



REVISTA PRISMA SOCIAL N° 40
MASCULINIDADES DISIDENTES
EN EL AUDIOVISUAL ESPAÑOL
Y LATINOAMERICANO
CONTEMPORÁNEO

1^{ER} TRIMESTRE, ENERO 2023 | SECCIÓN TEMÁTICA | PP. 164-180

RECIBIDO: 9/11/2022 – ACEPTADO: 19/12/2022

LA «HERENCIA
PATOLÓGICA»: MODELOS
DE REPRESENTACIÓN DEL
CUERPO HOMOSEXUAL EN EL
CINE LGTBI+ ESPAÑOL

THE «PATHOLOGICAL INHERITANCE»:
PATTERNS OF REPRESENTATION
OF THE HOMOSEXUAL BODY
IN SPANISH LGTBI+ CINEMA

HERNANDO C. GÓMEZ PRADA / HERNANDOCARLOS.GOMEZ@UM.ES

UNIVERSIDAD DE MURCIA, ESPAÑA

IVÁN GÓMEZ BELTRÁN / IVANGOM1@HOTMAIL.COM

UNIVERSIDAD DE OVIEDO, ESPAÑA



prisma
social
revista
de ciencias
sociales

RESUMEN

La homosexualidad en el mundo occidental ha sido considerada desde el siglo XIX como una patología que debe ser tratada debido al miedo de que altere/contagie «la salud moral de la patria». Este aspecto es fundamental, dado que al ser definida como una enfermedad por la medicina de la época, se le asigna una connotación moral profundamente negativa basada en la perversión, la muerte y lo abominable que pervive hasta nuestros días. Para evidenciar la pervivencia en la actualidad de la comprensión de la homosexualidad de acuerdo a metáforas de la enfermedad, se emplea un análisis visual y narrativo de diversos filmes LGTBI+ españoles relevantes de las últimas décadas. Los principales temas analizados son el VIH/sida y la muerte y la soledad. A pesar de que es innegable que la imagen del homosexual se ha transformado considerablemente, el análisis fílmico evidencia que calificar estos cambios de evolución positiva en tanto que deconstrucción de la herencia patológica es una tarea más compleja. Como resultados se puede destacar que el despliegue de estos discursos, adaptándose a las diferentes necesidades de representación y contextos históricos, se muestra como una constante que permite hablar de "herencia patológica".

PALABRAS CLAVE

Homosexualidad; cine LGTBI+; cine español; cuerpo homosexual; enfermedad; VIH/SIDA.

ABSTRACT

Homosexuality in the Western world has been considered since the 19th century as a pathology to be treated due to the fear that it would alter/contagious "the moral health of the homeland". This aspect is crucial, given that being described as a disease by the medicine of the time, it is assigned a profoundly negative moral connotation based on perversion, death and the hideous that survives to date. In order to evidence the persistence today of the understanding of homosexuality according to disease metaphors, a visual and narrative analysis of several relevant Spanish LGTBI+ films of the last decades is carried out. The main themes analysed are HIV/AIDS and death and loneliness. Although it is undeniable that the image of the homosexual has been considerably modified, the film analysis shows that characterising these changes as positive evolution as a deconstruction of the pathological inheritance is a more complex task. The findings show that the deployment of these discourses, while adapting to the different needs of representation and historical contexts, is shown as a constant that allows us to speak of "pathological inheritance".

KEYWORDS

Homosexuality; LGTBI+ Cinema; Spanish cinema; homosexual body; disease; HIV/AIDS.

1. INTRODUCCIÓN

El interés normalizador y reivindicador que, en términos generales, tiene el cine LGTBI+ desde los años setenta (Alfeo Álvarez, 2002; 2011) hace que las representaciones se centren en revertir la asociación homófoba entre homosexualidad y enfermedad. Este aspecto ha sido ampliamente estudiado por Susan Sontag en *La enfermedad y sus metáforas* (1980) y *El sida y sus metáforas* (1989), dónde recoge la importancia de reflexionar acerca de la enfermedad no solo en su versión física o biológica, sino también en relación con aspectos simbólicos que tienen que ver con el uso social que se hace de la misma. Como señala en ambas obras, cada enfermedad es descrita a través de valores, significados y discursos que despliegan en el imaginario social una forma de caracterizarla y, por consiguiente, de vivirla en lo particular y en lo colectivo. Lo llamativo en este caso no es únicamente la vinculación que se hace entre enfermedad y homosexualidad, sino cómo esta es moralmente juzgada y descrita como una perversión: «[n]o hay nada más punitivo que darle un significado a una enfermedad, significado que resulta invariablemente moralista» (Sontag, 1980, p. 88).

El hombre cisgénero¹ homosexual será dotado de significado tanto en la realidad social como en la representación cinematográfica de acuerdo a su consideración como un cuerpo defectuoso y enfermo. Algunas metáforas de larga trayectoria cultural como la contaminación o la infección cobrarán sentido al servir como discursos punitivos que configuran a un sujeto culpable que debe sentir vergüenza por su orientación sexual. Este es un sujeto que encarna una «hipercorporalización» que, tal y como apunta Ricardo Llamas (1995, p. 153), supone una forma de «sujeción», en tanto que estrategia que permite el control y la dominación de determinados grupos sociales que van a dejar de tener presencia política en otras esferas que no sean la material: «la corporalización de determinadas categorías significa también, quizás, la pérdida de libertad y de autonomía, en beneficio de quienes sí ejercen una humanidad plena que les capacita para adoptar decisiones y determinar la propia vida y las vidas ajenas» (Llamas, 1995, p. 142).

