterosexuales, corroboran de forma implícita la existencia de esta polarización conceptual analizada mediante el análisis crítico del discurso (ACD) y consideran que, además, los

personajes LGTB+ son tratados en ocasiones con paternalismo por parte del “Nosotros” cisheterosexual como forma de ensalzar su ética. Por el contrario, otra parte de los participantes heterosexuales se opone a ello y proponen la existencia de un fenómeno no hallado en la revisión bibliográfica previa: la aparición de un “Nosotros” contra “Ellos” invertido, en el que narrativamente se produce un trato preferente hacia los personajes LGTB+. Además, afirman la existencia de un patrón de victimización por parte de los personajes del colectivo para posicionar al espectador en favor de estos, poniendo como ejemplo ficciones de la muestra como son *El Ministerio del Tiempo* y *Vis a Vis*.

- 20) Los participantes cisheterosexuales y los LGTB+ de los *focus groups* manifiestan opiniones encontradas con respecto a la identificación con los personajes LGTB+ de la ficción seriada española y estadounidense de la década 2011-2020. Así, una parte de los participantes cisheterosexuales afirma no sentirse identificados con estos, debido, en primer lugar, a no haber sufrido ninguna situación de conflicto en relación a su identidad y orientación sexual, y, en segundo, a que en las narrativas de los personajes se incide demasiado en su pertenencia al colectivo y que, por lo tanto, perciben que no están bien contruidos como personajes completos. Sin embargo, una parte de ellos sí manifiesta poder crear ciertas conexiones empáticas puntuales debido a la existencia en estos personajes de sentimientos universales, como el amor, que son compartidos e independientes de la identidad o sexualidad. Por el contrario, los participantes LGTB+ en general afirman poder identificarse con cualquier personaje independientemente de su identidad y orientación sexual si este está bien construido narrativamente. En ese sentido, manifiestan que, debido a la históricamente escasa representación de personajes LGTB+, tradicionalmente se han sentido identificados con los personajes cisheterosexuales.

En relación a ello, todos los participantes de los *focus groups*, tanto heterosexuales como LGTB+, remarcan la importancia de una buena educación mediática, especialmente durante el periodo de socialización de la infancia y la adolescencia, en la que las diversidades sexuales sean construidas discursivamente de una forma naturalizada y no distorsionada. El objetivo es, por un lado, que esto tenga

efectos en un mejor entendimiento y normalización de estas realidades por parte de la sociedad cisheterosexual no habituada a estas realidades; por otro lado, que esta educación mediática tenga consecuencias positivas en la propia identidad y autopercepción de las personas del colectivo LGTB+, provocando que el audiovisual genere sociedades más tolerantes y justas y que a la vez sirva de inspiración para afrontar las propias vivencias y experiencias, como es la denominada “salida del armario”, en las personas que componen al colectivo.

- 21) Tanto en los participantes heterosexuales como en los LGTB+ de los *focus groups* se confirma, por lo tanto, el paradigma de la audiencia activa también en cuestiones de sexualidad. Esto es debido a que ambos grupos son capaces de reconocer elementos distorsionadores como son los estereotipos presentes en la ficción seriada analizada o de promover cuestiones como la educación mediática. Sin embargo, la postura dominante en los participantes heterosexuales tiende a una aceptación de los significados mediáticos, en contraposición con la mayoría de los participantes LGTB+, quienes promueven una interacción con el texto mediático principalmente negociada.

6.1. Conclusiones finales a partir de los objetivos iniciales y verificación de hipótesis

A partir de las conclusiones expuestas, quedan resueltas tanto las preguntas de investigación del capítulo metodológico 4 como los objetivos propuestos durante la introducción de la tesis doctoral. De esta manera:

- Objetivo 1: “Construir un marco teórico articulado a partir de la cultura de la posmodernidad, los imaginarios socioculturales y sociosexuales y la cultura audiovisual LGTB+ tanto en Estados Unidos como en España”

Este objetivo ha sido respondido mediante la revisión bibliográfica y hemerográfica realizadas en los capítulos 1, 2 y 3 a través de las principales investigaciones y autores relacionados con la temática y con el objeto de estudio de esta tesis doctoral.

- Objetivo 2: “Analizar cómo se articula el discurso de construcción de la imagen del “otro”, en este caso, de la orientación e identidad sexual diversa, en la ficción seriada española y estadounidense de la última década (2011-2020)”

Este objetivo ha sido respondido a través del análisis de contenido y del análisis crítico del discurso (ACD), que han estudiado, entre otros, los rasgos físicos, de personalidad, los estereotipos, las acciones de los personajes, o los discursos presentes en las ficciones. Se ha inferido, a través de elementos analizados como la agentivización y el *focus*, que los personajes LGTB+ se encuentran en una posición simbólica desigual y que la construcción discursiva se produce de una forma distorsionada.

- Objetivo 3: “Comprobar cómo las audiencias interpretan y perciben a los personajes y a las tramas de estas ficciones seriadas estadounidenses y españolas con componente LGTB+ de la última década”

Este objetivo ha sido respondido mediante la realización de los *focus groups*, a través de los cuales se ha hallado que, a pesar de que todos los participantes, tanto heterosexuales como LGTB+, perciben una mejora en la representación con respecto a décadas anteriores, los participantes LGTB+ son mayoritariamente más críticos con la representación actual y corroboran a través de sus percepciones los resultados previos. Además, los resultados muestran ciertos patrones diferenciados entre los participantes heterosexuales y los participantes LGTB+, como es el caso de la discrepancia sobre la existencia de un patrón homonormativo en los personajes analizados. Por lo tanto, se infiere que las minorías, en este caso el colectivo LGTB+, toman conciencia de sus propias representaciones y llaman a la superación de estas desigualdades para reivindicar construcciones más justas que mejoren su identidad y dignidad.

- Objetivo final: “Analizar la representación del colectivo LGTB+, lo que incluye las tramas y personajes, en la ficción seriada estadounidense y española de la última década, que abarca desde 2011 hasta 2020, para comprobar de forma crítica qué tipo de representación y construcción discursiva se mantiene en la actualidad y conocer cómo se interpretan estos elementos por parte de la audiencia, tanto cisheterosexual

como perteneciente al colectivo LGTB+. De esta manera, la finalidad es discernir cuáles son las estrategias más favorables para la construcción y representación de minorías en los relatos audiovisuales actuales.”

Este objetivo, por su parte, ha sido respondido a través del análisis de la revisión bibliográfica previa, de la aplicación de los tres instrumentos metodológicos, de las discusiones y resultados de los mismos, y de las conclusiones finales. Por lo tanto, se infiere que la ficción seriada, tanto española como estadounidense, de la década 2011-2020 realiza una construcción distorsionada sobre el colectivo LGTB+.

Esto es debido, por un lado, a que se exhiben discursos que promueven la desigualdad simbólica, ya que se encuentra presente una polarización conceptual entre los personajes cisheterosexuales y los LGTB+. Por otro, a que continúa manteniendo estereotipos de décadas anteriores -la promiscuidad o la asociación de la diversidad sexual con vidas marginales, entre otros-, a los que se han sumado algunos de reciente aparición, como la homonormatividad, la cual pretende establecer como rasgos aceptables para el colectivo aquellos aspectos más heteronormativos, empujando por ello todavía más a la otredad a aquellos personajes que no encajan en este patrón.

A pesar de que se observan ciertos avances, como una tendencia a introducir una modalidad desfocalizada durante la construcción narrativa de los personajes, se siguen perpetuando construcciones narrativas que mantienen a los personajes LGTB+ en la periferia, como basar el foco de la ficción en la heteronormatividad o la asociación de los personajes LGTB+ mayoritariamente con acciones negativas o intrascendentes. Esto tiene efectos, entre otros, en la propia imagen que el colectivo tiene sobre sí mismo, como ha sido comprobado con la realización de los *focus groups*.

Por lo tanto, en función de los objetivos alcanzados, las hipótesis iniciales planteadas quedan resueltas de la siguiente forma:

H1: La ficción seriada analizada realiza una construcción identitaria distorsionada sobre el colectivo LGTB+: esta primera hipótesis queda verificada.

H2: La construcción del colectivo LGTB+, en la ficción seriada analizada, presenta estereotipos recurrentes y mantenidos durante la última década: esta segunda hipótesis queda verificada.

H3: El discurso de la ficción seriada analizada promueve la desigualdad simbólica: esta tercera hipótesis queda verificada.

H4: El discurso de la ficción seriada analizada sitúa al colectivo LGTB+ en la periferia y lo aleja del dominio simbólico de las identidades u orientaciones sexuales normativas: esta cuarta hipótesis queda verificada.

H5: El discurso de la ficción seriada analizada tiene efectos sobre la imagen que el colectivo LGTB+ tiene sobre sí mismo: esta quinta hipótesis queda verificada.

H6: Los participantes LGTB+ en los *focus groups* mantienen una postura más crítica sobre la ficción seriada analizada que los participantes cisheterosexuales: esta sexta hipótesis queda verificada.

6.2. Limitaciones de la investigación

En primer lugar, una de las limitaciones de la investigación es el número de ficciones seriadas estadounidenses y españolas elegidas como objeto de estudio. Como se ha desarrollado durante la introducción y el capítulo metodológico, esta muestra de 14 ficciones no pretendía ser un análisis exhaustivo de todas las ficciones producidas, sino un estudio de casos de ficciones populares entre público y crítica que nos permitiera conocer las principales tendencias de esta década. Un estudio posterior con una selección de un mayor número de series, posibilitaría verificar los resultados aquí expuestos.

En este sentido, la muestra elegida ha quedado limitada a los capítulos piloto de las ficciones seriadas, por lo que estos personajes analizados cuentan con un desarrollo dramático en los sucesivos capítulos de la serie. Sin embargo, se ha elegido el capítulo piloto por ser conocido como “La Biblia” (Sangro-Colón, 2005), en la que se encuentran

las características generales (concepto de la serie, diseño de personajes, tono, decorados y estructura narrativa) que va a utilizar también el resto la serie. Por lo tanto, dicho capítulo piloto se muestra como un paradigma de lo que es la ficción seriada en su conjunto.

Por otro lado, la investigación queda limitada a Estados Unidos y España, el primero por ser el mayor ambientador cultural mundial (Verdú, 2003) y en el segundo caso por ser el contexto cultural y geográfico de realización de la tesis. La extensión a otros países, como es el caso de Reino Unido, como uno de los mayores productores de ficción a nivel mundial, o a otros lugares como Latinoamérica, también con el español como uno de los idiomas más utilizados, permitiría ampliar la investigación y conocer las tendencias mundiales.

Finalmente, otra de las limitaciones encontradas a nivel metodológico es la posibilidad de que tanto los participantes LGTB+ como los heterosexuales en los *focus groups* fueran personas con un cierto interés por la temática LGTB+ o favorables a esta, lo que no representaría de forma fiel a la sociedad en su conjunto. Sin embargo, en varias de las categorías analizadas hay una diferencia manifiesta entre las opiniones del primer grupo y del segundo, lo que supone un aporte a la investigación al hallar diferencias en función de la identidad sexual o de género y de la orientación sexual de los participantes. En el mismo sentido, la metodología del análisis crítico del discurso (ACD) se define por su marcado carácter interpretativo y crítico, por lo tanto, esta técnica se ha complementado, además de con los *focus groups*, con un análisis de contenido cuantitativo con el objetivo de triangular y aumentar la fiabilidad de la investigación.

6.3. Futuras líneas de investigación

Una de las futuras líneas de investigación propuesta tras la finalización de esta investigación surge de los resultados hallados durante la realización de los *focus groups*, en la que los participantes manifestaron que las representaciones identitarias y distorsionadas de las ficciones seriadas suelen estar vinculadas al proceso creativo, debido a que se sugiere que las historias se crean sin la participación de personas relacionadas o

informadas sobre la realidad LGTB+. Esta investigación ha pretendido profundizar en los discursos presentes en las ficciones seriadas y la recepción en audiencias, tanto cisheterosexuales como LGTB+, por lo que se propone un análisis centrando el foco en los creadores de contenido (guionistas, directores, productores, etc.) para conocer cómo se desarrollan estas narraciones desde la idea original y primigenia. El objetivo es proponer patrones éticos que ofrezcan construcciones más naturalizadas e integradas. Para ello se plantea la realización de un método Delphi a través de una consulta a expertos, directores, guionistas, etc., a partir de la construcción de sucesivos cuestionarios y/o entrevistas. Esto permitiría, además, comparar y contrastar, por un lado, la opinión de los creadores con la de los participantes en los *focus groups* y, por otro lado, con los resultados hallados sobre la representación de la ficción seriada.

En segundo lugar, tanto los *focus groups* como la revisión bibliográfica han analizado e inferido la importancia de una correcta educación mediática. Por lo tanto, se propone aterrizar esta investigación y sus resultados en un contexto social explícito, proponiendo un plan de trabajo basado en un visionado crítico con alumnado de primaria y secundaria, adaptándolo a cada caso y edad, debido a la importancia de la socialización durante estos periodos. El objetivo es generar sociedades más críticas con los contenidos audiovisuales y se encuentra motivado debido a la inexistencia o presencia minoritaria de asignaturas sobre esta temática en los planes de estudio españoles actuales.

Otra propuesta de futura línea de investigación se plantea en torno a un análisis exhaustivo que permita conocer las diferencias (construcción de personajes, narrativas, discursos presentes, estereotipos, etc.) entre las ficciones seriadas con contenido LGTB+ de las tradicionales cadenas lineales (Tele5, Antena3, NBC, etc.) y de las plataformas de distribución (Netflix, Hulu, Atresplayer), a la luz de los resultados del estudio y debido a las diferencias encontradas, tanto en el análisis crítico del discurso (ACD) como en los *focus group*, que no han podido ser tratadas de forma pormenorizada por no ser el objeto de estudio de la investigación.

En el mismo sentido, los *focus groups* aquí presentados pueden ser realizados en torno a otras variables, como por ejemplo es el caso de la edad, para verificar las diferentes

percepciones sobre la ficción seriada con componente LGTB+ entre adolescentes, adultos jóvenes y adultos maduros. Además, este estudio de casos basado en 14 ficciones españolas y estadounidenses puede ser ampliado a otros países para hallar similitudes y diferencias en función del lugar de origen de la producción audiovisual.

Finalmente, se propone una comparación de la representación encontrada entre las ficciones seriadas de la última década y los largometrajes españoles y estadounidenses durante el mismo periodo. El motivo es que ambos son dos de los formatos audiovisuales más masivos y de gran consumo por parte de la audiencia, por lo que se convierten en objetos de estudio idóneos para comprobar si hay similitudes o diferencias entre las construcciones discursivas de ambos formatos.

Por lo tanto, como reflexión final, esta investigación ha profundizado acerca de la importancia de la educación mediática a la hora de socializar en conceptos negativos o estereotipos distorsionadores sobre colectivos que se encuentran en una situación de desigualdad simbólica, como es el caso del colectivo LGTB+. Esto tiene repercusiones, no solo en los imaginarios socioculturales que los individuos poseen sobre las identidades y orientaciones sexuales, sino en la propia identidad del colectivo. Además, este hecho cobra más importancia en el momento histórico actual en el que se ha producido un aumento tanto del consumo de ficciones seriadas como de la cantidad de las mismas, debido a que tan valioso es la calidad a la hora de mostrar representaciones sociales y los discursos seleccionados para ellas, como la cantidad, ya que las construcciones simbólicas desiguales perpetúan de igual manera las desigualdades sociales y estructurales. Por lo tanto, esta tesis doctoral finaliza con una reflexión de una de las protagonistas de la muestra analizada, Valeria en la serie *Veneno*, que sintetiza el elemento que ha vertebrado todos y cada uno de los apartados de la misma:

De lo que no se habla, no existe, y lo que no existe, se margina. Elisabeth Noelle-Neumann apela, en la espiral del silencio, a la responsabilidad de los medios de comunicación porque marcan la línea entre lo socialmente aceptado y lo no aceptado, porque pueden transformar los prejuicios en empatía, la oscuridad en luz, y hacer visible lo invisible (Valeria, en *Veneno*).

CONCLUSIONS

Once the object of study, the objectives and hypotheses in the introduction have been raised in the introduction, the theoretical framework that supports and bases this thesis has been developed followed by the development and application of the methodology of content analysis, critical discourse analysis and focus groups to the 14 Spanish and American serialised fiction productions from the 2011-2020 period that make up the sample. Subsequently, the results of the three methodological instruments have been shown and discussed. Thus, this section presents the final conclusions after the completion of the entire research, which serves as a ending for this doctoral thesis. This section includes both the limitations of the thesis itself and a proposal for future lines of research. Thus, the conclusions of the work are:

- 1) There has been an increase in the number of serialised fictions with LGTB+ content in the last decade 2011-2020 both in Spain and in the United States, favoured by the arrival of new distribution platforms (Netflix, HBO, Disney+, Hulu, etc.). This fact is confirmed thanks to the research analysed in the theoretical framework. This increase is greater in distribution platforms than in traditional TV networks (Antena3, Tele5, Fox, etc.), due to the fact that the former are focused on finding a niche in the LGTB+ market, or favourable to it, as they are more dependent on subscriptions than on traditional advertising. This is also a feeling perceived by the participants in the focus groups; however, while heterosexual participants value this growth, LGTB+

participants consider it insufficient because there is no increase in the quality of the representations at the same time.

- 2) The increase in the number of LGTB+ serialised fiction is perceived by the participants in the focus groups as a pinkwashing strategy, that is, as a form of marketing to improve the image and generate a friendly portrayal of the collective on the part of traditional networks and distribution platforms, which implies the inclusion of certain minorities traditionally excluded from representation. Thus, the participants consider that this increase is produced to attract a segment of the audience that demands greater inclusion of sexual diversity in contemporary series and that therefore this is a commercial strategy to generate economic benefits rather than an altruistic support to the collective and other minorities such as racialised or religious minorities.
- 3) In most of the analysed serialised fiction from the last decade 2011-2020, the existence of a generalised macro discourse that represents LGTB+ identity or sexual orientation in a conflictive or ambiguous way can be inferred. Thus, on the one hand, diverse sexual identities and orientations are associated with environments of prostitution (*Veneno*), drug dealing (*Malaka*), drug use (*Euphoria*), prison (*Orange is the New Black*), or marginalisation and poverty (*Shameless*). In these cases, the characters lack emotional stability, their belonging to the LGTB+ collective is a problem to themselves or for the rest of the characters, and there are numerous stereotypes in their narrative construction. On the other hand, when this does not happen, an ambiguous discourse is presented in which it is not clear whether sexual identity or orientation is constructed from naturalisation or from conflict, as is the case in *Vivir sin Permiso*, in which the character of Alejandro, a gay man who is naturally integrated into the plots, is presented in contrast to Carlos, a gay character who is narratively constructed in a stereotypical way. The same case is repeated in the characters of Amanita and Nomi in *Sense8*, where they are not integrated with the rest of society, as the LGTB+ theme is located only in LGTB+ contexts. In the same sense, there are no differences in these discourses between American and Spanish fiction.