1.1. LA «HERENCIA PATOLÓGICA»: EL CONTEXTO ESPAÑOL

En el contexto español, los discursos que definieron al homosexual como un enfermo durante el siglo XX no fueron uniformes, sino que sufrieron transformaciones, adaptándose a las necesidades homófobas de subalternización (Mira, 2004; Ugarte, 2004; Olmeda, 2004). Según Javier Ugarte (2004) puede constatarse la presencia de dos tendencias que, si bien se solapan e interrelacionan constantemente, se diferencian de acuerdo a los matices que aportan en la construcción del sujeto homosexual. En primer lugar, durante la primera mitad de siglo predominan las consideraciones propias de las teorías eugenésicas y, por consiguiente, de los discursos centrados en la «degeneración de la raza» y en el intervencionismo del Estado en la corrección y evaluación de la «calidad» de la población. Avanzado el siglo, ya en la segunda mitad, cobran fuerza los impulsos medicalizadores que caracterizan al homosexual como un enfermo incapaz de controlar su naturaleza inmoral.

¹ Las personas cuya identidad y expresión de género coincide con el sexo biológico que se les asignó cuando nacieron.

A través de diferentes disposiciones legales, concretamente mediante la modificación de la Ley de Vagos y Maleantes en 1954 y de la aplicación de la Ley de Peligrosidad y Rehabilitación Social en 1970, el varón homosexual será considerado como un «peligro social»². En ambos textos, se construye un sujeto que pone en peligro al conjunto social y que representa un ataque directo contra la «sana moral de la patria». En base a la delimitación de un «yo» nacionalcatólico que se configura en torno a la idea de la regeneración de una «España grande y libre» se articulan toda una serie de medidas que pretenden, desde el plano legal, médico y social, contener y reprimir a los grupos considerados subalternos. Al igual que ocurriera durante el primer tercio de siglo con el régimen primorriverista, tal y como señala Nerea Aresti (2012), el régimen franquista adoptará un proyecto político centrado en la regeneración moral de la patria y en la codificación de los roles de género en clave nacionalista. El homosexual, por contrapartida, «será proyectado como un traidor y un desertor que se negaba a asumir su responsabilidad en la reconstrucción del Estado» (Vincent, 2006, p. 151).

En plena Transición Democrática y en los años siguientes, los diferentes colectivos feministas y gay-lésbicos centrarán sus esfuerzos tanto en la despenalización como en la despatologización de sus identidades (Gómez Beltrán, 2018). Con esto, se perseguirá deconstruir la imagen del homosexual como un enfermo, vicioso y pecador a través de la búsqueda de diferentes fórmulas en las que el cine tuvo especial importancia para extender una imagen «positiva» o, en todo caso, alejada de la parodia y la ridiculización franquistas. Sin embargo, si bien se van a producir avances sociales y legales, lo cierto es que, como señala Alfredo Martínez Expósito (1998, p. 172), «este periodo de despenalización no se verá acompañado proporcionalmente por una despatologización social contundente, sobre todo en lo relacionado con la deconstrucción de la simbología de la infección y la contaminación vinculadas a la homosexualidad de los varones cisgénero». En relación a esto será fundamental el impacto que tuvo la pandemia del VIH/sida. Esta infección/enfermedad supuso un instrumento de propaganda homófoba que permitió recuperar las viejas metáforas discriminatorias justo en el momento en el que comenzaban a ser expuestas y criticadas por la opinión pública. Como argumenta Philippe Mangeot:

El sida, con su lastre de realidad, ha sobrecargado sus viejas metáforas. Ha venido a representar un papel determinado en un guion prescrito. Poco importan entonces las estadísticas, las muertes de ayer y las muertes que están por venir. A condición de que estas muertes tengan un sentido. Y el sentido de estas muertes y de esta enfermedad ya estaba disponible antes de que acaecieran, listo para ser pensado. (Mangeot, 1995, p. 63)

² En el caso de las mujeres lesbianas, al no ser reconocidas como ciudadanas de legítimo derecho, eran recluidas en el espacio privado y, por consiguiente, invisibilizadas y sometidas a una doble discriminación en tanto que mujeres y lesbianas. El control de la disidencia sexual recaerá en la familia, tal y como apunta Gracia Trujillo (2009).

2. DISEÑO Y MÉTODO

2.1. LA REPRESENTACIÓN FÍLMICA DE LA HOMOSEXUALIDAD COMO ENFERMEDAD

«La representación fílmica es entendida como un soporte cultural, pero también como un agente transformador de la sociedad y del imaginario colectivo» (Colaizzi, 2007, p. 10). Abordando los filmes como textos culturales se puede comprender la imagen como un conjunto de significados culturales complejos que están sometidos a la interpretación: «[n]i el texto ni el espectador son entidades estáticas y preconstruidas; los espectadores configuran la experiencia cinematográfica y son configurados por ésta en un proceso dialógico sin fin» (Stam, 2001, p. 269). Con esto, se busca reflexionar sobre la representación del hombre homosexual atendiendo no solo a las maneras en las que este es expuesto en pantalla, sino también al por qué de dichas imágenes, a su contexto formativo y a los modos en los que estos pueden/deben ser leídos. Es preciso recordar que,

El cine, el audiovisual, como cualquier artefacto cultural, es resultado de un espacio-tiempo determinado, realizado con una mentalidad bajo unas condiciones también ideológicas, nunca neutrales, que construye un discurso del que se pueden desprender, y se desprenden de facto, modos de entender a la persona y su sociedad, su identidad y su ser. Y, por ello, también implicaciones en cómo se construyen y cómo se entienden las identidades de género y las cuestiones de sexualidad, cultura, raza, clase, etc. (Zurian y Herrero, 2014, p.18)

En este trabajo se tomarán como parte del corpus películas protagonizadas por hombres homosexuales cisgénero que han sido realizadas en las dos primeras décadas del siglo XXI³. Así mismo, en varias ocasiones se hará referencia a obras elaboradas la década de los años setenta para así establecer conexiones e «historizar» la representación de la homosexualidad en base a su comprensión simbólica como una enfermedad. El cuerpo homosexual es construido en la cinematografía de las últimas décadas como una hetero-imagen⁴, es decir, como una «otredad» que es proyectada desde un centro de poder heterosexual. Los discursos homófobos se focalizan –consciente e inconscientemente– en la creación de una serie de estereotipos a través de los que se delimita un sujeto que debe ser rechazado socialmente. En este sentido, se tratará de constatar la existencia de un «*habitus* de la representación⁵», es decir, de un «modo de operar» en la construcción de narrativas fílmicas centradas en hombres gays que en muchos casos conti-

³ Resulta fundamental señalar que en este trabajo se incluirán películas en las que los protagonistas son hombres homosexuales cisgénero. Con ello no se busca invisibilizar las experiencias de otros sujetos, sino más bien marcar que dichas realidades y representaciones, por ejemplo, las de hombres trans*, están condicionadas por otras problemáticas que requieren de un análisis propio y específico.

⁴ Este concepto es habitualmente utilizado dentro de los Estudios de Imagología. En palabras de uno de los principales exponentes de esta rama de conocimiento Joep Leesser (2007, p. 27): «Imagology is concerned with the representamen, representations as textual strategies and as discourse. (...) The imagologist's frame of reference is a textual and intertextual one».

⁵ Se toma aquí el concepto de *habitus* de Pierre Bourdieu, el cual define como «esquemas de percepción, apreciación, y acción» (2000, p. 59), o bien, de una manera más específica como «sistemas de disposiciones duraderas y transferibles, estructuras estructuradas predispuestas a funcionar como estructuras estructurantes, es decir, como principios generadores y organizadores de prácticas y de representaciones» (2007, p. 86).

núa reproduciendo discursos propios de contextos históricos menos tolerantes con la diversidad. Al hacer referencia a la «herencia patológica» lo que se pone de manifiesto es precisamente la persistencia residual de las metáforas de enfermedad en las distintas representaciones artísticas a lo largo del siglo XXI. De esta manera, revelando los discursos y las representaciones que continúan vinculando la homosexualidad con la enfermedad se abren posibles espacios o líneas futuras de resignificación y experimentación simbólica y fílmica de la alteridad genérico-sexual.

3. TRABAJO DE CAMPO Y ANÁLISIS DE DATOS

El presente trabajo presenta una investigación cualitativa con los estudios de género y la teoría fílmica feminista como marco teórico y metodológico (Zurian y Herrero, 2014). Se parte de la hipótesis de que, aunque con importantes avances, la homosexualidad continua vinculada de manera simbólica a la muerte y la enfermedad en el audiovisual español.

Durante la investigación se ha realizado un análisis fílmico transdisciplinar e interdisciplinar, con una aproximación inductiva, analizando el objeto de estudio (el corpus cinematográfico) para después teorizar sobre este estableciendo las interrelaciones entre los films que forman parte del corpus y la hipótesis y verificando las investigaciones con el marco teórico ya existente.

La investigación ha tenido las siguientes fases descritas a continuación:

Fase explorativa cuyo objeto fue acotar el corpus, realizando un visionado de aquellos films españoles que pertenecían a la época de estudio en cuya descripción en IMDB aparecía la etiqueta LGBTI+. Una vez realizado el visionado, se seleccionó el corpus del trabajo.

Fase analítica centrada en la realización de un segundo visionado de las obras seleccionadas y su relación con la hipótesis planteada en la investigación.

Fase evaluativa donde, tras analizar el corpus, se logra trazar un recorrido que ha conducido a los resultados y las conclusiones expuestas en este trabajo.

4. RESULTADOS

4.1. EL CUERPO HOMOSEXUAL: LAS METÁFORAS FÍLMICAS DE LA ENFERMEDAD

a) El «cuerpo triste» desde los años setenta hasta el siglo XXI

Una de las referencias más destacadas respecto a este tipo de representaciones se puede encontrar en la obra del británico Richard Dyer, en concreto, en *The Culture of Queers* (2002). En esta el autor introduce el concepto de «homosexual triste» para evidenciar la presencia casi constante, especialmente entre los años cuarenta y sesenta, de un estereotipo que describe al joven homosexual como un sujeto melancólico y condenado a la soledad (2002, p. 117). Es el autor Alejandro Melero (2014, p. 285) quién analiza la presencia de este arquetipo en el caso del cine español de la Transición Democrática, sobre todo en la filmografía del cineasta Eloy de la Iglesia. Los protagonistas tanto de *Los placeres ocultos* (1977) como de *El diputado* (1978) representan características psicológicas que realzan su introversión, el miedo a ser descubiertos por una sociedad que les obliga constantemente a esconder su deseo, la vivencia de momentos traumáticos y un apego fundamental a la figura materna. Aspectos como la vergüenza, la culpa

y el sufrimiento marcan las tramas de estos personajes «grises» que deambulan por la vida de una manera desdichada. En ambos filmes el desenlace trágico sitúa al/la espectador/a en una posición cercana y compasiva del sufrimiento del homosexual que puede activar los procesos de identificación y empatía del público con la realidad homófoba.