-
- 4) Related to these negative or ambiguous discourses, in the fictions analysed, the two most important and recurrent themes are based on elements of conflict, both external and internal. Thus, in the first place, they focus on a criminal and/or marginalised context, including drug trafficking and consumption, prostitution and prison environments. This is the case of drug addicted characters, such as Rue in *Euphoria*, the violent character of Saray located in prison of *Vis a Vis*, or the characters of *Pose*, forced to engage in prostitution and robbery in order to survive, because they are in marginal areas or ghettos that have been set apart from society because they belong to the LGTB+ collective. Next, the second most common theme is based on a conflict generated by the identity and sexuality of the character, as in the case of Pol in *Merlí: Sapere Aude*, who does not accept his bisexuality, or Maura's character in *Transparent*, who fails to tell her children that she is a trans person throughout the pilot episode. In addition, some characters combine these two themes, as is the case with the character of Omar in *Élite*, who sells drugs and at the same time hides and suffers from his homosexual orientation.
- 5) The characters analysed are usually linked in the same way with actions of a negative nature. Thus, there is a high discursive construction that associates LGTB+ characters with violent and authoritarian actions, such as in the characters of Saray and "Rizos" in *Vis a Vis*, who are aggressive, jealous and cause conflicts, or even with acts of intimidation towards the rest of the inmates based on their sexual orientation, or like the character Elektra in *Pose*, a thief. In addition, there is the use of lies and manipulation, as in the case of Alex in *Orange is the New Black*, who emotionally manipulates Piper's character to take a suitcase with drugs to the airport, causing her to go to prison. There is also a pattern in these characters, based on infantilised actions, such as Carlos in *Vivir sin Permiso* in front of his partner, and immature actions, such as observed in Dom in *Looking*, who worried about not being able to pick up boys younger than him. Similarly, the use of uninhibited action is common, such as with Sarah in *Transparent*, or in *Veneno*, which continues to link these characters to the patterns of promiscuity common in previous decades.

6) The narrative construction of the majority of LGTB+ characters analysed in the serialised fiction of the last decade 2011-2020 is based on two opposing and differentiated patterns: either a homonormative construction or a construction based on characters located in marginal environments (prostitution, drugs, etc.). The LGTB+ participants of the focus groups perceive that the tendency to build characters based on this duality occurs more in television networks (Antena 3, Tele5, ABC, etc.), because they target a generalist audience and intend to make them identify with these heteronormative patterns or that they recognize certain traditional stereotypes, unlike on distribution platforms (Netflix, Disney+, etc.), which target more specific audiences and, therefore, tend to break away from these patterns.

6.1) First, characters based on homonormativity possess the following characteristics, corroborating the research of Battles and Hilton-Morrow (2002), which attempts to integrate those characteristics of heteronormativity that are socioculturally well regarded:

- The majority of the characters analysed are in their teenage years or are young adults, a total of 82% of the characters in the sample. Therefore, there is a pattern that associates LGTB+ characters with youth, excluding representations of characters over 40 years of age, who are shown as very exceptional characters. In this sense, only one character in the show, Maura in *Transparent*, was aged over 65. Associated with this pattern, a large number of characters are characterised as students, due to the fact that they are in the period of educational training, as is the case of Omar and Ander in *Élite* or Ian in *Shameless*. These characteristics also coincide with the pattern analysed in the theoretical framework on representation in fiction from previous decades, both national and American.
- There is a repetition of the pattern of thin (ectomorph) or muscular (mesomorph) LGTB+ characters, accounting for more than 90% of the characters analysed in the sample. Therefore, there is an absence of non-normative bodies, such as overweight people. In this sense, characters who do not possess this normative physique are associated with elements such as addictions and physical abuse in

prison, in the case of *Veneno*; with characters over 65 years old, in *Transparent*; or with marginal drug contexts, such as "Tota" in *Malaka*.

- There is no representation of intersectionalities with the LGTB+ collective, that is, characteristics that are transversal to sexual identity and orientation, such as ethnoculture or disability, among others, which are also in a minority position on a symbolic level. Thus, there is a predominance of Caucasian characters in the serialised fiction analysed, most of them belonging to this ethnoculture, despite the fact that a small number of African-American characters can be observed, associated with the high number of characters from this ethnoculture in the serialised fiction *Pose*. Therefore, there is an under-representation of racialised characters, such as gypsy or Latino characters, and no characters with disabilities, which is in accordance with the latest GLAAD (2020) and ODA (2020) reports on representation in American and Spanish fiction and with the bibliographic review of previous decades. Participants, both heterosexual and LGTB+, mostly agree with this and claim that this does not reflect the rich and varied reality of LGTB+ people.
- These homonormative characters have a medium/high socio-economic and cultural status and have jobs that are well accepted in society, including, characters such as teachers, ministry officials, video game designers or artists.
- The narrative construction of homonormative characters eliminates those patterns considered socioculturally negative, such as "being camp", eccentricity or mannerisms.
- This homonormative pattern has its equivalent in transnormativity, that is, those trans characters, such as Nomi (*Sense8*), with a high degree of passing (ability to be perceived as cisheterosexual by the rest), are better accepted by the social environment of the series. In this sense, Nomi has a stable relationship with Amanita and a middle-class life in San Francisco, while other characters such as

Angel (*Pose*), live in marginal areas of New York and are rejected from job interviews because of their trans identity.

- The LGTB+ participants confirm the existence of this homonormativity and transnormativity in the narrative construction of the characters and consider that the cause of their existence is an interest on the part of the industry for characters of the collective to be well accepted by the audience that are outside these realities. The majority of heterosexual participants, on the other hand, disagree and do not observe the existence of this homonormativity and consider that there is a wide diversity in the characters of the collective without heteronormative patterns.

6.2) Second, and within this duality, the characters who find themselves on the margins and in environments of crime and social exclusion have the following characteristics within their narrative construction:

- The characters are located in marginal areas of cities and far from population centres, as in the case of the characters in *Pose*, located in a New York suburb, or Ian's character in *Shameless*, in a poor neighbourhood in Chicago. The participants in the focus groups, moreover, recognise these marginal environments as very recurrent places where LGTB+ characters in fiction are located and affirm that this fact is not repeated in the same way when it comes to heterosexual characters.
- These characters have a low socio-economic and cultural level and illegal jobs, as is the case of "Rizos" in *Vis a Vis*, imprisoned for robbery, or "La Tota" in *Malaka*, a drug dealer. On numerous occasions, these characters are forced to carry out these criminal activities due to their economic situation, as is the case of Angel, in *Pose*, dedicated to prostitution in order to survive. Also, when characters are not associated with homonormativity, they engage in negative activities or possess negative attributes, as is the case of Carlos in *Vivir sin Permiso* or Rue in *Euphoria*, who continue to be addicted to drugs despite having recently left rehab centres. Thus, the main attribute of most of these analysed characters is the sale

or consumption of illegal drugs, prostitution or isolation in a prison environment, which places the characters in criminal situations.

7) There are a number of recurring and repeating patterns from previous decades when it comes to building LGBT+ characters and plots that continue to this day in both American and Spanish fictions:

- Drama and comedy continue to be the most common genres in which LGTB+ characters and/or plots are set in the last decade, nearly 93% of the sample analysed, which shows that the use of these themes has not varied since previous decades and since the very beginning of the inclusion of these characters, in which they were narratively constructed either in a dramatic way as evil characters or with a tragic life, or in a comic way to cause laughter in the viewer.
- The presence of certain persistent stereotypes from previous decades can be observed, including gender duality (male/female) to LGBT+ couples. This is the case in *Orange is the New Black*, where Piper's character adopts a more passive or socioculturally understood feminine role, while her partner Alex adopts a possessive role associated with toxic hypermasculinity. Other historically recurrent stereotypes that continue today are promiscuity, in characters such as Patrick (*Looking*), who goes cruising and has sex with other unknown men in a park; the LGBT+ character as an object of sexual desire, as in the case of the trans prostitute in "La Veneno"; the hedonistic and narcissistic LGTB+ character who is constantly concerned about his body and physical appearances, as in the case of Dom (*Looking*); the manipulative and seductive LGTB+ character, such as "Rizos" (*Vis a Vis*), who tries to seduce Macarena during the pilot episode despite being aware that she is heterosexual; the LGTB+ character associated with HIV, such as Blanca (*Pose*); or the representation of the hypermasculine and violent lesbian, such as "La Tota" (*Malaka*).
- The participants in the focus groups recognise these stereotypes as common and recurrent in fiction, and point out several more, such as killing couples who belong to the collective, which is linked to the so-called dead lesbian syndrome (Guerrero-Pico,

Establés and Ventura, 2017), and dubbing trans women into Spanish by men with masculine voices. Heterosexual participants, unlike LGBT+, consider these stereotypes to be less prevalent in fiction in the last decade.

- 8) In relation to negative discursive construction based on distorting elements, such as stereotypes, there is a division between the interpretations made by heterosexual and LGBT+ participants. Heterosexual people mostly consider that the narratives of serialised fiction do reflect the reality of the collective, or at least a part of it, and that the stereotypes are to some extent based on real facts. However, the LGTB+ audience believes that the collective is portrayed in a negative and erroneous way in series and that with some exceptions, it does not portray a true reflection of their reality, since it is based, among other things, on false or exaggerated stereotypes, such as linking sexual diversity to a tragic life or drugs.
- 9) The LGTB+ participants consider that, due to the generalisation of these negative discourses, LGTB+ plots and characters are not naturally integrated into the environment of serialised fiction, and this only occurs when the characters are constructed from homonormative patterns and characteristics, due to the fact that the characters are more accepted when they are closer to normativity established by these canons (youth, beauty, etc.). They consider exceptional certain teenage and animated serialised fictions, which are mentioned as two typologies that have made greater integration and naturalisation of LGBT+ diversity in the last decade. The heterosexual participants mostly disagree with the LGTB+ participants' statement and consider that LGTB+ plots are generally integrated naturally and in a normalised way with the environment, especially in distribution platforms, and point out examples some of the fictions from the sample such as *Euphoria*, *Sense8* and *Transparent*.
- 10) The roles of LGBT+ characters are usually negative, inconsequential or comical during the pilot episodes analysed. First, a negative role is seen in numerous characters, such as "La Tota" (*Malaka*), who is involved in drug trafficking and extortion, or Rue (*Euphoria*) and Alejandro (*Vivir sin Permiso*), who are constantly using illegal drugs, which causes concern among their family and friends. Second,

there is a clear tendency to establish inconsequential or comic roles for these characters, showing them as a complement or as comedic relief during the dramatic arc of the series. This is the case of Irene in *El Ministerio del Tiempo* in scenes such as the one in which she teaches Amelia's character to use a tampon, while the rest of the characters try to prevent an alteration in time.

- 11) Regarding relationships and affective ties of the analysed characters, most of them are single or do not have any kind of affective or romantic relationship. In addition, almost all of them, 89% of the sample, have no children. Regarding this, the only two parent characters, Maura and Sarah in *Transparent*, became parents at a time when they identified socially as cisheterosexuals. Therefore, it is inferred that practically none of LGBT+ characters of the last decade have any nuclear family.
- 12) There is an evolution in serialised fiction in the 2011-2020 decade compared to previous decades towards a defocalised modality. This is a mode of representation in which sexual identity and orientation, despite being a basic element in the narrative construction of the character, is not the only dramatic epicenter. This mode is presented in fictions such as *Orange is the New Black*, in which Piper's character coming out of the closet to her fiancé and family is an important dramatic arc during the pilot chapter, but this is complemented by other arcs, such as going to prison and the problems that she must face there. Despite this, several fictions continue to maintain a mode in which sexual identity or orientation is the main plot associated with LGBT+ characters, as is the case of Omar (*Élite*).
- 13) In relation to these modes of representation, LGTB+ participants in the focus groups consider that sexual or gender identity and sexual orientation continue to be the narrative epicentre of LGTB+ characters, and that this is a basic element that defines their identity and around which the rest of their plots revolve. Therefore, they are critical of this, considering that the plots of the characters should focus on other themes, such as professional or other family issues, to favour a greater naturalisation and integration on behalf of society. The heterosexual participants are divided around this issue and have two opposing opinions: a part of them agree and consider that

identity and orientation continues to be an important narrative epicenter in LGBT+ characters, however, another part consider that in contemporary fictions this is not the case and that the characters have other themes.

- 14) Most of the LGTB+ characters analysed do not openly show their sexual identity or orientation. For most characters, their sexual identity or orientation is shown in three ways: in a hidden way, in a restricted way, or publicly but only in contexts favourable to sexual diversity. The first case is shown in characters such as Ian (*Shameless*), who hides his relationship with a Muslim man married to a woman, or in the traditional representation of the character who suffers because of his sexual condition in Omar and Ander (*Élite*). The second case is about characters who are only LGBT+ without hesitation with some of the others, such as Maura (*Transparent*), who is openly trans only in the LGBT+ centre of Los Angeles. In the third, it is the case of characters such as Dom, Patrick and Agustín (*Looking*) and Amanita and Nomi (*Sense8*), who show themselves to others as LGBT+ in neighbourhoods in the city of San Francisco, one of the most LGTB+ rights-friendly cities. Thus, it is unknown if these characters are shown outside these specific circles, since all plots take place in openly LGBT+ locations and with other LGBT+ characters.

With regard to the external acceptance of their sexual identity or orientation, it is only accepted by the rest of the characters in the fiction in 26% of the characters analysed, while it is a problem for 22% of the characters and this information is not recorded for the remaining 52%, which means that it continues to be a reason of conflict or a recurring theme, as was the case in previous decades. Therefore, in the current fictions analysed, the narrative plots do not construct the characters from a completely open LGTB+ identity, and on numerous occasions this also entails problems with the rest of the characters in the fiction.

LGTB+ participants corroborate these results and state that not all characters openly show their sexual identity and orientation, and that this depends on the serialised fiction and the construction of the character. On the contrary, heterosexual participants perceive that characters in general do show themselves openly in current

fictions and cite the example of the series *El Ministerio del Tiempo*. In this sense, they consider that the "coming out of the closet" is a much outdated issue and more typical of previous decades, and that this is proof of the greater social acceptance of sexual diversities.

- 15) Religion is not a relevant characteristic in the dramatic arc of the LGTB+ characters of the last decade, since 89% of them do not state whether they profess any kind of belief. However, when religion is explicitly shown, as in Omar's conservative Muslim family in *Élite*, it does shape the character's dramatic plot, as it forces the character to hide his diverse sexual orientation as a gay man.
- 16) There is a hierarchy when it comes to including representation of the full spectrum and the different sexual or gender identities and sexual orientations that make up the LGTB+ collective. Thus, the majority of characters represented in serialised fiction analysed are gay men, followed by lesbian women, and finally trans and bisexual characters. In this sense, all participants of the focus groups, both heterosexual and LGTB+, corroborate this interpretation as spectators.
- 16.2) Derived from the above, there is an under-representation or outright no representation at all of certain realities of the LGTB+ collective, such as trans men, intersex people, asexuals or non-binary characters. In this sense, none of these identities were found in the sample of fiction analysed in the last decade, which is consistent with the GLAAD (2020) and ODA (2020) reports. The LGTB+ participants, on their part, agree with the results and state that there is not enough variety or range and that not all identities are represented equally and consider that one reason for this is the fear on the part of the audiovisual industry of losing potential viewers. The heterosexual participants, however, are divided and, while one part agrees with the results and with the opinions of the LGTB+ participants, another part perceives that there is currently a wide range of characters in the collective.

- 17) The tendency in most of the fictions analysed is for agentivisation to occur from cisheterosexuality, that is, from a thematic role in which cisheterosexual characters are responsible for the action. It happens in fictions like *Veneno*, in which it is the cisheterosexual journalists of the programme "Esta noche cruzamos el Mississippi" who are responsible for looking for "La Veneno" and triggering the other plots. The same case occurs in *Shameless*, where the plots revolve around the heterosexual protagonist, Fiona, and in which it is also Lip's character who is in charge of discovering the homosexuality of his brother Ian, originating his dramatic arc. The few exceptions to this agentivisation are found in specific fictions in which all the protagonists belong to the LGTB+ collective, as is the case in *Looking*, so this trend is not shown as a true and faithful reflection of serialised fiction in general.

In addition, there is sometimes a de-agentivisation or justification of the negative actions of cisheterosexual characters, which does not occur with LGBT+ characters. This is the case of Julián in *El Ministerio del Tiempo*, in which his negative actions are narratively justified due to his depression, while this is not the case with the impulsive actions of Irene's LGBT+ character.

The vast majority of participants, both LGTB+ and heterosexuals, corroborate these results and affirm that LGTB+ characters are not usually the main characters in fiction, but usually play a more secondary role or as friends of the cisheterosexual main character, which results in less depth in the narrative construction. The exceptions to this in fiction are, with explicitly LGTB+ themes, *Looking* or *Veneno*.

- 18) The focus of most of the fictions analysed, therefore, are based on heterosexuality as the privileged point of view of the discourse, such as in *Élite*, where the narrative and the focus of the plots are shown from the perspective of three cisheterosexual characters, while the LGTB+ elements are shown in hidden places, like abandoned bridges, and as situations that provoke emotional instability. In the same sense, there is a presumption of heterosexuality of all the characters since this is the naturalised orientation on which all the other plots are based narratively. In fictions such as *Shameless*, the homosexuality of the characters is even shown as an element to be

corrected and heterosexual relationships are openly exposed while homosexual ones appear off camera. In *Orange is the New Black*, meanwhile, relationships between women are directly referred to as "disgusting" and temporary. Incidentally, in fictions in which this does not happen explicitly, like in *Merlí: Sapere Aude*, where the LGBT+ character Pol is the protagonist and narrator, heteronormativity is shown as an ideal to be achieved and the character denies his bisexuality in order to be accepted as normal by the rest of the characters. Therefore, there is a tendency to show a heteronormative prism in contemporary fiction.

The LGTB+ participants in the focus groups claim to have this perception of current serialised fiction and consider that this is due to the fact that the plots that present LGTB+ characters are made according to the image and the view that audiovisual creators have of the collective. They also feel that most of these creators are cisheterosexual people who are unaware of this reality. They believe that the exceptions to this heteronormative focus occur when the creative team includes LGTB+ people or cisheterosexual people who are curious about really learning about this reality in order to be able to portray it in a truthful way, as in the case of the series *Veneno*. They also consider that the fact of telling the stories from a prism outside of the LGTB+ reality causes a distorted construction that not only harms the identity of the collective itself, but also makes it difficult for society to identify with the characters. Heterosexual participants, on the contrary, do not agree with this perception and believe that the focus depends on the fiction and the target audience.

- 19) In the serialised fiction analysed from the decade 2011-2020, there is a symbolic conceptual polarisation formed by an "Us", or dominant cisheterosexual group, usually Caucasian, and a "Them", or dominated sector, formed by the LGTB+ collective and sometimes also by other minority groups. These patterns are explicitly observed in most fictions, such as *Orange is the New Black*, where there is a clear symbolic dominance, on the one hand, by the characters outside the prison and the prison workers, who are cisheterosexual and free, and, on the other hand, by the inmates inside the prison, who form a symbolic "otherness" that mainly includes lesbian women, bisexual women, trans women, African-American women and

Latinas. Another example is manifested in *Pose*, a fiction in which LGBT+ characters, especially trans people, are on the margins and even physically removed from cisheterosexual characters, in specific ghettos in New York, while cisheterosexual characters are shown in fancy restaurants and places with a high social status, such as the Trump Tower. Moreover, LGBT+ characters are aware of this inequality and struggle to abandon their “otherness” and to have the same symbolic position and rights as the rest.

This symbolic inequality is shown in some fictions even in a non-polarised but present form, such as in *Looking*, where LGTB+ characters only relate to other characters and in other places favourable to diverse sexual identity and orientation, not showing a real coexistence between the different realities, and where heteronormative characteristics and homonormativity are shown as the pattern to be followed.

Elements such as the attribution of mostly negative, inconsequential and comic roles to LGTB+ characters, the fact that agentivisation is produced by cisheterosexual characters or that the focus prioritises a cisheterosexual point of view, favour this symbolic dominance on the part of heteronormativity.

The majority of LGTB+ participants, and some of the heterosexuals, implicitly corroborate the existence of this conceptual polarisation analysed by means of critical discourse analysis (CDA) and consider that, in addition, LGTB+ characters are sometimes treated with paternalism by the cisheterosexual “Us” as a way of praising their ethics. On the contrary, another part of the heterosexual participants oppose this and propose the existence of a phenomenon not found in previous literature review: the appearance of an inverted “Us” versus “Them”, in which narratively there is a preferential treatment of LGTB+ characters. In addition, they affirm the existence of a pattern of victimisation by the characters of the collective to position the viewer in favour of them, using fictions such as *El Ministerio del Tiempo* and *Vis a Vis* as examples.

- 20) Cisheterosexual and LGTB+ participants in the focus groups expressed conflicting opinions regarding identification with LGTB+ characters in Spanish and American serialised fiction from the 2011-2020 decade. Thus, some of the cisheterosexual participants state that they do not feel identified with them, first because they have not experienced any situation of conflict in relation to their sexual identity and orientation, and second, because the narratives of the characters place too much emphasis on them belonging to the collective and, therefore, they perceive that they are not well constructed as complete characters. However, some of them do claim to be able to create certain occasional empathic connections due to the existence in these characters of universal feelings, such as love, which are shared and independent of identity or sexuality. On the contrary, LGTB+ participants in general claim to be able to identify with any character regardless of their sexual identity and orientation if the character is narratively well constructed. In that sense, they state that, due to the historically scarce representation of LGTB+ characters, they have traditionally identified with cisheterosexual characters.

In this regard, all the participants in the focus groups, both heterosexual and LGTB+, emphasise the importance of a good media education, especially during the period of socialisation in childhood and adolescence, in which sexual diversities are discursively constructed in a naturalised and not distorted way. The aim is, on the one hand, for this to have an effect on a better understanding and normalisation of these realities by the cisheterosexual society that is not used to these realities; on the other hand, for this media education to have positive consequences on the self-identity and perception of the LGTB+ collective, causing the audiovisual sector to create more tolerant and fairer societies and at the same time to serve as inspiration to face their own experiences, such as the so-called "coming out of the closet", in the people who are part of the collective.

- 21) Both heterosexual and LGTB+ participants in the focus groups thus confirm the paradigm of the active audience also in matters of sexuality. This is because both groups are able to recognise distorting elements such as the stereotypes present in the serialised fiction analysed or to promote issues such as media education. However,

the dominant view of heterosexual participants tends towards an acceptance of media meanings, in contrast to the majority of LGBT+ participants, who promote a mainly negotiated interaction with the media text.

6.1. Final conclusions from the initial objectives and verification of hypotheses

Based on the above conclusions, both the research questions of the methodological chapter 4 and the objectives proposed in the introduction of the doctoral thesis are resolved. In this manner:

- Objective 1: "Construct a theoretical framework articulated from the culture of postmodernity, socio-cultural and socio-sexual imaginaries and LGTB+ audiovisual culture in both the United States and Spain".

This objective has been answered through the bibliographic and hemerographic review carried out in chapters 1, 2 and 3 through the main research and authors related to the subject and the object of study of this doctoral thesis.

- Objective 2: "Analyse how the discourse of construction of the image of the "other", in this case, of diverse sexual orientation and identity, is articulated in Spanish and American serialised fiction of the last decade (2011-2020)."

This objective has been answered through content analysis and critical discourse analysis (CDA), which have studied, among other things, physical and personality traits, stereotypes, actions of the characters, and the discourses present in the fictions. It has been inferred, through analysed elements such as agentivisation and focus, that LGTB+ characters are in an unequal symbolic position and that the discursive construction happens in a distorted way.

- Objective 3: "Verify how audiences interpret and perceive the characters and plots of these American and Spanish series with an LGBT+ component of the last decade".

This objective was answered by means of focus groups, through which it was found that, despite the fact that all participants, both heterosexual and LGBT+, perceive an improvement in representation compared to previous decades, LGBT+ participants are mostly more critical of current representation and corroborate previous results through their perceptions. Furthermore, the results show certain differentiated patterns between heterosexual and LGTB+ participants, such as the discrepancy in the existence of a homonormative pattern in the characters analysed. Therefore, it is inferred that minorities, in this case the LGTB+ collective, become aware of their own representations and call for the overcoming of these inequalities in order to demand fairer constructions that improve their identity and dignity.

- Final objective: "Analyse the representation of the LGTB+ collective, including plots and characters, in American and Spanish serialised fiction of the last decade, from 2011 to 2020, in order to critically verify what type of representation and discursive construction is currently upheld and to find out how these elements are interpreted by the audience, both cisheterosexual and belonging to the LGTB+ collective. In this manner, the aim is to discern which are the most favourable strategies for the construction and representation of minorities in current audiovisual narratives".

This objective has been answered through the analysis of previous bibliographical review, applying three methodological instruments, their discussions and results, and the final conclusions. Therefore, it is inferred that both Spanish and American serialised fiction from the 2011-2020s has a distorted construction of the LGTB+ collective.

This is due, on the one hand, to the fact that discourses that promote symbolic inequality are exhibited, since a conceptual polarisation between cisheterosexual and LGTB+ characters is present. On the other hand, serialised fiction continues to maintain stereotypes from previous decades -promiscuity or the association of sexual diversity with marginal lives, among others-, to which there are added some recent ones, such as homonormativity, which aims to establish the most heteronormative aspects as acceptable traits for the collective, thus pushing those characters who do not fit into this pattern even further into "otherness".

Although certain advances are observed, such as a tendency to introduce a de-focused mode during the narrative construction of the characters, narrative constructions that keep LGTB+ characters on the periphery, such as basing the focus of fiction on heteronormativity or the association of LGTB+ characters mostly with negative or inconsequential actions, continue to be perpetuated. This has effects, among others, on the image that the collective has on itself, as has been proven by the focus groups.

Therefore, according to the objectives achieved, the initial hypotheses raised are resolved as follows:

H1: The serialised fiction analysed makes a distorted identity construction about the LGTB+ collective: this first hypothesis is verified.

H2: The construction of the LGTB+ collective, in the analysed serialised fiction, presents recurrent and repeated stereotypes over the last decade: this second hypothesis is verified.

H3: The discourse of the analysed serialised fiction promotes symbolic inequality: this third hypothesis is verified.

H4: The discourse of the analysed serialised fiction places the LGTB+ collective on the periphery and distances it from the symbolic domain of normative sexual identities or orientations: this fourth hypothesis is verified.

H5: The discourse of the analysed serialised fiction has effects on the image that the LGTB+ collective has of itself: this fifth hypothesis is verified.

H6: The LGTB+ participants in the focus groups hold a more critical stance on the analysed serialised fiction than the cisheterosexual participants: this sixth hypothesis is verified.

6.2. Limitations of the research

First, one of the limitations of the research is the number of US and Spanish serialised fiction chosen as the object of study. As developed in the introduction and the methodological chapter, this sample of 14 fictions was not intended to be an exhaustive analysis of all the fictions produced, but rather a case study of popular fictions among audiences and critics that would allow us to understand the main trends of this decade. A further study with a selection of a larger number of series would make it possible to verify the results presented here.

In this sense, the sample chosen has been limited to the pilot episodes of the serialised fictions, and so the characters analysed have a dramatic development in the successive episodes of the series. However, the pilot episode has been chosen because it is known as "The Bible" (Sangro-Colón, 2005), which contains the general characteristics (concept of the series, character design, tone, settings and narrative structure) that the rest of the series will also use. Therefore, the pilot chapter is shown as a paradigm for serialised fiction as a whole.

The research is limited to the United States and Spain, the former because it is the world's largest cultural agent (Verdú, 2003) and the latter because it is the cultural and geographical context in which the thesis was carried out. Extending the study to other countries, such as the United Kingdom, as one of the world's largest producers of fiction, or to other places such as Latin America, where Spanish is also one of the most widely used languages, would allow for further research and knowledge of global trends.

Finally, another methodological limitation is the possibility that both LGTB+ and heterosexual participants in the focus groups were people with a certain interest in or support for LGTB+ issues, which would not accurately represent society as a whole. However, in several of the categories analysed, there is a clear difference between the opinions of the first group and the second group, which is a good contribution to the research because of the differences according to the sexual or gender identity and sexual orientation of the participants. In the same sense, the methodology of critical discourse

analysis (CDA) is defined by its marked interpretative and critical character, therefore, this technique has been complemented, in addition to the focus groups, with a quantitative content analysis with the aim of triangulating and increasing the reliability of the research.

6.3. Future lines of research

One of the future lines of research proposed after the completion of this research arises from the results found during the focus groups, in which the participants stated that the identitarian and distorted representations of serialised fiction are often linked to the creative process, due to the suggestion that stories are created without the participation of people related to or informed about the LGTB+ reality. This research has tried to delve deeper into the discourses present in serialised fiction and its reception by audiences, both cisheterosexual and LGTB+, which is why an analysis focusing on the content creators (scriptwriters, directors, producers, etc.) is suggested, to find out how these narratives are developed from the original and primordial idea. The aim is to propose ethical standards that offer more naturalised and integrated constructions. To this end, a Delphi method is proposed through the consultation of experts, directors, scriptwriters, etc., based on the construction of successive questionnaires and/or interviews. This would also make it possible to compare and contrast, on the one hand, the opinion of the creators with that of the participants in the focus groups and, on the other hand, with the results found about the representation of serialised fiction.

Next, both the focus groups and the bibliographical review have analysed and inferred the importance of proper media education. Therefore, it is proposed to apply this research and its results in an explicit social context, proposing a work plan based on critical viewing with primary and secondary school pupils, adapting it to each case and age, due to the importance of socialisation during these periods. The aim is to generate societies that are more critical of audiovisual content and is motivated by the non-existence or scarce presence of subjects on this issue in current Spanish school education.

Another proposal for a future line of research is based on an exhaustive analysis of the differences (construction of characters, narratives, present discourses, stereotypes,

etc.) between serialised fiction with LGTB+ content on traditional TV networks (Tele5, Antena3, NBC, etc.) and distribution platforms (Netflix, Hulu, Atresplayer) in light of the results of the study and due to the differences found, both in the critical discourse analysis (CDA) and in the focus groups, which could not be dealt with in detail as they were not the object of study of the research.

In the same sense, the focus groups presented here can be formed on other variables, such as age, to verify the different perceptions of LGTB+ fiction among teenagers, young adults and mature adults. Furthermore, this case study based on 14 Spanish and American fictions can be extended to other countries to find similarities and differences depending on the place of origin of the audiovisual production.

Finally, a comparison is proposed, of the representation found between serialised fiction of the last decade and Spanish and American feature films during the same period. The reason for this is that both are two of the most massively and widely consumed audiovisual formats by the audience, which makes them ideal objects of study to examine whether there are similarities or differences between the discursive constructions of both formats.

Therefore, as a final reflection, this research has explored the importance of media education when it comes to socialising negative concepts or distorting stereotypes about groups that are in a situation of symbolic inequality, as is the case of the LGTB+ collective. This has repercussions not only on the socio-cultural imaginaries that individuals have about sexual identities and orientations, but also on the identity of the collective itself. Moreover, this is all the more important in the current historical moment in which there has been an increase both in the consumption of serialised fiction and in the quantity of them, because quality is as valuable when it comes to showing social representations and the discourses selected for them as quantity, since unequal symbolic constructions perpetuate social and structural inequalities in the same way. Therefore, this doctoral thesis ends with a reflection by one of the protagonists of the sample analysed, Valeria in the series *Veneno*, which synthesises the element that has formed the backbone of each and every one of the sections of the thesis:

What is not talked about does not exist, and what does not exist is marginalised. Elisabeth Noelle-Neumann appeals, in the spiral of silence, to the responsibility of the media because they draw the line between the socially accepted and the unacceptable, because they can transform prejudice into empathy, darkness into light, and make the invisible visible (Valeria, in *Veneno*).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Aaron, M. (Ed.). (2004). *New queer cinema: A critical reader*. Rutgers University Press.

Abeillé, C. A. (2015). *Un análisis de sociología de la cultura: Manchester sound, Factory Records y Joy Division* (Tesis doctoral). Universidad Autónoma de Barcelona.
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=96581>

Achugar, H. (2005). ¿Kitsch, vanguardia o estética camp? Apuntes fragmentarios sobre Marosa di Giorgio: Acerca de la imposibilidad de atrapar a Marosa. *Hispanamérica*, 34(101), 105-110.
https://www.jstor.org/stable/20540642?seq=1#page_scan_tab_contents

Adoni, H. (1979). The functions of mass media in the political socialization of adolescents. *Communication Research*, 6(1), 84-106.
<https://doi.org/10.1177/009365027900600106>

Adorno, T. y Horkheimer, M. (1969). La industria cultural. Iluminismo como mistificación de masas. En T. Adorno y M. Horkheimer (Eds.), *Dialéctica del iluminismo* (pp. 1-26). Editorial Sur.

Agamben, G. (2003). *Homo sacer: El poder soberano y la nuda vida I*. Pre-textos.

Aguado, J. M. (2004). *Introducción a las teorías de la comunicación y la información*. Universidad de Murcia.

Aguilar-Gavira, S. y Barroso-Osuna, J. M. (2015). La triangulación de datos como estrategia en investigación educativa. *Píxel-Bit. Revista de Medios y Educación*, 47, 73-88. <http://dx.doi.org/10.12795/pixelbit.2015.i47.05>

Ajuntament de Barcelona. (2019). *Glosario de términos LGTBI*. Ajuntament de Barcelona. <https://ajuntament.barcelona.cat/lgtbi/es/recursos-y-actualidad/glosario>

Albertson, C. (2014). Looking-who are we now?. *Contexts*, 13(4), 54-56. <https://doi.org/10.1177/1536504214558218>

Alemany, M. (31 de octubre, 2020). *El acceso de las personas trans al mercado laboral*. Catalunya Press. <https://www.catalunyapress.es/texto-diario/mostrar/2143990/acceso-personas-trans-mercado-laboral>

Alfeo-Alvarez, J. C. (1999). La representación de la cuestión gay en el cine español. En *Actas del VII Congreso de la A.E.H.C.* (pp. 287-304). Academia de las Artes y Ciencias Cinematográficas. http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-representacion-de-la-cuestion-gay-en-el-cine-espanol--0/?_ga=2.252603337.178495167.1578918710-780713447.1578918710

Alfeo-Alvarez, J. C. (2002). Evolución de la temática en torno a la homosexualidad en los largometrajes españoles. *Dossiers Feministes*, (6), 143-159. <http://www.e-revistas.uji.es/index.php/dossiers/article/view/743/643>

Alfeo-Álvarez, J. C. (2003). *La imagen del personaje homosexual masculino como protagonista en la cinematografía española* (Tesis doctoral). Universidad Complutense de Madrid. <https://eprints.ucm.es/id/eprint/3708/>

Alfeo-Álvarez, J. C., González de Garay, B. y Rosado-Millán, M. J. (2011). Adolescencia e identidades LGBT en el cine español. Evolución, personajes y significados. *ICONO 14, Revista de Comunicación y Tecnologías Emergentes*, 9(3), 5-57. <https://doi.org/10.7195/ri14.v9i3.131>

Alfeo-Álvarez, J. C. y González de Garay, B. (2012). Negociación de la visibilidad homosexual en la ficción televisiva española. En *Congènere Congrés Internacional: La Construcción de Género en la Ficción televisiva* (pp. 1-20). Universitat de Girona. <https://dugi-doc.udg.edu/handle/10256/7164>

Allrath, G., Gymnich, M. y Surkamp, C. (2005). Introduction: Towards a narratology of TV series. En G. Allrath y M. Gymnich (Eds.), *Narrative strategies in television series* (pp. 1-43). Palgrave Macmillan.