Este «homosexual triste» de los años setenta tomará la forma, a su vez, de un «buen homosexual» (Smith, 1992, p. 138). Estos personajes van a ser sometidos a un proceso de «heteronormativización», puesto que serán moldeados para ser asimilados/ables por el público heterosexual. Al propiciar la identificación con el «homosexual triste» se le construye como un «hombre de bien» alejado de los excesos, el histrionismo y la «mala imagen» que el afeminado y la travesti, tal y como apuntan Oscar Guasch y Jordi Mas (2014, p. 6), «van a pasar a representar de cara a la opinión pública a partir de los años ochenta». En este aspecto es muy relevante tener en cuenta la deriva homonormativa (Duggan, 2003) neoliberal, que institucionaliza una identidad gay hegemónica (blanco y hombre) que reduce la cultura queer y crea formas de exclusión y opresión similares a los discursos y prácticas heteronormativas.

Para Duggan (2003, p. 50):

Es una política que no cuestiona las instituciones y los presupuestos dominantes heteronormativos, sino que los defiende y sustenta, a la vez que promete la posibilidad de electores potenciales gays y una cultura gay despolitizada y privatizada anclada en el consumo doméstico.

La cinematografía gay de los años noventa explorará otras líneas argumentales, sobre todo en lo relativo a la experimentación sexual juvenil, relegando el drama como género predilecto frente al auge de la «comedia petarda madrileña». Aun así, a pesar de estas transformaciones, perdurarán las referencias tradicionales al hombre homosexual como un desgraciado con una vida deprimente y fuertemente condicionada por el trauma. Desde diferentes puntos de vista y géneros cinematográficos *La ley del deseo* (1987, Pedro Almodóvar), *Más que amor, frenesí* (1996; Alfonso Albacete, David Menkes y Miguel Bardem) o *Perdona bonita, pero Lucas me quería a mí* (1997; Félix Sabroso y Dunia Ayaso), condenarán a los homosexuales a la soledad o la insatisfacción vital, contrariamente a lo que suele suceder con las figuras heterosexuales. Bien a través del drama amoroso que inexorablemente se verá abocado al fracaso o de las comedias en las que el homosexual es más una «cuota de participación» o «amigo homosexual» (Ballesteros, 2001, p. 123) que un personaje con entidad propia, se recalca la incapacidad de estos individuos de ser completamente felices.

El gay enamorado será un estereotipo habitual, por ejemplo, en *Más que amor, frenesí* (1996, que en su caricaturización engarza con la tradición del homosexual triste. Este personaje está condenado a la concatenación de relaciones y fracasos amorosos puesto que, si bien ahora puede vivir con mayor libertad su sexualidad –no sin la presencia constante de homofobia– lo cierto es que esto no evita que la gestión que hace de su vida personal se base en malas elecciones y desgracias. De esta manera, el gay enamorado reproduce la condena a la soledad del hombre triste sin recurrir a la burla peyorativa del «viejo mariquita» franquista o al «homosexual triste» de la transición, pero aun dirigido a un desenlace solitario.

En las producciones de este siglo se introducirán nuevas temáticas y estas se presentarán de manera transversal con otras categorías que no habían sido tratadas o, al menos, no con la

centralidad que alcanzarán. Los homosexuales de estas producciones ya no se sitúan en el mismo contexto sociohistórico que en décadas anteriores, hasta el punto de que no solo la homosexualidad ha dejado de ser ilegal, sino que se ha incorporado el delito de homofobia en el Código Penal de 1995 y se ha aprobado en 2005 el matrimonio y la adopción entre personas del mismo sexo. Como resultado de este contexto más propicio, las producciones variarán su manera de contar historias. El eje narrativo y la construcción psicológica de los personajes no se centrará en la tristeza y la debilidad física tan definitorias de los años setenta, sino que se hará hincapié en la falta de rumbo vital y en el carácter anodino de su existencia.

Este aspecto es especialmente evidente en *Los novios búlgaros* (2003, Eloy de la Iglesia). El filme se inicia y se cierra de la misma manera: se ve a Daniel, un reconocido abogado que, tratando de apartarse de su incesante sentimiento de soledad, accede como de costumbre a un local de *cruising* en busca de un «novio búlgaro». Allí se encontrará con Kyril, quién se convertirá en uno de los protagonistas del filme y sobre el que girará la narración y la acción del hombre homosexual. Tras múltiples vicisitudes y la separación de ambos personajes, Daniel vuelve al local de *cruising* en la escena final de la película. Esta repetición más que remitirnos a un «cierre narrativo» o a una manera de mostrar cómo el protagonista trata de lidiar con el dolor por la separación de su amado, lo que expone es el «modo de vida» del protagonista.

La vida del homosexual tiene un sentido cíclico, repetitivo y, en cierta manera, de abnegación absoluta al amor, entendido como una vía que, aunque dolorosa, sirve para romper con lo anodino. La abnegación y el sufrimiento como una vía de purgación de los pecados y como el núcleo de sentido de la vida son encapsulados cinematográficamente en el homosexual triste de acuerdo a la asociación patriarcal entre lo homosexual y lo femenino. Tomando la idealización del cuerpo joven y la asociación discursiva con el ideal de abnegación y sumisión femenina impuesta por el cristianismo, lo que se consigue es precisamente un modelo que, como indica Richard Dyer (2002, p. 116), «a la par que es la encarnación del dolor también es considerado como objeto de deseo».

Otra película más reciente que expone este carácter cíclico del sufrimiento es *A escondidas* (2014; Mikel Rueda). En este drama se entrelazan las historias de dos adolescentes de quince años: Rafa, un joven español e Ibrahim, un chico marroquí del que al inicio del filme se sabe que va a ser expulsado del país. Esta historia interracial aparece marcada desde un principio por el que será el cierre narrativo: la separación de ambos. A pesar de que los jóvenes comenzarán a experimentar sentimientos el uno por el otro, el filme finalizará con su separación debido a que Ibrahim debe abandonar el país por su situación de ilegalidad. En la última escena se puede observar a Rafa en una de las clases del instituto mirando por la ventana, pensativo, ausente, remitiendo a la melancolía típica del homosexual.

Si tal y como señala Alejandro Melero (2014, p. 288) «en la representación del homosexual en la Transición, su orientación sexual se constituye con una condena a la soledad», puede observarse como dicha afirmación se reproduce en textos más recientes. Si bien esta condena adquiere un carácter más comedido y se presenta más bien como un proceso de malestar temporal, como ocurre en los desenlaces de las dos películas mencionadas, no es menos cierto que sigue estando presente el remanente discursivo que asociaba al «homosexual triste» con la desdicha y la infelicidad. Estos personajes son contruidos bajo la premisa de que su cierre

narrativo no será satisfactorio, de esta manera, tal y como señala Richard Dyer (2002,p. 132) «se asegura el restablecimiento del orden normativo y el alivio de las ansiedades culturales que puede activar la fluidez identitaria del hombre homosexual».

b) El cuerpo infectado

Como indica Ricardo Llamas (1995,p. 162), durante la década de los ochenta el VIH/sida se «homosexualizó» mediante la construcción de los homosexuales como un grupo de riesgo, es decir, como un colectivo especialmente vulnerable debido a su «modo de vida». El VIH/sida sublimará la idea tradicionalmente asociada a lo enfermo como sinónimo de contagio e infección y convertirá el cuerpo homosexual en un ente visible y estigmatizable⁶. Este proceso estuvo liderado por los medios de comunicación de masas que comenzaron a dar forma a la epidemia asociándola maliciosamente a la homosexualidad como si fuera el castigo lógico para un sector de la población que había transgredido las normas sociales. El autor Simon Watney (1995) denominará a este proceso la «espectacularización del sida» para insistir en cómo la utilización mediática de la infección derivó en la limitación de las libertades de unos colectivos muy concretos aprovechándose de su vulnerabilidad. La política de representación de la pandemia devendrá en que el contagio será asociado con una ética de la responsabilidad sobre el uso del propio cuerpo: «[e]l espectáculo del sida funciona como una mascarada pública que nos permite asistir al castigo corporal del 'cuerpo homosexual'» (Llamas, 1995,p. 51).

i) El «modo de vida» del homosexual

La imposición homófoba de una moral retrógrada se basa en la asunción de que el «modo de vida gay» no solo no es apropiado, sino que incluso es dañino, siendo la pandemia la expresión máxima de dicho argumento. Algunos filmes van a tratar de poner en entredicho dicha «biopolítica moralizada» (Watney, 1995,p. 53) sirviéndose de imágenes y relatos que cuestionen la construcción del seropositivo como un sujeto contaminado/ante castigado por su promiscuidad.

Uno de los filmes que más claramente representa este contradiscurso es *Cachorro* (2004, Miguel Albaladejo). Esta película narra la historia de Pedro, un hombre homosexual que vive su sexualidad sin complejos. De hecho, en varias ocasiones se le verá practicando *cruising* en el espacio público o visitando locales y saunas para tener sexo con otros hombres. La narración presenta a este personaje de acuerdo al mencionado «modo de vida gay» asociado al sexo que no puede ser encauzado en las estructuras tradicionales heteronormativas y que por ello es definido por la sociedad patriarcal como «promiscuo», «indiscriminado» e «inmoral». Sin embargo, el filme no solo no construye estos actos como negativos, sino que los muestra como totalmente compatibles con la recién adquirida paternidad de Pedro.

A pesar de que no tiene hijos propios, el protagonista se verá obligado a cuidar de su sobrino Bernardo debido a que la madre de este –su hermana Violeta– es detenida en la India por contrabando de estupefacientes. El protagonista será caracterizado a medida que avanza la

⁶ Esto se hará evidente a través de las diferentes nomenclaturas que los medios recogieron y publicitaron, entre ellas «cáncer gay» (Guasch, 1995, p.140) o el acrónimo AIDS para referirse a «Annally Injected Death Sentence» (Llamas, 1995, p.176).

película como un padre ejemplar; una estrategia narrativa que no solo sirve para «normalizar» las prácticas sexuales no-normativas, sino que también sirve para legitimar al homosexual como un «buen padre». El filme debe ser entendido entonces en el contexto del primer lustro del nuevo siglo en el que los colectivos LGTBI+ centran sus esfuerzos en la legalización del matrimonio y la adopción homoparental que se producirá un año después del lanzamiento de Cachorro en el 2005.

Este modo de representación juega con las relaciones de empatía que se establecen entre los personajes y el público para así dulcificar aquellas características que no son bien recibidas por la normatividad social dando prioridad a otras que sí lo son. La normalización del homosexual, es decir, su inserción en los discursos heteronormativos para hacerlo asimilable por el público será fundamental en toda la historia del cine LGTBI+. A pesar de los cambios sociales y legales, la negociación de la representación del homosexual sigue siendo necesaria, más aún, cuando se estaba produciendo un acalorado debate social sobre la «validez» del matrimonio y de la adopción entre personas del mismo sexo. A través de una compleja red de significados, la película busca validar al homosexual como un buen padre con un «modo de vida» que no influye en ningún caso en su manera de cuidar y proteger a su sobrino. Recurriendo a la «familia» como un depósito simbólico que representa valores idealizados como la protección, el bienestar y el amor es como se negocia la representación del homosexual en este filme.