Almagro-González, A. (2010). *La imagen del deseo. Análisis psicosocial de las representaciones imaginarias en el spot publicitario* (Tesis doctoral). Universidad Complutense de Madrid. <https://eprints.ucm.es/id/eprint/11169/>

Álvarez-Hernández, C., González de Garay, B. y Frutos-Esteban, F. J. (2015). Gender representation in contemporary Spanish teen films (2009-2014). *Revista Latina de Comunicación Social*, (70), 934-960. DOI: 10.4185/RLCS-2015-1079en

Amadeo, B. (2002). La teoría del Framing. Los medios de comunicación y la transmisión de significados. *Revista de Comunicación*, (1), 6-32. <https://revistadecomunicacion.com/pdf/2002/Art006-32.pdf>

American Psychological Association. (2015). Guidelines for psychological practice with transgender and gender nonconforming people. *American Psychologist*, 70(9), 832-864. <https://www.academia.edu/download/55295860/sexuality-definitions.pdf>

Amícola, J. (2002). Camp followers. Estética camp y nueva carnavalización. *CELEHIS: Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, (14), 167-175. <http://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/celehis/article/download/572/577>

Andreú-Abela, J. (2008). Las técnicas de análisis de contenido: Una revisión actualizada. *Fundación Centro Estudios Andaluces - Universidad de Granada*, 10(2), 1-34. <http://mastor.cl/blog/wp-content/uploads/2018/02/Andreu.-analisis-de-contenido.-34-pags-pdf.pdf>

Arancibia-Almendras, M. (2016). La “identidad” como una construcción social para la sociología. *Sincretismos Sociológicos. Nuevos Imaginarios*, (2), 1-16. <https://studylib.es/doc/6499530/la-“identidad”-como-una-construcción-cultural-para-la-soc...>

Arce-Cortés, T. (2008). Subcultura, contracultura, tribus urbanas y culturas juveniles: ¿homogenización o diferenciación? *Revista Argentina de Sociología*, 6(11), 257-271. <http://www.scielo.org.ar/pdf/ras/v6n11/v6n11a13.pdf>

Arcones, J. (2019). ‘Star Wars: *El ascenso de Skywalker*’ decepciona como representación LGTBI. Fotogramas. <https://www.fotogramas.es/noticias-cine/a30264990/star-wars-el-ascenso-de-skywalker-queerbaiting-lgtbi/>

Ardèvol-Abreu, A. (2015). Framing o teoría del encuadre en comunicación. Orígenes, desarrollo y panorama actual en España. *Revista Latina de Comunicación Social*, (70), 423-450. DOI: 10.4185/RLCS-2015-1053

Aruguete, N. (2009). Estableciendo la agenda. Los orígenes y la evolución de la teoría de la Agenda Setting. *Ecos de la Comunicación*, 2(2), 11-38. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5145486>

Aruguete, N. y Koziner, N. S. (2014). La cobertura mediática del "7D" en la prensa argentina. Aplicación de encuadres noticiosos genéricos a los principales diarios

nacionales. *Anuario Electrónico de Estudios en Comunicación Social" Disertaciones"*, 7(1), 129-165. <http://erevistas.saber.ula.ve/index.php/Disertaciones/>

Aruguete, N. (2017). Agenda setting y framing: Un debate teórico inconcluso. La puja por las agendas. *Más Poder Local*, (30), 36-42. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5788523.pdf>

Asante, G., Baig, N. y Huang, S. (2019). (De) politicized pleasures and the construction of (white) queer utopia in Netflix's Sense8. *Queer Studies in Media & Popular Culture*, 4(3), 319-334. https://doi.org/10.1386/qsmpe_00015_1

Audrey-Foster, G. (1999). *Captive bodies: Postcolonial subjectivity in cinema*. SUNY press.

Avila-Saavedra, G. (2009). Nothing queer about queer television: Televised construction of gay masculinities. *Media, Culture & Society*, 31(1), 5-21. <https://doi.org/10.1177/0163443708098243>

Ayuso, L. (2011). Nuevos modelos de producción y distribución de ficción por Internet. En *III Congreso Internacional Latina de Comunicación* (pp. 73-74). Sociedad Latina de Comunicación Social. http://www.revistalatinacs.org/11SLCS/actas_2011_IICILCS/010_Ayuso.pdf

Aznar-Díaz, I. y Fernández-Martín, F. (2004). Adquisición de estereotipos sexuales a través de los medios de comunicación. *Comunicar*, 23(12), 121-123. <https://doi.org/10.3916/C23-2004-20>

Baltar, F. y Gorjup, M. T. (2012). Muestreo mixto online: Una aplicación en poblaciones ocultas. *Intangible Capital*, 8(1), 123-149. <http://dx.doi.org/10.3926/ic.294>

Barrientos, J., Silva, J., Catalán, S., Gómez, F. y Longueira, J. (2010). Discrimination and victimization: Parade for lesbian, gay, bisexual, and transgender (LGBT) pride, in Chile.

Journal of Homosexuality, 57(6), 760-775.
<https://doi.org/10.1080/00918369.2010.485880>

Barrios, R. (2005). *Screened out: Playing gay in Hollywood from Edison to Stonewall*. Routledge.

Battles, K. y Hilton-Morrow, W. (2002). Gay characters in conventional spaces: Will and Grace and the situation comedy genre. *Critical Studies in Media Communication*, 19(1), 87-105. <https://doi.org/10.1080/07393180216553>

Baudrillard, J. (1998). *Cultura y simulacro*. Kairós.

Bauman, Z. (2002). *Modernidad líquida*. Fondo de cultura económica.

Bauman, Z. (2005). *Vida líquida*. Paidós.

Bednarek, M. (2018). *Language and television series: A linguistic approach to TV dialogue*. Cambridge University Press.

Benshoff, H. M., y Griffin, S. (2004). *Queer cinema: The film reader*. Psychology Press.

Benshoff, H. M. y Griffin, S. (2006). *Queer images: A history of gay and lesbian film in America*. Rowman & Littlefield Pub Inc.

Bereciartu, G. J. (1989). Medios de información y poder: El control de los flujos de información. *Reis: Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, (48), 91-115.
<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/249257.pdf>

Berger, P. L. y Luckmann, T. (1966). *The social construction of reality: A treatise in the sociology of knowledge*. Penguin books.

Berger, P. L. y Luckmann, T. (1997). *Modernidad, pluralismo y crisis de sentido*. La

orientación del hombre moderno. Paidós.

Bergés-Saura, L. (2010). Poder político, económico y comunicativo en la sociedad neoliberal. *Revista Latina de Comunicación Social*, (65), 244-254. DOI: 10.4185/RLCS-65-2010-897-244-254

Berzosa, A. (2014). *Homoherejías filmicas: Cine homosexual subversivo en España en los años setenta y ochenta*. Brumaria.

Betrián-Villas, E., Galitó-Gispert, N., García-Merino, N., Jové-Monclús, G., y Macarulla-García, M. (2013). La triangulación múltiple como estrategia metodológica. *REICE. Revista Iberoamericana sobre Calidad, Eficacia y Cambio en Educación*, 11(4), 5-24. <https://revistas.uam.es/reice/article/view/2869>

Bianculli, D. (2016). *The platinum age of television: From I Love Lucy to the Walking Dead, how TV became terrific*. Anchor.

Black, G. D. (1994). *Hollywood censored: Morality codes, Catholics, and the movies*. Cambridge University Press.

Black, G. D. (2013). The legion of decency and the movies. En D. Biltereyst y R. V. Winkel (Eds.), *Silencing Cinema: Film censorship around the world* (pp. 241-254). Palgrave Macmillan.

Blackwell, A. C. (1997). Recordant Raymond Williams en el desè aniversari de la seva mort. *Enrahonar: Quaderns de Filosofia*, (28), 33-53. <https://ddd.uab.cat/record/931>

Blakey, E. (2017). Showrunner as auteur: Bridging the culture/Economy binary in digital Hollywood. *Open Cultural Studies*, 1(1), 321-332. <https://doi.org/10.1515/culture-2017-0029>

Borraz, M., Ordaz, A. y Sánchez, R. (15 de diciembre, 2020). *El mapa de la homofobia: Uno de cada tres países castiga penalmente las relaciones homosexuales, once con la muerte*. ElDiario.es. https://www.eldiario.es/sociedad/mapa-homofobia-mundo-tres-paises-castigan-penalmente-relaciones-homosexuales-seis-muerte_1_6502940.html

Bourdieu, P. (1973). The three forms of theoretical knowledge. *Social Science Information*, 12(1), 53-80. <https://doi.org/10.1177/053901847301200103>

Bourdieu, P. (1990). *Sociología y cultura*. Grijalbo.

Bourdieu, P. (1996). *Sobre la televisión*. Anagrama.

Bremermann, A. (28 de septiembre de 2018). *Así es Pose, la serie con la mayor cantidad de actores LGTBIQ de la historia*. El observador. <https://www.elobservador.com.uy/nota/asi-es-pose-la-primera-serie-con-lenguaje-inclusivo-de-la-historia--2018927194018>

Brennan, J. (2018). Queerbaiting: The ‘playful’ possibilities of homoeroticism. *International Journal of Cultural Studies*, 21(2), 189-206. <https://doi.org/10.1177/1367877916631050>

Briziarelli, M. y Martínez-Guillem, S. (2016). *Reviving Gramsci: Crisis, communication, and change*. Routledge.

Burawoy, M. (2014). La dominación cultural, un encuentro entre Gramsci y Bourdieu. *Gazeta de Antropología*, 30(1), 1-12. DOI: 10.30827/Digibug.31815

Burke, P. (1978). *Popular culture in early modern europe*. Temple Smith.

Busquet, J., Rodrigo-Alsina, M., Aran, S., Aranda, D., Barata, F., Garrido, M., Medina-Bravo, P., Morón, S., Munté, R., Reinares, P., Perales, A., Ballano, S., Ruano, L. y Estrada, A. (2014). Infancia, Violencia y Televisión. Los espacios informativos y los

imaginarios de la violencia en los niños y adolescentes. En J. Busquet (Ed.), *La violencia en la mirada: Conflicto infancia y televisión* (pp. 119-169). Fundació Blanquerna. https://idus.us.es/bitstream/handle/11441/29115/Pages%20from%20tripodoseextra2009_2.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Butler, J. (1990). *Gender trouble and the subversion of identity*. Routledge.

Butler, J. (2002). Críticamente subversiva. En R. Mérida-Jiménez (Ed.), *Sexualidades transgresoras: Una antología de estudios queer* (pp. 55-80). Icaria Editorial.

Butler, J. (2007). *El género en disputa: El feminismo y la subversión de la identidad*. Paidós Ibérica.

Cabero-Almenara, J. y Llorente-Cejudo, M. C. (2007). La interacción en el aprendizaje en red: Uso de herramientas, elementos de análisis y posibilidades educativas. *RIED. Revista Iberoamericana de Educación a Distancia*, 10(2), 97-123. <https://doi.org/10.5944/ried.2.10.995>

Carpallo, S.C. (5 de julio de 2018). *Radiografía del colectivo LGTBIQ en España y en el mundo*. Yorokobu. <https://www.yorokobu.es/lgtbiq/>

Carrasco-Campos, A. (2010). Teleseries: Géneros y formatos. Ensayo de definiciones| Tv series: Genres and formats. *Miguel Hernández Communication Journal*, (1). 174-200. <https://revistas.innovacionumh.es/index.php/mhcj/article/view/22/42>

Carratalá, A. (2016): La información en prensa española sobre casos de violencia en parejas del mismo sexo. *Revista Latina de Comunicación Social*, 71, 40-65. DOI: 10.4185/RLCS-2016-1083

Cascajosa-Virino, C. (2005). Por un drama de calidad en televisión: La segunda edad dorada de la televisión norteamericana. *Comunicar: Revista Científica Iberoamericana de Comunicación y Educación*, 2(25), 1-8. <https://doi.org/10.3916/C25-2005-157>

Casetti, F. (1994). *Teorías del cine (1945-1990)*. Cátedra.

Castellanos, B. (2009). Louis Althusser y Judith Butler: Génesis y actualidad del postestructuralismo. *Nómadas: Critical Journal of Social and Juridical Sciences*, 24(4), 175-186. <http://www.theoria.eu/nomadas/24/belencastellanos.pdf>

Castells, M. (1998). Paraísos comunales: Identidad y sentido en la sociedad red. En M. Castells (Ed.), *La era de la información. Economía, sociedad y cultura 2. El poder de la identidad* (pp. 27-90). Alianza.

Castro-Ricalde, M. (2002). Feminismo y teoría cinematográfica. *Revista del Centro de Estudios del Lenguaje*, 25, 23-48. http://cmas.siu.buap.mx/portal_pprd/work/sites/escritos/resources/LocalContent/29/1/ricalde.pdf

Cefai, S. (2014). Feeling and the production of lesbian space in *The L Word*. *Gender, Place & Culture*, 21(5), 650-665. <https://doi.org/10.1080/0966369X.2013.810594>

Chul Han, B. (2012). *La sociedad del cansancio*. Herder.

Cohen, B. (1963). *The press and foreign policy*. Princeton University Press.

Colaizzi, G. (1992). Feminismo y teoría del discurso: Razones para un debate. *Debate Feminista*, 5, 105-119. <https://doi.org/10.22201/cieg.2594066xe.1992.5.1557>

Colaizzi, G. (1995). *Feminismo y teoría filmica*. Ediciones Episteme.

Colaizzi, G. (2001). El acto cinematográfico: Género y texto filmico. *Lectora: Revista de Dones i Textualitat*, (7), 5-13. <https://revistes.ub.edu/index.php/lectora/article/view/7013/8802>

Colaizzi, G. (2007). *La pasión del significante: Teoría de género y cultura visual*. Biblioteca nueva.

Comte, A. (1844). *Discours sur l'esprit positif*. Carilian-Goeury et V. Dalmont.

Contreras-Orozco, J. H. y De Pablo Porras, I. Y. (2016). Espiral del silencio en redes sociales. En P. Moreno-Espinosa (Ed.), *Comunicación, ciberperiodismo y nuevos formatos multimedia interactivos* (pp. 90-110). Ediciones Egregius.

Copen, C.E., Chandra, A. y Febo-Vazquez, I. (2016). Sexual behavior, sexual attraction, and sexual orientation among adults aged 18-44 in the United States. En National Health Statistics Reports (Ed.), *The 2011-2013 National Survey of Family Growth*, 88 (pp. 1-14). National Health Statistics Reports. <http://www.cdc.gov/nchs/data/nhsr/nhsr088.pdf>

Córdoba-Mendiola, D. (2009). *Coolhunting: Cazar y gestionar las tendencias y modas que mueven el mundo*. Gestión 2000.

Cornella, A. (2010). *Infoxicación: Buscando un orden en la información*. Infonimia.

Costas-Fontán, N. (2015). *Las series en la tercera edad de oro de la ficción televisiva, cambia la forma de ver televisión, el referente estadounidense: Game of Thrones* (Tesis doctoral). Universidad de Vigo. <http://www.investigacion.biblioteca.uvigo.es/xmlui/handle/11093/549>

Côté, J. E. (1997). An empirical test of the identity capital model. *Journal of Adolescence*, 20(5), 577-597. <https://doi.org/10.1006/jado.1997.0111>

Davies, S. P. (2016). *Out at the Movies: A History of Lesbian, Gay, Bisexual, Transexual and Queer Cinema*. Oldcastle Books.

Davis, G. (2008). Trans-Europe Success: Dirk Bogarde's International Queer Stardom'. En T. Parker (Ed.), *Queer cinema in europe* (pp. 35-48). Da Capo Press Inc.

De Beauvoir, S. (1981). *El segundo sexo (1949)*. Siglo XX.

Debord, G. (1967). *La société du spectacle*. Buchet Chastel.

De-Caso-Bausela, E., González de Garay, B. y Marcos-Ramos, M. (2020). Representación de género en las series generalistas de televisión españolas emitidas en prime time (2017-2018). *El Profesional de la Información*, 29(2), 1-13. <https://doi.org/10.3145/epi.2020.mar.08>

Del Campo, E., Puebla, B. y Ivars, B. (2016). Las series de televisión: 'Multiverso' objeto de estudio en Comunicación. *Index Comunicación: Revista Científica en el Ámbito de la Comunicación Aplicada*, 6(2), 13-19. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5511304>

De Moragas i Spà, M. (2011). *Interpretar la comunicación: Estudios sobre medios en América y Europa*. Gedisa.

Derrida, J. (1978). *De la gramatología*. Siglo XXI.

Derrida, J. (1993). Structure, sign, and play in the discourse of the human sciences. En J. Natoli. y L. Hutcheon (Ed.), *A postmodern reader* (pp. 223-242). Suny Press.

Dittus, B. (2005). La opinión pública y los imaginarios sociales: Hacia una redefinición de la espiral del silencio. *Athenea Digital. Revista de Pensamiento e Investigación Social*, (7), 61-76. <https://doi.org/10.5565/rev/athenead/v1n7.181>

Dow, B. (2001). Ellen, television, and the politics of gay and lesbian visibility. *Critical Studies in Media Communication*, 18(2), 123-140. <https://doi.org/10.1080/07393180128077>

Duberman, M. B. (2019). *Stonewall: The definitive story of the LGBTQ rights uprising that changed America*. Plume.

Duggan, L. (2002). The new homonormativity: The sexual politics of neoliberalism. En R. Castronovo y D. D. Nelson (Eds.), *Materializing democracy: Toward a revitalized cultural politics*, 10. DOI: 10.1215/9780822383901-007

Du Gay, P., Hall, S., Janes, L., Madsen, A. K., Mackay, H. y Negus, K. (1997). *Doing cultural studies: The story of the Sony Walkman*. Sage.

Du Gay, P. (1997). *Production of culture/cultures of production*. Sage.

Durán-Manso, V. (2014). El aula rompe con la censura en Hollywood: El caso de La calumnia. En *Imatges de l'escola, imatge de l'educació: XXI Jornades d'Història de l'Educació* (pp. 19-37). Universitat de les Illes Balears. <https://idus.us.es/xmlui/bitstream/handle/11441/68578/Pages%20from%20ImatgesDeLescolaImatgeDeLeducacio-653673.pdf?sequence=1>

Durán-Manso, V. (2015). La nueva masculinidad en los personajes homosexuales de la ficción seriada española: De 'Cuéntame' a 'Sexo en Chueca'. *Área Abierta*, 15(1), 63-75. https://doi.org/10.5209/rev_ARAB.2015.v15.n1.47596

Eco, U. (1965). *Apocalípticos e integrados, estudio sobre la cultura popular y los medios de comunicación*. Lumen.

Ehrenstein, D. (2000). *Open secret. Gay Hollywood (1928-2000)*. Perennial.

Ellis, K. M. (2014). Cripples, bastards and broken things: Disability in Game of Thrones. *M/C Journal*, 17(5). <https://doi.org/10.5204/mcj.895>

Entman, R. M. (1993). Framing: Toward clarification of a fractured paradigm. *Journal of Communication*, 43(4), 51-58. <https://doi.org/10.1111/j.1460-2466.1993.tb01304.x>

Erikson, E. H. y Erikson, J. M. (1998). *The life cycle completed (extended version)*. WW Norton & Company.

Espeche, E. (2003). Ciencias sociales, inflexiones políticas y contexto histórico-cultural. Desde la modernidad negativa hasta la posmodernidad. *Utopía y Praxis Latinoamericana: Revista Internacional de Filosofía Iberoamericana y Teoría Social*, 8(21), 47-58. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2731204>

Fairclough, N. (1995). *Critical discourse analysis: The critical study of language*. Longman.

Fairclough, N. y Wodak, R. (2000). Análisis crítico del discurso. En T. A. Van Dijk (Ed.), *El discurso como interacción social Vol. 2* (pp. 367-404). Gedisa

Fairclough, N. (2003). El análisis crítico del discurso como método para la investigación en ciencias sociales. En R. Wodak y M. Meyer (Eds.), *Métodos de análisis crítico del discurso* (pp. 179-203). Gedisa.

Farías, M. y Clavijo-Olarte, A. (2017). Análisis exploratorio de discurso homofóbico multimodal en Santiago de Chile y Bogotá. *Discurso & Sociedad*, 11(1), 47-69. [http://www.dissoc.org/ediciones/v11n01/DS11\(1\)Farias&Clavijo.pdf](http://www.dissoc.org/ediciones/v11n01/DS11(1)Farias&Clavijo.pdf)

Fernández-Chaves, F. (2002). El análisis de contenido como ayuda metodológica para la investigación. *Revista de Ciencias Sociales (Cr)*, 2(96), 35-53. <https://www.revistacienciasociales.ucr.ac.cr/images/revistas/RCS96/03.pdf>

Fernández-Penas, M. F. y Aguado-Peláez, D. (2013). La hibridación como motriz de cambio en las comedias de las series de televisión. Análisis de Larry David (Curb Your Enthusiasm, HBO, 2000-) y de ¿Qué fue de Jorge Sanz?(Canal+, 2010). *Archivos de la Filmoteca*, (72), 133-143. <http://www.archivosdelafilmoteca.com/index.php/archivos/article/view/425>.

Fernández-Ramírez, L. y McGowan, N. (2020). La programación de series internacionales en la televisión generalista española (1990-2010). *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, 26(2), 541-553. <https://doi.org/10.5209/esmp.67686>

Filmaffinity. (2011). *Shameless (Serie de TV)*. Filmaffinity.
<https://www.filmaffinity.com/es/film906532.html>

Filmaffinity. (2013). *Orange Is the New Black (Serie de TV)*. Filmaffinity.
<https://www.filmaffinity.com/es/film233858.html>

Filmaffinity. (2014a). *Looking (Serie de TV)*. Filmaffinity.
<https://www.filmaffinity.com/es/film887309.html>

Filmaffinity. (2014b). *Transparent (Serie de TV)*. Filmaffinity.
<https://www.filmaffinity.com/es/film454034.html>

Filmaffinity. (2015.a). *El Ministerio del Tiempo (Serie de TV)*. Filmaffinity.
<https://www.filmaffinity.com/es/film693487.html>

Filmaffinity. (2015.b). *Sense8 (Serie de TV)*. Filmaffinity.
<https://www.filmaffinity.com/es/film235499.html>

Filmaffinity. (2015.c). *Vis a Vis (Serie de TV)*. Filmaffinity.
<https://www.filmaffinity.com/es/film441483.html>

Filmaffinity. (2018.a). *Pose (Serie de TV)*. Filmaffinity.
<https://www.filmaffinity.com/es/film596452.html>

Filmaffinity. (2018.b). *Vivir sin permiso (Serie de TV)*. Filmaffinity.
<https://www.filmaffinity.com/es/film668282.html>

Filmaffinity. (2019.a). *Elite (Serie de TV)*. Filmaffinity.
<https://www.filmaffinity.com/es/film204759.html>

Filmaffinity. (2019.b). *Euphoria (Serie de TV)*. Filmaffinity.
<https://www.filmaffinity.com/es/film607741.html>

Filmaffinity. (2019.c). *Malaka (Serie de TV)*. Filmaffinity. <https://www.filmaffinity.com/es/film443429.html>

Filmaffinity. (2019.d). *Merlí: Sapere Aude (Serie de TV)*. Filmaffinity. <https://www.filmaffinity.com/es/film322046.html>

Filmaffinity. (2020). *Veneno (Serie de TV)*. Filmaffinity. <https://www.filmaffinity.com/es/film401406.html>

Flayelle, M., Canale, N., Vögele, C., Karila, L., Maurage, P. y Billieux, J. (2019). Assessing binge-watching behaviors: Development and validation of the “Watching TV Series Motives” and “Binge-watching Engagement and Symptoms” questionnaires. *Computers in Human Behavior*, 90, 26-36. <https://doi.org/10.1016/j.chb.2018.08.022>

Flores-Palacios, M. L., Pineda-Zenizo, M. D. P. S., Tobías-Puente, K. N. y Villarreal, P. (2017). Estereotipos sexualizados de la mujer y el hombre en la publicidad. *Perspectivas de la Comunicación*, 10(1), 119-135. <http://revistas.ufro.cl/ojs/index.php/perspectivas/article/view/716>

Fonseca-Hernández, C. y Quintero-Soto, M. L. (2009). La Teoría queer: La deconstrucción de las sexualidades periféricas. *Sociológica (México)*, 24(69), 43-60. http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0187-01732009000100003

Foucault, M. (1970). *El orden del discurso*. Tusquets.

Foucault, M. (1980). *La verdad y las formas jurídicas*. Gedisa.

Foucault, M. (1990). *Vigilar y castigar: Nacimiento de la prisión*. Siglo XXI.

Foucault, M. (2002). *Historia de la sexualidad. Vol. 2: El uso de los placeres*. Siglo XXI.

Foucault, M. (2002). *La arqueología del saber*. Siglo XXI.

Foucault, M. (2005). *Historia de la sexualidad. Vol. 1: La voluntad del saber*. Siglo XXI.

Foucault, M. (2010). *Historia de la sexualidad. Vol. 3: La inquietud de sí*. Siglo XXI.

Francisco, A., González de Garay, B., Lozano, M. y Traver, J. (2016). "Te quiero, maldita sea". Lectura crítica de los discursos mediáticos del amor lésbico en Tierra de lobos (Telecinco: 2010-14). *Lectora: Revista de Dones i Textualitat*, (22), 165-183. DOI: 10.134/Lectora2016.22.14

Fromm, E. (2007). *Del tener al ser*. Paidós.

Galán-Fajardo, E. (2006). Personajes, estereotipos y representaciones sociales. Una propuesta de estudio y análisis de la ficción televisiva. *Eco-Pós*, 9(1), 58-81. <https://e-archivo.uc3m.es/handle/10016/9475#preview>

Gallardo-Linares, F. J. y Escolano-López, V. M. (2009). *Informe diversidad afectivo-sexual en la formación de docentes. Evaluación de contenidos LGTB en la facultad de C.C.E.E. de Málaga*. CEDMA. <http://cooperacionlgbt.org/wp-content/uploads/2018/07/Informe-Diversidad-Afectivo-Sexual-en-la-formación-de-docentes.pdf>

Gamarnik, C. E. (2009). Estereotipos sociales y medios de comunicación: Un círculo vicioso. *Question*, 1(23), 1-6. <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/33079>

Garate, M. O. (2013). Tres obras maestras de la ficción televisiva: The Sopranos, The Wire y Mad Men. *Ars Bilduma*, (3), 133-150. https://www.ehu.eus/ojs/index.php/ars_bilduma/article/view/6351

García-Álvarez, H. (2008). Vivir con la televisión. 30 años de análisis de cultivo. *Anagramas Rumbos y Sentidos de la Comunicación*, 7(13), 91-106. <https://doi.org/10.22395/angr.v7n13a5>

García de Castro, M. (2002). *La ficción televisiva popular: Una evolución de las series de televisión en España*. Gedisa.

García-Fanlo, L. (2017). *El lenguaje de las series de televisión*. Eudeba.

García-Jiménez, L. (2007). *Las teorías de la comunicación en España: Un mapa sobre el territorio de nuestra investigación (1980-2006)*. Tecnos.

García-Jimenez, L., Rodrigo-Alsina, M. y Pineda, A. (2015). "We cannot live in our own neighborhood": An approach to the construction of intercultural communication in television news. En T. Miller (Ed.), *The Routledge Companion to Global Popular Culture* (pp. 308-322). Routledge.

García-Jiménez, L., Sánchez-Soriano, J. J. y Prego-Nieto, M. (2021). The identity of LGBTQ communication research: From the Anglo-Saxon effervescence to the Spanish-Speaking barrenness. *International Journal of Communication*, 15, 143-162. <https://ijoc.org/index.php/ijoc/article/view/14087/3313>

García-Martínez, A. (2008). Identidades y representaciones sociales: La construcción de las minorías. *Nómaditas: Critical Journal of Social and Juridical Sciences*, (18), 211-222. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2718767>

García-Martínez, A. N. (2012). Una máquina de contar historias. Complejidad y revolución del relato televisivo. En J.M. Toro-Martín, I. Bel. y A. Sánchez-Tabernero (Eds.), *La Televisión en España. Informe 2012* (pp. 225-246). Ediciones Deusto.

García-Martínez, A. N. (2014). El fenómeno de la serialidad en la tercera edad de oro de la televisión. En E. Fuster (Ed.), *La figura del padre nella serialità televisiva* (pp. 19-38). Edusc.

García-Mendoza, K. G. (2019). *Relación entre el desarrollo psicosocial y los estilos personales en adolescentes de la IE Francisco Javier de Luna Pizarro, Miraflores-Arequipa-2018* (Tesis profesional). Universidad Privada Autónoma del Sur. https://alicia.concytec.gob.pe/vufind/Record/UPAD_e8c963e99374f848474672bc724dba55

García-Rodríguez, J. (2008) *El celuloide rosa: Un paseo por la historia del cine de la mano de personajes homosexuales*. La Tempestad.

Gerbner, G. y Gross, L. (1976). Living with television: The violence profile. *Journal of Communication*, 26(2), 172-199. <https://doi.org/10.1111/j.1460-2466.1976.tb01397.x>

Gerbner, G. (2002). *Against the mainstream: The selected works of George Gerbner*. Peter Lang Pub Inc.

Gergen, K. J. (1973). Social psychology as history. *Journal of Personality and Social Psychology*, 26(2), 309-320. <https://doi.org/10.1037/h0034436>

Gergen, K. J. (1985). The social constructionist movement in modern psychology. *American Psychologist*, 40(3), 266-275. <https://doi.org/10.1037/0003-066X.40.3.266>

Gergen, K. J. (1994). *Realities and relationships: Soundings in social construction*. Harvard University Press.

Ghanem, S. (2009). Filling in the Tapestry: The second level of sgenda setting. En M. McCombs, D. Shaw y D. Weaver (Eds.), *Communication and democracy: Exploring the intellectual frontiers in agenda-setting theory* (pp. 3-14). Lawrence Erlabum Associates.

Giddens, A. (1990). El estructuralismo, el postestructuralismo y la producción de la cultura. En J. Turner. y A. Giddens (Eds.), *La teoría social, hoy* (pp. 254-288). Alianza Editorial.

Gil-Calvo, E. (2003). *El miedo es el mensaje: Riesgo, incertidumbre y medios de comunicación*. Alianza Ensayo.

Giménez-Armentia, P. (2006). Una nueva visión del proceso comunicativo: La teoría del enfoque (Framing). *Comunicación y Hombre*, (2), 55-66.
<https://portalderevistas.ufv.es/index.php/comunicacionyhombre/article/view/83/82>

Giménez-Armentia, P. y Berganza-Conde, M. R. (2009). *Género y medios de comunicación: Un análisis desde la objetividad y la teoría del framing*. Fragua.

Gitlin, T. (1980). *The whole world is watching*. University of California Press.

GLAAD. (2010). *Where we are on TV report 2010*. GLAAD.
<https://www.glaad.org/publications/tvreport10>

GLAAD. (2011). *Where we are on TV report 2011*. GLAAD.
<https://www.glaad.org/publications/whereweareontv11>

GLAAD. (2012). *Where we are on TV report 2012*. GLAAD.
<https://www.glaad.org/publications/whereweareontv12>

GLAAD. (2013). *GLAAD's studio responsibility index 2013*. GLAAD.
<https://www.glaad.org/sri/2013>

GLAAD. (2014). *GLAAD's studio responsibility index 2014*. GLAAD.
<https://www.glaad.org/sri/2014>

GLAAD. (2015). *GLAAD's studio responsibility index 2015*. GLAAD. <https://www.glaad.org/sri/2015>

GLAAD. (2016). *GLAAD's studio responsibility index 2016*. GLAAD. <https://www.glaad.org/sri/2016>

GLAAD. (2017). *GLAAD's studio responsibility index 2017*. GLAAD. <https://www.glaad.org/sri/2017>

GLAAD. (2018). *GLAAD's studio responsibility index 2018*. GLAAD. <https://www.glaad.org/sri/2018>

GLAAD. (2019). *GLAAD's studio responsibility index 2019*. GLAAD. <https://www.glaad.org/sri/2019>

GLAAD. (2020). *Where we are on TV report - 2020*. GLAAD. <https://www.glaad.org/whereweareontv20>

Goffman, E. (1974). *Frame analysis: An essay on the organization of experience*. Harvard University Press.

Goffman, E. (1991). *Los momentos y sus hombres*. Paidós.

Gómez, P. A. (2001). Imaginarios sociales y análisis semiótico: Una aproximación a la construcción narrativa de la realidad. *Cuadernos de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales - Universidad Nacional de Jujuy*, (17), 195-209. <https://www.redalyc.org/pdf/185/18501713.pdf>

Gómez, B. (2005). Disfunciones de la socialización a través de los medios de comunicación. *Razón y Palabra*, 10(44), 1-5. <http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n44/bgomez.html>

Gómez-Diago, G. (2010). Triangulación metodológica: Paradigma para investigar desde la ciencia de la comunicación. *Razón y Palabra*, 15(72), 1-28. http://www.razonypalabra.org.mx/N/N72/Varia_72/GomezDiago_corr_72.pdf

González de Garay, B. (2009). Ficción online frente a ficción televisiva en la nueva sociedad digital: Diferencias de representación del lesbianismo entre las series españolas para televisión generalista y las series para Internet. En *Actas Icono 14. Revista de Comunicación, Educación y TIC*, (2), 3-17. https://eprints.ucm.es/id/eprint/9856/1/SOCIEDAD_DIGITAL.pdf

González de Garay, B. y Alfeo-Álvarez, J. C. (2010). Negociación de la visibilidad homosexual en la ficción televisiva española. En *La construcción de género en la ficción televisiva* (pp. 1-20). Congreso llevado a cabo el 31 de septiembre y 1 de octubre de 2010 en Girona, España. <https://eprints.ucm.es/14913/>

González de Garay, B. (2011). Glee: El éxito de la diferencia. *Sesión No Numerada: Revista de Letras y Ficción Audiovisual*, (1), 47-59. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3658634>

González de Garay, B. (2013). *El lesbianismo en las series de ficción televisiva españolas* [Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid]. <https://eprints.ucm.es/id/eprint/19949/>

González de Garay, B. y Francisco, A. (2016). Análisis crítico de los discursos mediáticos en torno al amor desde la experiencia lésbica: Violencia, amor romántico y roles de género. *Revista Periódicus*, 1(4), 192-208. <http://repositori.uji.es/xmlui/bitstream/handle/10234/164540/73708.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

González de Garay, B. y Alfeo-Álvarez, J. C. (2017). Formas de representación de la homosexualidad en el cine y la televisión españoles durante el franquismo. *L'Atalante. Revista de Estudios Cinematográficos*, (23), 73-80.

<http://www.revistaatalante.com/index.php?journal=atalante&page=article&op=view&path%5B%5D=386>

González-Gabaldón, B. (1999). Los estereotipos como factor de socialización en el género. *Comunicar*, 12, 79-88. <https://doi.org/10.3916/C12-1999-12>

González-Requena, J. (1988). *El discurso televisivo: Espectáculo de la postmodernidad*. Ediciones Cátedra.

Graber, D. A. (1988). *Processing the news: How people tame the information tide*. Guilford Publications.

Gramsci, A. (1971). *Selections from the prison notebooks*. International Publishers.

Grandío-Pérez, M. D. M. (2006). *La experiencia televisiva de la audiencia y el concepto de entretenimiento el caso de Friends en España* [Tesis doctoral, Universidad de Navarra].

Grandío-Pérez, M. D. M. (2009). *Audiencia, fenómeno fan y ficción televisiva. El caso de Friends*. Libros en Red.

Grandío-Pérez, M. D. M. y Diego-González, P. (2009). La influencia de la sitcom americana en la producción de comedias televisivas en España. El caso de "Friends" y "7 vidas". *Ámbitos. Revista Internacional de Comunicación*, 17, 83-97. <https://idus.us.es/handle/11441/68205>

Granelli, S. y Zenor, J. (2016). Decoding "The Code": Reception theory and moral judgment of Dexter. *International Journal of Communication*, 10, 5056-5078. <https://ijoc.org/index.php/ijoc/article/view/4433>

Green, E. R. (2006). Debating trans inclusion in the feminist movement: A trans-positive analysis. *Journal of Lesbian Studies*, 10(1-2), 231-248. http://dx.doi.org/10.1300/j155v10n01_12.

Gross, L. (2001). *Up from invisibility: Lesbians, gay men, and the media in America*. Columbia University Press.

Guarinos, V. (2008). Mujer y cine. En T. Núñez. y F. Loscertales (Eds.), *Los medios de comunicación con mirada de género* (pp. 103-120). Instituto Andaluz de la Mujer.

Guarinos, V., Gordillo-Álvarez, I., Ramírez-Alvarado, M. D. M., Jiménez-Varea, J. y Hermida, A. (2010). Masculinidades de ficción televisiva y retroalimentación online. Jóvenes y adolescentes en-red-ados fuera y dentro de Física o química y El internado. En *Comunicación y desarrollo en la era digital: II Congreso Internacional de la AE-IC* (pp. 1-20). Asociación Española de Investigadores de la Comunicación. <https://idus.us.es/xmlui/handle/11441/25463>

Guasch, O. (2011). Social stereotypes and masculine homosexualities: The Spanish case. *Sexualities*, 14(5), 526-543. <https://doi.org/10.1177/1363460711415216>

Guerrero-Pico, M., Establés, M. J. y Ventura, R. (2017). La síndrome de la lesbiana morta: Mecanismes d'autoregulació del “fandom” LGBTI en les polèmiques fan-productor de la sèrie “The 100”. *Anàlisi: Quaderns de Comunicació i Cultura*, (57), 29-46. <https://doi.org/10.5565/rev/analisi.3110>

Guerrero-Ramos, G. y Pérez-Lagos, F. M. (2020). Neologismos en el ámbito temático LGTB. *Sabir. International Bulletin of Applied Linguistics*, 1(2), 143-176. <http://ojs.ual.es/ojs/index.php/IBAL/article/viewFile/3712/3998>

Gutiérrez, J. (2011). Grupo de discusión: ¿Prolongación, variación o ruptura con el focus group? *Cinta de Moebio: Revista Electrónica de Epistemología de Ciencias Sociales*, (41), 105-122. <http://dx.doi.org/10.4067/s0717-554x2011000200001>

Habermas, J. (1985). La modernidad, un proyecto incompleto. En H. Foster (Ed.), *La posmodernidad* (pp. 19-36). Kairós.