Sin embargo, debe tenerse en cuenta que este tipo de representaciones son estrategias adaptativas que evaden el estigma, pero que no tienen por qué deconstruir las metáforas y simbologías de la enfermedad homosexual. Pedro es únicamente tolerado por el público debido a que demuestra sus buenas dotes como padre y a que el filme configura un personaje antagonista que encauza el rechazo del/la espectador/a. Es la abuela de Bernardo, el sobrino de Pedro, la que encarnará los discursos homófobos al cuestionar la vida y las habilidades educativas del protagonista encarnado, de esta manera, la imagen de la mujer tradicional, implacable con el cumplimiento de la heteronormatividad⁷. Es así como la narración adopta un modelo de representación que más que tender a la legitimación y desencialización del «modo de vida gay», busca hacerlo tolerable a ojos de un/a espectador/a presumiblemente distante a la realidad gay.

ii) El VIH/Sida como una enfermedad del homosexual

El VIH/sida sigue siendo considerado no solo como una «enfermedad de transmisión sexual», sino también como típicamente homosexual. No solo Cachorro (2004), sino también el cortometraje *In vulnerable* (2005) enfatiza el carácter (homo)sexual del contagio y con ello, como si fuera extensible, las referencias al sexo anal. No ha sido hasta más recientemente, en concreto en el año 2017, cuando han cobrado protagonismo dentro del colectivo algunas producciones que visibilizan el VIH desde otras perspectivas no tratadas. Especial mención merece la webserie *Indetectables* (2017-2018), un conjunto de cortometrajes independientes entre sí, pero que comparten dos objetivos, tal y como puede leerse en su página web: «prevenir mejor

⁷ Al respecto de las interrelaciones entre los discursos homófobos y misóginos en el cine, véase la obra de Eduardo Nabal, *El marica, la bruja y el armario. Misoginia gay y homofobia femenina en el cine* (2007).

y destrozar, con realidad, humor, relaciones personales e información clara, todo estigma o rechazo injustificado ante las infecciones de transmisión sexual y todas las diversidades»⁸. En estos capítulos se visibilizarán temas tan poco tratados como la existencia de mujeres lesbianas o bisexuales infectadas por VIH o por hepatitis (*Yo también*), las prácticas de chemsex o «sexo químico» (*Renovarse o morir*) o el aislamiento que puede producir el estigma al que se enfrentan las personas seropositivas (*In the Wall*).

Otro aspecto fundamental de algunas películas de inicios de siglo es que presentan al homosexual portador de VIH como un cuerpo que tiende incuestionablemente a la descomposición y a la muerte. La enfermedad debe hacerse visible en algún punto para que sea inteligible por la audiencia puesto que el imaginario social ha interiorizado la pandemia como una enfermedad típicamente corporal: como un estigma que deja una marca material. Es por esta razón por la que, por ejemplo, en *Cachorro* (2004) puede verse el ingreso en el hospital de Pedro debido a una fuerte neumonía, algo que sirve para poner sobre aviso del desarrollo del sida y recurrir a la presencia latente de la muerte con la que esta enfermedad es relacionada simbólicamente. Aún más significativo en esta escena es la contraposición del cuerpo del protagonista con el de su compañero de habitación en el hospital, un hombre seropositivo en un estado avanzado de la enfermedad. Mientras que Pedro es un hombre grande y corpulento, lo que se conoce como un «oso» en la jerga gay, su compañero de habitación muestra la dureza de la enfermedad en su cuerpo consumido, excesivamente delgado, al que cualquier movimiento le supone un esfuerzo. Ambos se oponen ejemplificando el presente y el futuro de la enfermedad, sirviendo de esta manera como un recordatorio constante de la potencialidad de muerte que encarna el cuerpo homosexual.

La asociación enfermedad/homosexualidad no solo se manifiesta corporalmente a través del VIH/sida, sino que también se presenta en el «padecimiento» del deseo homosexual. Un recurso habitual será la vinculación del hombre homosexual con algún tipo de enfermedad, trastorno o dolor físico derivado de algún traumatismo. Como señala Alfredo Martínez Expósito (1998, p. 172): «[e]l cuerpo se semiotiza de tal manera que llega a convertirse en texto por sí mismo; un texto que porta la inscripción (el estigma) de un mal, unas veces fortuito, otras de claro origen social (palizas, castigos, escarnios)».

En este sentido, algo habitual en estas películas es que el vómito o las náuseas tengan cierta presencia. El vómito se convierte en una manera muy frecuente y significativa de somatizar la experiencia homosexual, pero también de evidenciarlo corporalmente puesto que refleja la imposibilidad de conciliar o de gestionar la propia identidad. Estos textos dan forma a lo que Julia Kristeva (2006, p. 10) denominó «abyección»:

En este trayecto donde «yo» devengo, doy a luz un yo (moi) en la violencia del sollozo, del vómito. Protesta muda del síntoma, violencia estrepitosa de una convulsión, inscrita por cierto en un sistema simbólico, pero en el cual, sin poder ni querer integrarse para responder, eso reacciona, eso abreacciona, eso abyecta.

La homosexualidad es presentada a través del vómito como la causante de dicho malestar que es canalizado fílmicamente a través del vómito, el llanto, la ira e incluso el suicidio. El repudio,

⁸ Información disponible en el siguiente enlace [<httpsp://apoyopositivo.org/indetectables/>].

en tanto que negativa a aceptar lo homosexual como parte de uno mismo, se materializa físicamente en un acto que expone y confiesa a partes iguales. A través de la semiotización del cuerpo homosexual no solo se demarca su debilidad negándole la rigidez y la entereza que ostenta y exhibe la masculinidad hegemónica heterosexual, sino que también se remite directamente a la mencionada «herencia patológica».