Habermas, J. (1987). *La acción comunicativa. Tomo I*. Editorial Taurus.

Hall, S. (1974). Encoding and decoding in television discourse. En *Training in the Critical Reading of Televisual Language* (pp. 1-21). Centre for Contemporary Cultural Studies, University of Birmingham. <https://www.birmingham.ac.uk/Documents/college-artslaw/history/cccs/stencilled-occasional-papers/1to8and11to24and38to48/SOP07.pdf>

Hall, S. (1997). *Representation: Cultural representations and signifying practices* (Vol. 2). Sage.

Hall, S. y Du Gay, P. (2003). *Cuestiones de identidad cultural*. Amorrortu editores.

Hanan, M. A., Arshad, A. y Saleem, N. (2021). Media and other socializing agents influence on male body-shaping behavior: Body esteem as a mediator. *Asia-Pacific Social Science Review*, 21(1), 115-126. <http://apsr.com/wp-content/uploads/2021/03/RA-9.pdf>

Hanson, E. (1999). *Out takes: Essays on queer theory and film*. Duke University Press.

Haskell, M. (2016). *From reverence to rape: The treatment of women in the movies*. University of Chicago Press.

Hedbigge, D. (2002). *Subcultura: El significado del estilo*. Paidós.

Henríquez, R. Y. (2017). La construcción social de la realidad: La posición de Peter L. Berger y Thomas Luckmann. *Ars Boni et Aequi*, 6(2), 289-301. <http://www.arsboni.ubo.cl/index.php/arsbonietaequi/article/view/154/137>

Heram, Y. y Palacios, C. (2011). Reseña de "The uses of literacy" de Richard Hoggart. *Razón y Palabra*, 16(75), 1-18. <https://www.redalyc.org/pdf/1995/199518706023.pdf>

Hernández-Pérez, J. F. y Martínez-Díaz, M. Á. (2017). Nuevos modelos de consumo audiovisual: Los efectos del binge-watching sobre los jóvenes universitarios. *adComunica*, (13), 201-221. <http://dx.doi.org/10.6035/2174-0992.2017.13.11>

Hoggart, R. (1957). *The uses of literacy*. Transaction publishers.

Homobono, J. (2006). Las formas festivas de la vida religiosa. Sus vicisitudes en la era de la glocalización. *Zainak. Cuadernos de Antropología-Etnografía*, 28, 27-54. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2996796>

Huber, L. (2002). *Consumo, cultura e identidad en el mundo globalizado: Estudios de caso en los Andes* (Vol. 50). Instituto de Estudios Peruanos.

Huerta-Floriano, M. A. y Pérez-Morán, E. (2012). La creación de discurso ideológico en el cine popular del tardofranquismo (1966-1975): El ‘ciclo Paco Martínez Soria’. *Comunicación y Sociedad*, 25(1), 289-311. <https://doi.org/10.15581/003.25.1.289-312>

Huyssen, A. (2002). *Después de la gran división: Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*. Adriana Hidalgo Editora.

Iadevito, P. (2014). Teorías de género y cine. Un aporte a los estudios de la representación. *Universitas Humanística*, (78), 211-237. <http://dx.doi.org/10.11144/Javeriana.UH78.tgcu>

Ibiti, A. (2015). La crítica queer en la representación mediática de la homosexualidad. En I. Verdet. y Y. Onghena (Eds.), *Tránsito: Voces, acciones y reacciones* (pp. 61-79). CIDOB Edicions.

Ibiti, A. y Soto-Sanfiel, M. T. (2019). Prejudice and Morality in Responses to Films About Lesbians: From Perceived Realism to Enjoyment and Appreciation. *Sexuality & Culture*, 23(2), 585-604. <https://doi.org/10.1007/s12119-018-9575-6>

Igartua, J. J., y Humanes, M. L. (2004). *Teoría e investigación en comunicación social*. Síntesis.

IMBD. (2011). *Shameless* (Serie de TV). IMBD.
https://www.imdb.com/title/tt1586680/?ref_=nv_sr_srsrg_0

IMBD. (2013). *Orange Is the New Black* (Serie de TV). IMBD.
https://www.imdb.com/title/tt2372162/?ref_=nv_sr_srsrg_0

IMBD. (2014a). *Looking* (Serie de TV). IMBD.
https://www.imdb.com/title/tt2581458/?ref_=nv_sr_srsrg_6

IMBD. (2014b). *Transparent* (Serie de TV). IMBD.
https://www.imdb.com/title/tt3502262/?ref_=nv_sr_srsrg_0

IMBD. (2015.a). *El Ministerio del Tiempo* (Serie de TV). IMBD.
https://www.imdb.com/title/tt4136774/?ref_=nv_sr_srsrg_0

IMBD. (2015.b). *Sense8* (Serie de TV). IMBD.
https://www.imdb.com/title/tt2431438/?ref_=nv_sr_srsrg_0

IMBD. (2015.c). *Vis a Vis* (Serie de TV). IMBD.
https://www.imdb.com/title/tt4524056/?ref_=nv_sr_srsrg_0

IMBD. (2018.a). *Pose* (Serie de TV). IMBD.
https://www.imdb.com/title/tt7562112/?ref_=nv_sr_srsrg_0

IMBD. (2018.b). *Vivir sin permiso* (Serie de TV). IMBD.
https://www.imdb.com/title/tt6970700/?ref_=nv_sr_srsrg_0

IMBD. (2019.a). *Elite* (Serie de TV). IMBD.
https://www.imdb.com/title/tt7134908/?ref_=nv_sr_srsrg_0

IMBD. (2019.b). *Euphoria (Serie de TV)*. IMBD.
https://www.imdb.com/title/tt8772296/?ref_=nv_sr_srsrg_0

IMBD. (2019.c). *Malaka (Serie de TV)*. IMBD.
https://www.imdb.com/title/tt9756000/?ref_=nv_sr_srsrg_1

IMBD. (2019.d). *Merlí: Sapere Aude (Serie de TV)*. IMBD.
https://www.imdb.com/title/tt9415632/?ref_=nv_sr_srsrg_2

IMBD. (2020). *Veneno (Serie de TV)*. IMBD.
https://www.imdb.com/title/tt10383046/?ref_=nv_sr_srsrg_0

Imbert, G. (2010). *Cine e imaginarios sociales: El cine posmoderno como experiencia de los límites (1990-2010)*. Cátedra.

Innerarity, D. (1989). Habermas y el discurso filosófico de la modernidad. *Daimon Revista Internacional de Filosofía*, (1), 217-224.
<https://revistas.um.es/daimon/article/view/7031>

Jenkins, R. (1996). *Social identity*. Routledge.

Jenkins, H. (2012). *Textual poachers: Television fans and participatory culture*. Routledge.

Izcara-Palacios, S. P. (2014). *Manual de investigación cualitativa*. Fontamara.

Jenner, M. (2014). We need to talk about Jack! On the representation of male homosexuality in American teen soaps. En C. Pullen (Ed.), *Queer youth and media cultures* (pp. 131-144). Palgrave Macmillan.

Jenner, M. (2017). Binge-watching: Video-on-demand, quality TV and mainstreaming fandom. *International Journal of Cultural Studies*, 20(3), 304-320. <https://doi.org/10.1177/1367877915606485>

Jensen, K. B. (2015). *La comunicación y los medios: Metodologías de investigación cualitativa y cuantitativa*. Fondo de Cultura Económica.

Johnston, C. (1975) *Notes on Women's Cinema. ('Screen' Pamphlet)*. Society for Education in Film and Television.

Jung, C. G. (1998). Psychological types. En C. G. Jung, R. F. C. Hull y H. G. Baynes (Eds.), *Psychological types (The collected works of C. G. Jung, Vol. 6)* (pp. 510-524). Princeton University Press

Kenny, A. J. (2005). Interaction in cyberspace: An online focus group. *Journal of Advanced Nursing*, 49(4), 414-422. <https://doi.org/10.1111/j.1365-2648.2004.03305.x>

Kevin, D. y Ene, L. (2015). *European fiction works on TV channels*. European Audiovisual Observatory. <https://rm.coe.int/16807835c7>

Kessler, K. (2006). Politics of the sitcom formula: Friends, mad about you, and the sapphic second banana. En J. R. Keller y L. Stratyner (Eds.), *The New Queer Aesthetic on Television: Essays on Recent Programming* (pp. 130-146). McFarland & Company.

Koziner, N. S. (2013). Antecedentes y fundamentos de la teoría del framing en comunicación. *Austral Comunicación*, 2(1), 1-25. <https://doi.org/10.26422/aucom.2013.0201.koz>

Kress, G. R. (2003). *Literacy in the new media age*. Routledge.

Krippendorff, K. (2018). *Content analysis: An introduction to its methodology*. Sage publications.

Lacan, J. (1988). Función y campo de la palabra y del lenguaje en psicoanálisis. Escritos 1. En *Informe del Congreso de Roma celebrado en el Instituto de Psicología de la Universidad de Roma, 26 y 27 de setiembre de 1953* (pp. 227-310). Siglo XXI.

Lavery, D. (Ed.). (2015). *The essential cult TV reader*. University Press of Kentucky.

Lazo-López, M. L. (2016). Identidad y movimientos sociales en Manuel Castells. *Repositorio de Revistas de la Universidad Privada de Pucallpa*, 1(03), 32-38. <https://doi.org/10.37292/riccva.v1i03.36>

Lechner, N. (1989). Democracia y modernidad: Ese desencanto llamado posmoderno. *Revista Foro*, (10), 35-45. <https://studylib.es/doc/941534/democracia-y-modernidad.-ese-desencanto-llamado-posmoderno>

Lechón, M. (2001). *La sala oscura. Guía del cine gay español y latinoamericano*. Nuer Ediciones.

León, M. (2001). El empoderamiento de las mujeres: Encuentro del primer y tercer mundos en los estudios de género. *Revista de Estudios de Género: La Ventana*, 2(13), 94-106. <https://doi.org/10.32870/lv.v2i13.553>

Levina, M., Waldo, C. R. y Fitzgerald, L. F. (2000). We're here, we're queer, we're on TV: The effects of visual media on heterosexuals' attitudes toward gay men and lesbians. *Journal of Applied Social Psychology*, 30(4), 738-758. <https://doi.org/10.1111/j.1559-1816.2000.tb02821.x>

Lipovetsky, G. (1998). *La era del vacío*. Anagrama.

Lipovetsky, G. y Serroy, J. (2015). *La estetización del mundo*. Anagrama.

Lomas-Martínez, S. (2018). Creadores homosexuales, cultura camp y representaciones queer en la ficción televisiva española de los años ochenta. *Hispanic Research Journal*, 19(1), 55-71. <https://doi.org/10.1080/14682737.2018.1418997>

Lomas-Martínez, S. (2018). Luis Sanz y Mi hijo no es lo que parece (1973): Subcultura homosexual y camp en el cine español del tardofranquismo. *Journal of Spanish Cultural Studies*, 19(1), 63-88. <https://doi.org/10.1080/14636204.2018.1414365>

López-González, H., Guerrero-Solé, F. y García-Jiménez, L. (2015). La representación de la tecnología: Tecnocultura, empoderamiento y transformación social. *Journal of Spanish Cultural Studies*, 16(2), 215-230. <http://dx.doi.org/10.1080/14636204.2015.1069073>

López-Gutiérrez, M. D. L. y Nicolás-Gavilán, M. T. (2015). El análisis de series de televisión: Construcción de un modelo interdisciplinario. *Revista ComHumanitas*, 6(1), 22-39. <http://www.comhumanitas.org/index.php/comhumanitas/article/view/20154>

López-López, M. (2017). Estereotipos del personaje homosexual en el cine de Estados Unidos. En S. Ríos Moyano y R. Escalera Pérez (Eds.), *Cultura Simbólica II. Estudios* (pp. 107-121). Universidad de Málaga.

López-Martín, Á. (2019). The cinematographic representation of HIV/aids: Analysis of the films released between 1981 and 1991. *Revista Española de Comunicación en Salud*, 10(2), 199-205. <https://doi.org/10.20318/recs.2019.4457>

López-Noguero, F. (2002). El análisis de contenido como método de investigación. *XXI, Revista de Educación*, 4, 167-180. <http://rabida.uhu.es/dspace/handle/10272/1912>

Lotz, A. (Ed.). (2010). *Beyond prime time: Television programming in the post-network era*. Routledge.

Lotz, A. D. (2014). *The television will be revolutionized*. NYU Press.

Lyotard, J. F. (1979). *La condition postmoderne: Rapport sur le savoir*. Minuit.

Madžarević, G. y Soto-Sanfiel, M. T. (2018). Positive representation of gay characters in movies for reducing homophobia. *Sexuality & Culture*, 22(3), 909-930. <https://doi.org/10.1007/s12119-018-9502-x>

Madžarević, G. y Soto-Sanfiel, M. T. (2019). Reducing homophobia in college students through film appreciation. *Journal of LGBT Youth*, 16(1), 18-37. <https://doi.org/10.1080/19361653.2018.1524321>

Marañón-Lazcano, F. D. J. y Muñiz, C. (2012). Estereotipos mediáticos de los indígenas. Análisis de las representaciones en programas de ficción y entretenimiento de televisoras en Nuevo León. *Razón y Palabra*, 17(80), 1-24. <http://eprints.uanl.mx/9586/>

Marcos-Ramos, M. (2013). Algunos apuntes sobre la ficción seriada nacional: Tipología y características. *Vivat Academia*, (124), 34-50. <https://doi.org/10.15178/va.2013.124.34-50>

Marín-Albaladejo, J. A. y Zamora-Medina, R. (2014). Aproximación integradora en la investigación sobre la teoría del framing desde su condición multiparadigmática. *Anuario Electrónico de Estudios en Comunicación Social "Disertaciones"*, 7(1), 6-40. <https://revistas.urosario.edu.co/index.php/disertaciones/article/view/3838>

Marín-Bellón, F. (1 de agosto 2019). El imparable éxito internacional de “La casa de papel”. *ABC*. https://www.abc.es/cultura/cultural/abci-imparable-exito-internacional-casa-papel-201908010123_noticia.html

Martel, F. (2011). *Cultura mainstream. Cómo nacen los fenómenos de masas*. Taurus.

Martín-Barbero, J. (1987). *De los medios a las mediaciones: Comunicación, cultura y hegemonía*. Gustavo Gili.

Martín-Crespo Blanco, M. C. y Salamanca-Castro, A. B. (2007). El muestreo en la investigación cualitativa. *Nure Investigación*, 27(4), 1-4. <https://www.nureinvestigacion.es/OJS/index.php/nure/article/view/340>

Martínez-Fernández, V. A., Juanatey-Boga, Ó., Orosa-González, J. y Rodríguez-Campo, L. (2005). La teoría de Noelle-Neumann sobre la espiral del silencio aplicada a las audiencias de la telebasura. En *Información para la paz: Autocrítica de los medios y responsabilidad del público* (pp. 435-450). Fundación COSO de la Comunidad Valenciana para el Desarrollo de la Comunicación y la Sociedad. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=288114>

Martínez-Nicolás, M. (1996). Insignificantes minorías. La mediación de la significatividad en la cobertura periodística de los problemas vinculados a las minorías socio-culturales. En M. Ledo-Andión (Ed.), *Comunicación na periferia atlántica: Actas do I Congreso Internacional* (Santiago de Compostela, 8-10 de noviembre de 1995) (pp. 315-328). Universidad de Santiago de Compostela: Servicio de Publicaciones.

Martin Jr, A. L. (2014). It's (not) in his kiss: Gay kisses and camera angles in contemporary US network television comedy. *Popular Communication*, 12(3), 153-165. <https://doi.org/10.1080/15405702.2014.921921>

Marwick, A., Gray, M. L., y Ananny, M. (2014). "Dolphins are just gay sharks" glee and the queer Case of transmedia as text and object. *Television & New Media*, 15(7), 627-647. <https://doi.org/10.1177/1527476413478493>

Mateos de Cabo, R., Gimeno-Nogués, R. y Martínez-Martínez, M. (2009). Presencia de estereotipos en los medios de comunicación: Análisis de la prensa digital española. En F.J. Cossío-Silva (Ed.), *Administrando en entornos inciertos. XXIII Congreso Anual AEDEM (2009)* (pp. 1-16). <https://idus.us.es/handle/11441/77849>

Mayring, P. (2004). Qualitative content analysis. En U. Flick, E. Von Kardoff y I. Steinke (Eds.), *A companion to qualitative research* (pp. 159-176). Sage.

Mazur, M. A. y Emmers-Sommer, T. M. (2003). The effect of movie portrayals on audience attitudes about nontraditional families and sexual orientation. *Journal of Homosexuality*, 44(1), 157-181. https://doi.org/10.1300/J082v44n01_09

McCabe, J. y Akass, K. (2007). *Quality TV: Contemporary American television and beyond*. Bloomsbury Publishing.

McCombs, M. E. y Shaw, D. L. (1972). The agenda-setting function of mass media. *Public Opinion Quarterly*, 36(2), 176-187. <https://doi.org/10.1086/267990>

McCombs, M. (2006). *Estableciendo la agenda (Setting the agenda)*. Paidós.

Medina-Bravo, P., Simelio-Solà, N. y Ortega-Lorenzo, M. (2012). Mujeres, homosexualidad y relaciones afectivas en la ficción seriada: El caso de “L word”. En *Congènere Congrés Internacional: La Construcción de Género en la Ficción televisiva* (pp. 1-14). Universitat de Girona. Servei de Publicacions. <http://www3.udg.edu/publicacions/vell/electroniques/congenere/2/comunicacions/Pilar%20Medina%20Bravo.pdf>

Mercado-Maldonado, A. y Hernández-Oliva, A. V. (2010). El proceso de construcción de la identidad colectiva. *Convergencia*, 17(53), 229-251. <http://www.scielo.org.mx/pdf/conver/v17n53/v17n53a10.pdf>

Ministerio del Interior (2019). *Informe de la evolución de los delitos de odio en España*. Ministerio del Interior. <http://www.interior.gob.es/documents/642012/3479677/informe+evolucion+2019/631ce020-f9d0-4feb-901c-c3ee0a777896>

Ministerio de Sanidad, Servicios Sociales e Igualdad del Gobierno de España. (2018). *Glosario de términos sobre diversidad afectivo sexual*. Ministerio de Sanidad, Servicios Sociales e Igualdad del Gobierno de España.

<https://www.mscbs.gob.es/ciudadanos/enfLesiones/enfTransmisibles/sida/docs/glosarioDiversidad110418.pdf>

Mira, A. (2008). *Miradas insumisas: Gays y lesbianas en el cine*. Editorial Egales.

Mira, A. (2011). Nuevas perspectivas, nuevas cartografías: De los gay studies a la teoría queer. *Secuencias: Revista de Historia del Cine*, 34, 13-31. <https://revistas.uam.es/secuencias/article/view/6324/6798>

Mira, A. (2013). Cinefilia gay y el cultivo del yo. *Razón y Palabra*, 18(85), 1-23. <https://www.revistarazonypalabra.org/index.php/ryp/article/view/396>

Mittell, J. (2006). Narrative complexity in contemporary American television. *The Velvet Light Trap*, 58(1), 29-40. <https://muse.jhu.edu/article/204769/summary>

Montero, M. (2009). *Grupos focales*. AVEPSO Psicoprisma.

Moreno-Sánchez, Á. y Pichardo-Galán, J. I. (2006). Homonormatividad y existencia sexual. Amistades peligrosas entre género y sexualidad. *AIBR. Revista de Antropología Iberoamericana*, 1(1), 143-156. <http://www.aibr.org/antropologia/netesp/0101.php>

Morgan, M. y Shanahan, J. (1999). *Televisión and its viewers. Cultivation Theory and Research*. Cambridge University Press.

Morin, E. (2011). *El cine o el hombre imaginario*. Paidós.

Mosco, V. (2006). La economía política de la comunicación: Una actualización diez años después. *Cuadernos de Información y Comunicación*, 11, 57-79. <https://revistas.ucm.es/index.php/CIYC/article/view/CIYC0606110057A>

Moya, J. S. (2010). Construccinismo, conocimiento y realidad: Una lectura crítica desde la Psicología Social. *Revista Mad*, (23), 31-37. DOI: 10.5354/0718-0527.2010.13633

Moya, M. y Moya-Garófano, A. (2020). Discrimination, work stress, and psychological well-being in LGBTI workers in Spain. *Psychosocial Intervention*, 29(2), 93-101. <https://doi.org/10.5093/pi2020a5>

Mukhtar, K., Javed, K., Arooj, M. y Sethi, A. (2020). Advantages, limitations and recommendations for online learning during COVID-19 pandemic era. *Pakistan Journal of Medical Sciences*, 36, 27-31. <https://doi.org/10.12669/pjms.36.COVID19-S4.2785>

Mulvey, L. (1989). Visual pleasure and narrative cinema. En L. Mulvey (Ed.), *Visual and other pleasures* (pp. 14-269). Palgrave Macmillan.

Muñoz-Fernández, H. (2016). ¿Son arte las series de televisión?. *Index Comunicación*, 6(2), 69-82. <http://journals.sfu.ca/indexcomunicacion/index.php/indexcomunicacion/article/view/230>

National LGBT Health Education Center. (2018). *Glosario de términos LGBT para equipos de atención a la salud*. National LGBT Health Education Center. <https://www.lgbtqiahealtheducation.org/wp-content/uploads/2018/03/National-LGBT-Health-Education-Center-Glossary.SPANISH-2018.pdf>

Negro-Alvarado, D. M. (2010). Orientación sexual, identidad y expresión de género en el sistema Interamericano. *Agenda Internacional*, 17(28), 153-175. <http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/agendainternacional/article/view/3671>

Neuendorf, K. A. (2016). *The content analysis guidebook*. Sage.

Noelle-Neumann, E. (1995). *La espiral del silencio. Opinión Pública: Nuestra piel social*. Paidós.

Noelle-Neumann, E. (2010). Turbulencias en el clima de opinión: Aplicaciones Metodológicas de la Teoría de la Espiral del Silencio. *CIC. Cuadernos de Información y*

Comunicación, 15, 301-318.
<https://revistas.ucm.es/index.php/CIYC/article/view/CIYC1010110301A>

Nogueira-Joyce, S. (2013). A kiss is (not) just a kiss: Heterodeterminism, homosexuality, and TV Globo telenovelas. *International Journal of Communication*, 7, 48-66.
<https://ijoc.org/index.php/ijoc/article/view/1832/839>

ODA (2020). *Informe 2019 del Observatorio de la Diversidad en los Medios Audiovisuales*. ODA. <http://oda.org.es/informe/>

O'halloran, K. L. (2016). Análisis del discurso multimodal. *Revista Latinoamericana de Estudios del Discurso*, 12(1), 75-97. <http://dx.doi.org/10.35956/v.12.n1.2012.p.75-97>

Oliver, M. B. y Bartsch, A. (2011). Appreciation of entertainment: The importance of meaningfulness via virtue and wisdom. *Journal of Media Psychology*, 23(1), 29-33.
<https://doi.org/10.1027/1864-1105/a000029>

Orden de 2 de febrero de 2021 de la Consejería de Salud, por la que se da publicidad al nivel de alerta sanitaria actual por COVID-19 en que se encuentra la Región de Murcia y cada uno de sus municipios (2021). *Boletín Oficial de la Región de Murcia*, 613, de 3 de febrero de 2021, 3458-3465.
<http://www.extfiles.murciasalud.es/recursos/ficheros/475812-BORM-2021-613.pdf>

Orue, I. y Calvete, E. (2018). Homophobic bullying in schools: The role of homophobic attitudes and exposure to homophobic aggression. *School Psychology Review*, 47(1), 95-105. <https://doi.org/10.17105/SPR-2017-0063.V47-1>

Oswin, N. (2005). Researching 'gay Cape Town' finding value-added queerness. *Social & Cultural Geography*, 6(4), 567-586. <https://doi.org/10.1080/14649360500200304>

Padva, G. (2008). Media and popular culture representations of LGBT bullying. *Journal of Gay & Lesbian Social Services*, 19(3-4), 105-118.
<https://doi.org/10.1080/10538720802161615>

Pardo-Abril, N. G. (2012). Análisis crítico del discurso: Conceptualización y desarrollo. *Cuadernos de Lingüística Hispánica*, 19, 41-62.
https://revistas.uptc.edu.co/index.php/linguistica_hispanica/article/view/447

Parmar, P., Gever, M. y Greyson, J. (1993). *Queer looks: Perspectives on lesbian and gay film and video*. Routledge.

Pérez-Rufi, J. P. (2015). Cine de temática gay y mercado audiovisual: Una taquilla en el armario. *Razón y Palabra*, 19(2_90), 334-346.
<http://www.revistarazonypalabra.com/index.php/ryp/article/view/320>

Peris-Blanes, À. (2016). Imaginar la nación a través de la ficción televisiva: Memoria, proximidad y vida diaria. *Debats*, 130(1), 31-47.
<https://doi.org/10.28939/iam.debats.130-1.4>

Peters, W. (2011). Pink dollars, white collars: Queer as Folk, valuable viewers, and the price of gay TV. *Critical Studies in Media Communication*, 28(3), 193-212.
<https://doi.org/10.1080/15295036.2011.559478>

Pettigrew, T. F., y Tropp, L. R. (2005). Allport's intergroup contact hypothesis: Its history and influence. En J. F. Dovidio, P. Glick y L. A. Budman (Eds.), *On the nature of prejudice: Fifty years after Allport* (pp. 262-277). Blackwell Publishing.

Peña-Zerpa, J. A. (2013). Estereotipos de hombres homosexuales en la gran pantalla (1970-1999). *Razón y Palabra*, 18(85), 1-44.
http://www.razonypalabra.org.mx/N/N85/M85/03_Pena_M85.pdf

- Pineda, A., García-Jiménez, L. y Rodrigo-Alsina, M. (2016). 'I believe they felt attacked'. Discursive representation and construction of interculturality in Spanish news television. *International Communication Gazette*, 78(6), 585-605. <https://doi.org/10.1177/1748048516640711>
- Pintos, J. L. (2005). Comunicación, construcción de la realidad e imaginarios sociales. *Utopía y Praxis Latinoamericana*, 10(29), 37-65. <https://www.redalyc.org/revista.oa?id=279>
- Piñuel-Raigada, J. L. (2002). Epistemología, metodología y técnicas del análisis de contenido. *Sociolinguistic Studies*, 3(1), 1-42. DOI: 10.1558/sols.v3i1.1
- Pitarch, J. E. A. (2004). *Representación y cultura audiovisual en la sociedad contemporánea*. Editorial UOC.
- Pla-Julián, I., Adam-Donat, A. y Bernabeu-Díaz, I. (2013). Estereotipos y prejuicios de género: Factores determinantes en salud mental. *Norte de Salud Mental*, 11(46), 20-28. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4694952>
- Plaza, J. F. y Delgado, C. (2007). *Género y comunicación*. Editorial Fundamentos.
- Puar, J. (2007). *Terrorist assemblages: Homonationalism in queer times*. Duke University.
- Puar, J. (2013). Rethinking homonationalism. *International Journal of Middle East Studies*, 45(2), 336-339. <https://doi.org/10.1017/S002074381300007X>
- Puig-I-Abril, E. y Rojas, H. (2009). Espiral de silencio y autocensura política en Colombia. *Comunicación y Ciudadanía*, (1), 18-37. <https://revistas.uexternado.edu.co/index.php/comciu/article/view/1829>
- Quin, R. y McMahon, B. (1997). *Historias y estereotipos*. Ediciones de la Torre.

Rachlin, A. (1988). *News as hegemonic reality: American political culture and the framing of news accounts*. Praeger Publishers.

Ragusa, A. T. (2005). Social change and the corporate construction of gay markets in the New York Times' advertising business news. *Media, Culture & Society*, 27(5), 653-676. <https://doi.org/10.1177/0163443705055721>

RAINBOW (Rights Against Intolerance Building an Open-Minded World). (2012). *Glosario de términos LGTB*. RAINBOW. <http://www.rainbowproject.eu/material/es/glossary.htm>

Ramírez-Alvarado, M. D. M. y Cobo-Durán, S. (2013). La ficción gay-friendly en las series de televisión españolas. *Comunicación y Sociedad*, (19), 213-235. <http://www.scielo.org.mx/pdf/comso/n19/n19a9.pdf>

Ramos-Galarza, C. (2015). Los paradigmas de la investigación científica. *American Psychological Association*, 23(1), 9-17. <https://doi.org/10.33539/avpsicol.2015.v23n1.167>

Randazzo-Eisemann, F. (2012). Los imaginarios sociales como herramienta. *Imagonautas: Revista Interdisciplinaria sobre Imaginarios Sociales*, 2(2), 77-96. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4781735>

Real Academia Española. (2005). *Diccionario panhispánico de dudas* (1.a ed.). RAE. <https://www.rae.es/dpd/década>

Real Academia Española. (2014). Extraversión. En *Diccionario de la lengua española* (23.a ed.). RAE. <https://dle.rae.es/extraversión#7ZTLtiO>

Real Academia Española. (2014). Introversión. En *Diccionario de la lengua española* (23.a ed.). RAE. <https://dle.rae.es/introversión>

- Rich, A. (1996). Heterosexualidad obligatoria y existencia lesbiana. *DUODA: Estudis de la Diferència Sexual*, (10), 15-42. <http://www.mpisano.cl/psn/wp-content/uploads/2014/08/Heterosexualidad-obligatoria-y-existencia-lesbiana-Adrienne-Rich-1980.pdf>
- Riffo-Pavón, I. (2015). La cultura mediática: Reflexiones y perspectivas-España. *Comuni@cción*, 6(2), 46-57. <http://www.scielo.org.pe/pdf/comunica/v6n2/a05v6n2.pdf>
- Rodrigo-Alsina, M. (1995). *Los modelos de la comunicación*. Tecnos.
- Rodrigo-Alsina, M. y Medina-Bravo, P. (2006). Posmodernidad y crisis de identidad. *IC: Revista Científica de Información y Comunicación*, (3), 125-146. <https://icjournal-ojs.org/index.php/IC-Journal/article/view/167>
- Rodríguez-Camargo, D. P. y Velásquez-Orjuela, A. M. (2011). Análisis crítico del discurso multimodal en la caricatura internacional del periódico The Washington Post. *Cuadernos de Lingüística Hispánica*, (17), 39-52. <https://www.redalyc.org/pdf/3222/322227523004.pdf>
- Rodríguez-Herrero, V. (2012). Cine, sociología y antropología. La construcción social de la ficción cinematográfica. *Gazeta de Antropología*, 28(1) 1-16. <http://www.gazeta-antropologia.es/?p=98>
- Rodríguez-Quiles, J. A. (2015). Música, sexualidad, educación. Tratamiento de la diversidad afectivo-sexual en la serie de televisión Glee. *European Scientific Journal*, 1, 236-246. <https://core.ac.uk/download/pdf/328024775.pdf>
- Rodríguez, V. H. y Clares-López, J. (2006). Análisis de la integración grupal para la construcción del conocimiento en entornos de comunicación asincrónica. *Revista Complutense de Educación*, 17(2), 155-167. <https://revistas.ucm.es/index.php/RCED/article/view/RCED0606220155A>

Romero-Jódar, A. (2010). Reflexiones sobre la identidad con Doctor Pasavento de Enrique Vila-Matas. *Dicenda. Estudios de Lengua y Literatura Españolas*, 28, 247-265. <https://revistas.ucm.es/index.php/DICE/article/view/DICE1010110247A>

Romero-Rodríguez, L., De Casas-Moreno, P. y Torres-Toukoumidis, Á. (2015). Estereotipos, tópicos y lenguaje de la programación sensacionalista en la televisión: Programa “Corazón” de TVE. *Alteridad. Revista de Educación*, 10(1), 31-43. DOI: 10.17163/alt.v10n1.2015.03

Rubin, G. (1992). Of catamites and kings: Reflections on butch, gender, and boundaries. En J. Nestle (Ed.), *The persistent desire: A femme-butch reader* (pp. 471-181). Alyson Publications.

Rubio-Ferreres, J. M. (2009). Opinión pública y medios de comunicación. Teoría de la agenda setting. *Gazeta de Antropología*, 25(1), 1-17. https://www.ugr.es/~pwlac/G25_01JoseMaria_Rubio_Ferreres.html

Ruiz, J. (2015). Dark matters: Vince Gilligan's *Breaking Bad*, suburban crime dramas, and Latinidad in the golden age of cable television. *Aztlan: A Journal of Chicano Studies*, 40(1), 37-62. <https://www.chicano.ucla.edu/publications/aztl%C3%A1n-journal-chicano-studies-0>

Russo, V. (1981). *The celluloid closet: Homosexuality in the movies*. Harper & Row.

Sabogal, A. (2012). Brecha salarial entre hombres y mujeres y ciclo económico en Colombia. *Revista Coyuntura Económica: Investigación Económica y Social*, 42(1), 53-91. <https://www.repository.fedesarrollo.org.co/handle/11445/272>

Sabsay, L. (2008). Sujetos del género: Postestructuralismo y psicoanálisis en Judith Butler. En *4º Congreso Estatal Isonomía sobre identidad de género vs. identidad sexual* (pp. 291-297). Universitat Jaume I. Servei de Comunicació i Publicacions. <http://oro.open.ac.uk/30797/>

Sádaba-Garraza, T. (2001). Origen, aplicación y límites de la "teoría del encuadre" en comunicación. *Comunicación y Sociedad*, 14(2), 143-175. <https://doi.org/10.15581/003.14.2.143-175>

Sagarzazu-Olaizola, I. y Lallana del Río, I. (2012). La influencia de los estereotipos de género tradicionales en la participación deportiva de las mujeres y su reproducción en los medios de comunicación. En *I Congreso Internacional de Comunicación y Género. Libro de Actas: 5, 6 y 7 de marzo de 2012* (pp. 2032-2047). Facultad de Comunicación. Universidad de Sevilla. <https://idus.us.es/handle/11441/38818>

Sánchez del Pulgar Legido, R. M. (2017). Homosexualidad latente en el cine del siglo XX. *Femeris*, 2(2), 99-118. <https://doi.org/10.20318/femeris.2017.3760>

Sánchez-Labela Martín, I. (2011). Estereotipias femeninas en las series de animación actuales. *Admira*, 3, 104-130. <https://idus.us.es/handle/11441/41500>

Sánchez-Soriano, J. J. y Sánchez-Castillo, R. (2019). Tratamiento informativo del Word Pride Madrid en las cadenas generalistas en España. *Estudios Sobre El Mensaje Periodístico*, 25(2), 1087-1102. <https://doi.org/10.5209/esmp.64827>

Sánchez-Soriano, J. J. y García-Jiménez, L. (2020). La construcción mediática del colectivo LGTB+ en el cine blockbuster de Hollywood. El uso del pinkwashing y el queerbaiting. *Revista Latina de Comunicación Social*, (77), 95-116. <https://doi.org/10.4185/RLCS-2020-1451>

Sánchez-Soriano, J. J. y García-Jiménez, L. (2020). La investigación en comunicación LGTBI en España: Estado de la cuestión y perspectivas de futuro. *Revista Prisma Social*, (28), 161-175. <https://revistaprismasocial.es/article/view/3358>

Sangro-Colón, P. (2005). El piloto de las series de televisión: Análisis de “Aída”, primera “spin off” española. *Comunicar*, 25, 1-13. <https://doi.org/10.3916/C25-2005-145>

Sarkissian, R. (2014). Queering TV conventions: LGBT teen narratives on Glee. En C. Pullen (Ed.), *Queer youth and media cultures* (pp. 145-157). Palgrave Macmillan.

Schramm, W. (1954). *The process and effects of mass communication*. University Illinois Press.

Scheufele, D. A. y Tewksbury, D. (2007). Framing, agenda setting, and priming: The evolution of three media effects models. *Journal of Communication*, 57(1), 9-20. <https://doi.org/10.1111/j.0021-9916.2007.00326.x>

Scolari, C. (2014). Narrativas transmedia: Nuevas formas de comunicar en la era digital. En *Anuario AC/E de Cultura Digital, 2014* (pp. 71-81). AC/E Acción Cultural Española. https://www.accioncultural.es/media/Default%20Files/activ/2014/Adj/Anuario_ACE_2014/6Transmedia_CScolari.pdf

Scolari, C. A. (2015). From (new) media to (hyper) mediations. Recovering Jesús Martín-Barbero's mediation theory in the age of digital communication and cultural convergence. *Information, Communication & Society*, 18(9), 1092-1107. <https://doi.org/10.1080/1369118X.2015.1018299>

Scolari, C. (8 de octubre de 2016). *De Picasso a Pikachu*. El País. https://elpais.com/cultura/2016/10/07/babelia/1475841791_221262.html

Scollon, R. (2003). Acción y texto: Para una comprensión conjunta del lugar del texto en la (inter)acción social, el análisis mediato del discurso y el problema de la acción social. En R. Wodak y M. Meyer (Eds.), *Métodos de análisis crítico del discurso* (pp. 205-266). Gedisa.