Pueden encontrarse ejemplos en películas como *Segunda piel* (1999, Gerardo Vera) o, más recientemente *Ander* (2009, Roberto Castón). En esta última se muestran todos los aspectos mencionados hasta el momento tanto en lo referente al vómito y a los problemas físicos como en relación al «homosexual triste». Ander es un hombre de mediana edad que vive con su madre y hermana en un caserío de un pueblo vasco. Debido a un accidente en el que se rompe una pierna se ve obligado a contratar a José, un inmigrante peruano, para que realice las tareas del campo. A partir de ese momento la relación con su trabajador se irá mostrando cada vez más compleja y problemática: el creciente deseo sexual que experimenta el protagonista le comenzará a provocar tanta repulsión como placer.

Esta contradicción se reflejará con claridad en la escena en la que tiene lugar la primera relación sexual de los dos hombres en los aseos de un restaurante. Debido a que Ander, tras el accidente, debe utilizar muletas para caminar necesita la ayuda de José para algunas tareas, entre ellas, ir al servicio. Mientras Ander hace uso del urinario, José desliza sus manos de la cintura al trasero, comenzando después a frotarse contra él. Tras unos segundos, José le baja los pantalones a Ander y comienza a penetrarle. Este aspecto es muy significativo puesto que el protagonista sea quién tome el papel de «pasivo», es decir, quién es penetrado, tiene un gran simbolismo en la construcción de la identidad homosexual. Ander, debido a su penetración, se está enfrentando con toda una red discursiva que se basa, tal y como mencionan Javier Sáez y Sergio Carrascosa (2014), en la impenetrabilidad del hombre y en su asociación con la virilidad y el honor: «el culo es el escudo supremo de la hombría, hombría que hay que llevar íntegra hasta la tumba». Así mismo, no hay que olvidar que la construcción dual de lo pasivo y lo activo de acuerdo a lo femenino y lo masculino respectivamente, se superpone en esta escena con la clase social de ambos personajes para producir un contraste. Es el hombre inmigrante quien penetra a Ander, representante de la tradición y la virilidad del entorno rural en el que vive.

Estos conflictos –la pasividad sexual y de clase– según avanza la escena se irán materializando a través de las reacciones corporales del personaje principal. Tras los momentos de mayor intensidad, Ander eyacula en el retrete e inmediatamente después comienza a experimentar arcadas. El protagonista, aun medio desnudo y siendo sujetado por su amante se desliza al retrete contiguo y vomita. Por último, José le ayuda a llegar al lavabo para que pueda beber agua y reponerse mientras le sube los pantalones. Sin embargo, Ander le espeta que se vaya en tres ocasiones. En el final de la escena se puede ver a Ander tratando de mirarse al espejo con un profundo miedo de verse reflejado como si este le fuera a devolver la imagen de la vergüenza y la repugnancia que siente hacia sí mismo.

iii) El cuerpo masculino frente al cuerpo seropositivo

Otro aspecto muy relevante respecto a la construcción y representación del cuerpo homosexual en el cine gay español del nuevo siglo es la tendencia general a rechazar la exhibición de un cuerpo «hiperdelgado». La pandemia depositó en el imaginario social el residuo de un cuerpo esquelético en proceso de descomposición que era considerado como el producto de su degradación moral y sexual. Esta fórmula será mediatizada internacionalmente a través de películas de gran impacto social como *Philadelphia* (Jonathan Demme, 1993), *Las horas* (Stephen Daldry, 2002) o *Dallas Buyers Club* (Jean-Marc Vallée, 2013).

Muchos de los filmes recientes tanto de cine gay como LGTBI+ van a proponer corporalidades que se alejan intencionalmente de la delgadez impuesta por el estereotipo homófobo y su asociación con lo enfermo. Este rechazo a exhibir un cuerpo homosexual escuálido puede ser entendido como un contradiscurso muy relacionado tanto con los procesos de transformación a los que la masculinidad hegemónica estaba siendo sometida durante la década de los ochenta como con la propia evolución política del movimiento gay y la unificación de lo LGTBI+. En la cinematografía española estudiada, las respuestas a la estereotipación peyorativa del cuerpo seropositivo son, en términos generales, de dos tipos: por un lado, se expone un cuerpo que resalte la gordura y el vello corporal y, por otro, un cuerpo musculado construido a través del ejercicio físico, que es entendido como evidencia material del autocontrol, esfuerzo y disciplina.

En el primer caso pueden mencionarse películas como *Cachorro* (2004; Miguel Albaladejo), *Azul oscuro casi negro* (2006; David Sánchez Arévalo), *Chuecatown* (2007; Juan Flahn), *Fuera de carta* (2008; Juanjo Javierre) o *Ander* (2009; Roberto Castón). Estos filmes exhiben un cuerpo que se define como «natural», en tanto que no obedece a los rígidos cánones estéticos contemporáneos del cuidado corporal y que, más bien, es el producto «natural» de una potencia masculina. Es el cuerpo de un hombre que asume su «naturaleza» primitiva y viril, y que considera que cualquier modificación estética o corporal es un exceso, un artificio o incluso un histrionismo impropio de lo masculino. Una visión que, como se ha comentado, se opone a la creciente inserción del hombre heterosexual, pero especialmente del hombre gay, en el mercado capitalista del cuerpo y el cuidado físico.

Estas películas, sobre todo *Cachorro*, *Chuecatown* y *Ander*, remiten directamente a la figura del «oso», una subcultura homosexual definida por la apropiación de símbolos estéticos masculinos para alejarse de la imagen del joven efebo o twink: «[i]n an era when thinness could be linked with disease and death, the fleshier body was reinterpreted as an indicator of health, vigor, strength, and virility» (Hennen, 2008, p. 100). El rechazo a la idealización de la juventud, la feminización del colectivo gay, así como del cuerpo delgado seropositivo son algunos de los discursos que permiten comprender la relevancia de esta subcultura, más aún en unas décadas tan importantes en la redefinición de la masculinidad contemporánea.