Sedgwick, E. K. (1985). *Between men: English literature and male homosocial desire*. Columbia University Press.

Sedgwick, E. (1990). *Epistemology of the closet*. The University of California Publishers.

Sender, K. (2005). *Business, not politics: The making of the gay market*. Columbia University Press.

Shannon, C. E. y Weaver, W. (1981). *Teoría matemática de la comunicación*. Forja.

Sheldon, W. A. (1954). *Atlas of men, a guide for somatotyping the adult male at all ages*. Harper & Brothers.

Silva, J. (2006). Hacia la comprensión de las interacciones en un foro de discusión online. En J. Sánchez (Ed.), *Nuevas Ideas en Informática Educativa* (pp. 140-152). LOM Ediciones.

Silva, O. (2002). El análisis del discurso según Van Dijk y los estudios de la comunicación. *Razón y Palabra*, 26. <http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n26/osilva.html>

Skerski, J. (2007). From prime-time to daytime: The domestication of Ellen DeGeneres. *Communication and Critical/Cultural Studies*, 4(4), 363-381. <https://doi.org/10.1080/14791420701632964>

Slocum, N. (2003). *Participatory methods toolkit: A practitioner's manual*. UNU-CRIS.

Soto-Sanfiel, M.T., Ibiti, A. y Palencia-Villa, R.M. (2014). Identification with lesbian characters: Reception processes of heterosexuals and homosexual audiences from a mixed method approach. *Revista Latina de Comunicación Social*, 69, 275-306. DOI: 10.4185/RLCS-2014-1012

Soto-Sanfiel, M. T., Palencia-Villa, R. M. y Ibiti, A. (2014). The role of sexual orientation and gender in the appreciation of lesbian narratives. *InMedia. The French Journal of Media Studies*, (5), 1-28. <https://doi.org/10.4000/inmedia.775>

Stacey, M. y Averett, P. (2016). Routine activities and perceived homophobia among older lesbians. *Sexuality Research and Social Policy*, 13(1), 22-34. <https://doi.org/10.1007/s13178-015-0198-5>

Stecher, A. (2014). Fairclough y el lenguaje en el Nuevo Capitalismo: Análisis de las dimensiones discursivas del mundo del trabajo. *Psicoperspectivas*, 13(3), 19-29. DOI: 10.5027/psicoperspectivas-Vol13-Issue3-fulltext-526

Stemler, S. (2000). An overview of content analysis. *Practical Assessment, Research, and Evaluation*, 7(1), 17. <https://doi.org/10.7275/z6fm-2e34>

Stewart, D. W. y Shamdasani, P. (2017). Online focus groups. *Journal of Advertising*, 46(1), 48-60. <https://doi.org/10.1080/00913367.2016.1252288>

Strauss, C. L. (1978). *Myth and meaning*. Routledge.

Suarez-Errekalde, M., Cabrera, M. S., y Prieto, R. R. (2019). Rompiendo habitus, (re) orientando caminos. Prácticas e identidades sexuales emergentes como resistencias al orden sexual heteropatriarcal. *Encrucijadas-Revista Crítica de Ciencias Sociales*, 17, 1-25. <http://www.encrucijadas.org/index.php/ojs/article/view/482>

Summers, C. J. (2005). *The queer encyclopedia of film & television*. Cleis Press.

Taylor, T. (2012). Who's afraid of the Rubber Man? Perversions and subversions of sex and class in American Horror Story. *Networking Knowledge: Journal of the MeCCSA Postgraduate Network*, 5(2), 135-153. <https://doi.org/10.31165/nk.2012.52.273>

Thompson, E. P. (1966). *The making of the English working class*. Penguin Modern Classics.

Thompson, J. B. (1990). El concepto de cultura. En J. B. Thompson (Ed.), *Ideología y cultura moderna: Teoría crítica social en la era de la comunicación de masas* (pp. 183-240). UAM Xochimilco.

Thompson, R. J. (1997). *Television's second golden age: From Hill Street Blues to Er.* Syracuse University Press.

Thompson, J. B. (1998). *Los media y la modernidad: Una teoría de los medios de comunicación.* Paidós.

Tomat, C. (2012). El "focus group": Nuevo potencial de aplicación en el estudio de la acústica urbana. *Athenea Digital: Revista de Pensamiento e Investigación Social*, 12(2), 129-152. <https://doi.org/10.5565/rev/athenead/v12n2.984>

Toulmin, S. E. (2001). *Cosmópolis: El transfondo de la modernidad.* Península.

Tropiano, S. (2002). *The prime time closet: A history of gays and lesbians on TV.* Applause Theatre & Cinema Books

Tuchman, G. (1978). *Making news: A study in the construction of reality.* The Free Press.

Uribe-Alvarado, A. B. (2002). Reseña de "Los media y la modernidad. Una teoría de los medios de comunicación" de B. John Thompson. *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, 8(15), 155-158. <https://www.redalyc.org/pdf/316/31681509.pdf>

Uribe-Alvarado, A. B. (2003). Notas sobre la representación del cuerpo en la obra de Michel Foucault. *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, 9(18), 127-139. <https://www.redalyc.org/pdf/316/31691808.pdf>

Urrea, E., Muñoz, A. y Peña, J. (2013). El análisis del discurso como perspectiva metodológica para investigadores de salud. *Enfermería Universitaria*, 10(2), 50-57. <http://www.scielo.org.mx/pdf/eu/v10n2/v10n2a4.pdf>

Urteaga, E. (2009). Orígenes e inicios de los estudios culturales. *Gazeta de Antropología*, 25(1), 1-17. <http://www.gazeta-antropologia.es/?p=1905>

Van Dijk, T. A. (1999). El análisis crítico del discurso. *Revista Anthropos: Huellas del Conocimiento*, (186), 23-36. <http://www.discursos.org/oldarticles/El%20an%20alisis%20cr%20tico%20del%20discurso.pdf>

Van Dijk, T. A. (2000). *El discurso como estructura y proceso*. Paidós.

Van Dijk, T. A. (2002). El análisis crítico del discurso y el pensamiento social. *Athenea Digital*, 1, 18-24. <https://doi.org/10.5565/rev/athenead/v1n1.22>

Van Dijk, T. A. (2003). La multidisciplinareidad del análisis crítico del discurso: Un alegato en favor de la diversidad. En R. Wodak y M. Meyer (Eds.), *Métodos de análisis crítico del discurso* (pp. 143-177). Gedisa.

Van Dijk, T. A. (2017). Análisis crítico del discurso. *Revista Austral de Ciencias Sociales*, 30, 203-222. <https://doi.org/10.4206/rev.austral.cienc.soc.2016.n30-10>

Van Hoof, J. J., De Jong, M. D., Fennis, B. M. y Gosselt, J. F. (2009). There's alcohol in my soap: Portrayal and effects of alcohol use in a popular television series. *Health Education Research*, 24(3), 421-429. <https://doi.org/10.1093/her/cyn037>

Vásquez-Rocca, A. (2011). La Posmodernidad. Nuevo régimen de verdad, violencia metafísica y fin de los metarrelatos. *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*, (29), 285-300. http://dx.doi.org/10.5209/rev_NOMA.2011.v29.n1.26807

Vattimo, G. (1994). *La sociedad transparente*. Paidós.

Velázquez-Velázquez, R. (2013). La Tía Tula de Miguel Picazo a la luz del circuito de la cultura. *Tonos Digital: Revista de Estudios Filológicos*, 24(0), 1-25. <http://www.tonosdigital.es/ojs/index.php/tonos/rt/captureCite/917/614>

Ventura, R. (2014). Buenas prácticas de una comunicación cultural y socialmente eficaz: La representación de la homosexualidad en la serie "Física o Química". En *Espacios de comunicación: IV Congreso Internacional de la Asociación Española de Investigación en Comunicación* (pp. 1059-1968). Congreso llevado a cabo en Bilbao, España: AE-IC "Asociación Española de Investigación de la Comunicación". <https://repositori.upf.edu/handle/10230/44810?locale-attribute=es>

Vera-Noriega, J. Á., Rodríguez-Carvajal, C. K. y Grubits, S. (2009). La Psicología Social y el concepto de cultura. *Psicología & Sociedad*, 21(1), 100-107. DOI: 10.1590/S0102-71822009000100012

Vera-Noriega, J. Á. y Valenzuela-Medina, J. E. (2012). El concepto de identidad como recurso para el estudio de transiciones. *Psicología & Sociedad*, 24(2), 272-282. <http://dx.doi.org/10.1590/S0102-71822012000200004>

Verdú, V. (2003). *El estilo del mundo: La vida en el capitalismo de ficción*. Anagrama.

Vidales, C. (2013). *Comunicación, semiosis y sentido. El relativismo teórico en la investigación de la comunicación*. Comunicación Social Ediciones y Publicaciones.

Villaplana, V. (2008). Identidades feministas, cultura visual y narrativas. *Asparkia. Investigació Feminista*, (19), 73-88. <https://www.revistes.uji.es/index.php/asparkia/article/view/470>

Vizcaíno-Verdú, A., Contreras-Pulido, P. y Guzmán-Franco, M. D. (2020). La Bella y la Bestia y el movimiento LGTB en Disney: Empoderamiento y activismo en YouTube. *Área Abierta*, 20(1), 75-93. <https://dx.doi.org/10.5209/arab.63129>

Wayne, M. L. (2016). Cultural class analysis and audience reception in American television's 'third golden age'. *Interactions: Studies in Communication & Culture*, 7(1), 41-57. https://doi.org/10.1386/iscc.7.1.41_1

White, M. D. y Marsh, E. E. (2006). Content analysis: A flexible methodology. *Library Trends*, 55(1), 22-45. <https://doi.org/10.1353/lib.2006.0053>

Wilkinson, S. (2004). Focus group research. En D. Silverman (Ed.), *Qualitative research. Theory, method and practice* (pp. 177-199). Sage Publications.

Williams, R. (1974). *Los medios de comunicación social*. Península.

Williams, R. (1991). *Cultura y sociedad*. Nueva Visión.

Williams, S. N., Armitage, C. J., Tampe, T. y Dienes, K. (2020). Public perceptions and experiences of social distancing and social isolation during the COVID-19 pandemic: A UK-based focus group study. *BMJ Open*, 10(7), 1-8. <http://dx.doi.org/10.1136/bmjopen-2020-039334>

Williamson, R. (2005). ¿A qué le llamamos discurso en una perspectiva multimodal? Los desafíos de una nueva semiótica. *Revista Latinoamericana de Estudios del Discurso*, 6, 1-12.
http://www.academia.edu/download/39955364/Williamson_llamamos_discurso_multimodal.pdf

Wodak, R. y Meyer, M. (2003). *Métodos de análisis crítico del discurso*. Gedisa.

Wodak, R. (2003). El enfoque histórico del discurso. En R. Wodak y M. Meyer (Eds.), *Métodos de análisis crítico del discurso* (pp. 101-142). Gedisa.

Wood, J. T. (2003). *Gendered lives: Communication, gender, and culture*. Wadsworth Publishing.

Yan, H. Y. (2019). “The Rippled perceptions”: The effects of LGBT-Inclusive TV on own attitudes and perceived attitudes of peers toward lesbians and gays. *Journalism & Mass Communication Quarterly*, 96(3), 848-871. <https://doi.org/10.1177/1077699018821327>

Zurián-Hernández, F. A. y Borrego-Erazu, M. (2013). Sexualidad, género y cultura en los estudios de comunicación audiovisual en España: El caso de GECA, Seminario Interuniversitario Permanente de Investigación. *Historia y Comunicación Social*, 18, 411-422. http://dx.doi.org/10.5209/rev_HICS.2013.v18.44338

Zurián-Hernández, F. A. y Herrero-Jiménez, B. (2014). Los estudios de género y la teoría fílmica feminista como marco teórico y metodológico para la investigación en cultura audiovisual. *Área Abierta. Revista de Comunicación Audiovisual y Publicitaria*, 14(3), 5-21. https://doi.org/10.5209/rev_ARAB.2014.v14.n3.4635

ANEXO

Glosario de términos

Para facilitar un mejor entendimiento de los términos usados durante esta investigación, aquí se presenta un glosario de palabras relacionadas con el colectivo LGTB+. Esta clasificación no supone un glosario exhaustivo de todos los términos relacionados con el colectivo, que además se encuentran en constante evolución en sus significados, sino una muestra de aquellos que son de utilización común en los siguientes apartados de la tesis doctoral y que tienen un uso más específico. Este glosario se basa en las investigaciones e informes de Guerrero-Ramos y Pérez-Lagos (2020), Rubin (1992), del Ajuntament de Barcelona (2019), del Proyecto de la Unión Europea RAINBOW “Rights Against Intolerance Building an Open-Minded World” (2012), del Ministerio de Sanidad, Servicios Sociales e Igualdad del Gobierno de España (2018) y del National LGBT Health Education Center (2018).

-Sexo: se divide en mujer y hombre dependiendo de las características físicas, anatómicas y biológicas externas de nacimiento de la persona. Se basa en una concepción binarista que divide en características masculinas o femeninas.

-Género: construcción fundamentada en características sociales, culturales, políticas, psicológicas, jurídicas y económicas que, a diferencia del sexo, basado en características físicas externas como los genitales, se asienta en las características

psicológicas o emocionales de la propia persona. El género es producto de la socialización y, al contrario que el sexo, no se basa en un paradigma binarista ya que este puede ser masculino, femenino, ambos, una línea fluida entre ellos, uno diferente al masculino o femenino o directamente la ausencia de este.

-Identidad sexual o de género: relacionada con los anteriores, se encuentra basada en el sexo o género con el que se identifica o se percibe a sí misma una persona, esto es, hombre o mujer, masculino, femenino, etc.

-Expresión de género: se basa en la manera en la que una persona comunica su género al resto de la sociedad a través de características como son los modos de actuar, comportarse, vestir o hablar, entre otros. No necesariamente se corresponde con el sexo biológico o la identidad de género ni tampoco se encuentra basada en la orientación sexual. Puede ser una expresión de género masculina, femenina o andrógina, entre otras.

-Disforia de género: sentimiento generado en una persona cuya identidad de género no coincide con el sexo asignado durante el nacimiento. Esto no implica necesariamente un deseo de la persona por modificar sus características sexuales a través de intervenciones médicas.

-Cisgénero: Persona cuyo sexo asignado al nacer es coincidente con su género sentido o con su identidad de género.

-Transgénero: al contrario que el anterior, se basa en aquella persona cuyo sexo asignado al nacer no es coincidente con su identidad de género cultural. Incluye a las personas transexuales pero no está limitado únicamente a estas.

-Transexual: más relacionado con un paradigma biologicista, se basa en aquellas personas que han realizado una transición a través de procedimientos médicos como son la intervención hormonal o la cirugía para cambiar sus características sexuales.

-Trans: engloba tanto a las personas transgénero como a las transexuales y en numerosas ocasiones es usado como sinónimo de transgénero, ya que no implica necesariamente una reasignación o reafirmación de sexo.

-*Passing*: grado en el que una persona trans es percibida como cisgénero por el resto de la sociedad.

-Travesti: persona que se viste con ropa o accesorios tradicional y socioculturalmente asociados al sexo opuesto. No está relacionado con el concepto de persona trans ya que las personas travestis habitualmente poseen un género que coincide con el sexo asignado al nacer, esto es, son personas cisgénero, y, de igual manera, es independiente de la orientación sexual.

-Género fluido: persona cuya identidad sexual o de género no es estática ni única, sino que esta fluctúa de forma temporal entre los diversos géneros existentes, como son el masculino, el femenino u otros.

-Pangénero: persona que se siente identificada con una multiplicidad de géneros al mismo tiempo.

-Agénero: persona que no se siente identificada con ninguno de los géneros existentes y, por lo tanto, hay una ausencia de este.

-No binarismo: persona cuya identidad sexual o de género no coincide con el patrón binario tradicional que clasifica únicamente en dos únicos sexos hombre/mujer o en dos únicos géneros masculino/femenino.

-Intersexual: persona cuyos órganos genitales y/o reproductivos no se encuentran desarrollados acorde al paradigma sexo cromosómico tradicional que divide entre hombres y mujeres en función de la existencia de cromosomas XY y XX. Puede presentar características sexuales ambiguas o de ambos sexos.

-Interseccionalidad: características interconectadas que influyen en la construcción identitaria de una persona o grupo social y que habitualmente suponen una desigualdad social y/o política. Entre ellas se encuentran la orientación sexual, la identidad sexual o de género, la clase social, la etnocultura, la edad o las creencias religiosas.

-Orientación sexual: atracción (o falta de atracción) física, emocional y/o romántica hacia otras personas con la misma o diferente identidad sexual o de género.

-Gay: orientación sexual en la que un hombre siente atracción física, emocional y/o romántica por otros hombres.

-Lesbiana: orientación sexual en la que una mujer siente atracción física, emocional y/o romántica por otras mujeres.

-Lesbiana *butch*: basado en los roles de género, se denomina a aquella mujer lesbiana con características asociadas tradicionalmente a los códigos de género, estilos o identidades masculinas, como son rasgos rudos, dureza emocional, cortes de peinado corto, ropas asociadas a la masculinidad como los trajes con corbata, etc.

-Lesbiana *femme*: basado en los roles de género, se denomina a aquella mujer lesbiana con características asociadas tradicionalmente a los códigos de género, estilos o identidades femeninas, como son los rasgos delicados, la calidez, la empatía, el cabello largo, ropas asociadas a la femineidad como vestidos, etc.

-Bisexual: orientación sexual en la que una persona siente atracción física, emocional y/o romántica por personas de los dos sexos, hombre y mujer, independientemente.

-Pansexual: orientación sexual en la que una persona siente atracción física, emocional y/o romántica por otras personas, independientemente de su identidad sexual o de género, de su expresión de género y de su orientación sexual.

-Asexual: orientación sexual en la que una persona no siente atracción física ni erótica por ninguna persona. Sin embargo, si puede producir vínculos afectivos y/o románticos con otras personas.

-*Queer*: término alternativo a “LGTB+” y a la vez movimiento sociopolítico que huye de las identidades y categorías de sexo y de género y del espectro LGTB+ por considerarlas estáticas y opresoras y por entender que generan jerarquías y desigualdades sociales. Por lo tanto, abarca a toda sexualidad o género no normativo distinto del cisheterosexual.