El segundo modelo de representación del cuerpo homosexual es aquel que ensalza un cuerpo musculado que se hace a sí mismo a partir de su disciplinamiento, control y sometimiento. Este es un «cuerpo máquina» en tanto que es concebido como una entidad moldeable a los deseos del individuo que se percibe a sí mismo como un ente autónomo (Messner, 1990; Gill, Henwood y McLean, 2005; Seidler, 2007). Dicho discurso toma la clásica potencia y fortaleza masculina del guerrero y la combina con los sistemas de domesticación corporal contemporá-

neos. Son cuerpos trabajados en el gimnasio que reflejan a través de su anatomía voluminosa valores morales como la determinación, la constancia y el sacrificio. Este modelo se opone frontalmente a los «cuerpos descontrolados» bien sea el seropositivo, entendido como una materia que se degrada progresivamente, o bien el «cuerpo gordo» y «dejado» de un hombre que «no se cuida». Este caso es expuesto claramente por el capítulo «Renovarse o morir» de la webserie *Indetectables* (2007) en el que los tres protagonistas son hombres musculados. De hecho, para enfatizar este aspecto, uno de ellos aparece en varias ocasiones en un gimnasio realizando diferentes ejercicios de tonificación muscular.

También en la película *Los novios búlgaros* (2003) se muestra claramente la dualidad establecida en el imaginario cultural entre un cuerpo homosexual tradicional, débil y blando, frente a la potencia masculina del cuerpo viril y musculado. Kyril, el «novio búlgaro» del que Daniel se enamora perdidamente no solo representa los deseos de romper un ciclo de tristeza, sino también encarna una masculinidad potente y primitiva opuesta al lánguido y burgués abogado. La gestualidad y la corporalidad del joven remiten directamente a un tipo de masculinidad violenta, pero poderosa, algo evidente en su manera de comer y también de practicar sexo. Para Daniel, Kyril representa la reconciliación de su propia alteridad a través del deseo erótico: lo que él mismo no puede ser, pero sí puede desear. El novio búlgaro no solo expone el vigor asociado a la masculinidad hegemónica y el poder seductor de esta, sino que lo enfrenta a los cuerpos de Daniel y sus amigos. Estos con su pluma y sus formas de vida son asociados al «modo de vida gay» de homosexuales aburguesados sin preocupaciones ni obligaciones vitales.

c) La muerte como destino

En la representación del homosexual no solo es frecuente que aparezca asociado a una vida de tormentos y desdichas, sino que también se muestra vinculado de manera ineludible a la muerte (Llamas, 2001). El «homosexual triste» encuentra en la muerte la única salida a sus problemas y esta es presentada como una solución lógica para el público. Hasta tal punto la narración se recarga de dramatismo que el desenlace de este personaje es vista, en muchos casos, como un acto de liberación. Como menciona Judith Butler el deseo homosexual es habitualmente relacionado con un «impulso de muerte»:

[e]l varón homosexual es representado, de forma consciente, como alguien cuyo deseo está, de alguna manera, estructurado por la muerte, y ello se manifiesta bien a través de un deseo de morir, bien a través de un deseo que está sometido, por definición, al castigo de la muerte. (Butler, 1995, p. 11)

Así mismo, la presencia de este «impulso» como una constante en el cine gay puede ser comprendida también como una manera de someter a este cuerpo al dictamen público sobre su falta moral. Como señala Simon Watney (1995, p. 46): «el cuerpo homosexual continúa manifestándose incluso después de su muerte no como un recuerdo de esta, sino precisamente como su contrario, evocando una vida que debe presentarse ante todos desprovista de todo valor».

Este aspecto puede observarse de manera transversal en la representación gay en películas que abarcan las últimas décadas con, por ejemplo, *La muerte de Mikel* (1983; Imanol Uribe), *Segunda piel* (1999; Gerardo Vera) o, más recientemente *Mentiras y gordas* (2009; Alfonso Albacete y David Menkes). En esta última, un drama juvenil, Tony está profundamente enamorado

de su mejor amigo, Nico, sin que este sepa nada al respecto. Este personaje es caracterizado como una actualización del «homosexual triste», manteniendo el carácter depresivo y el miedo a la soledad, aunque actualizándolo a los nuevos tiempos, otorgándole un carácter más dinámico y juvenil. Su falta de rumbo y deseo de autodestrucción se hacen evidentes en la escena previa a su muerte. El personaje aparece en medio de una discoteca tras haber consumido drogas y alcohol motivado por la necesidad de abandonarse a sí mismo, algo evidente por la construcción de la escena: el joven aparece en medio de la pista de baile, rodeado de gente en éxtasis, poniendo sus brazos en cruz y mirando al techo. La imagen ralentizada, así como la iluminación cenital remiten a la imaginería cristiana martirial con la mirada del devoto que se entrega a la muerte y, en este caso, a la autodestrucción. El cuerpo homosexual no solo se consume por la enfermedad, sino que busca destruirse a sí mismo eliminando todo rastro material corrupto.

5. DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES

Como se ha tratado de mostrar, la construcción de la homosexualidad en base a su medicalización a lo largo del siglo XX ha determinado su contenido simbólico. Hasta tal punto esto es así, que hoy en día continúan reproduciéndose imágenes que en mayor o menor medida engarzan con los discursos del contagio, el padecimiento o la destrucción del cuerpo homosexual. Películas como *Los novios búlgaros* (2003) o *A escondidas* (2014) insisten desde el género melodramático en enfatizar el carácter triste, depresivo, cíclico e incluso ridículo de la vida de sus protagonistas.

Un aspecto muy relevante es cómo la representación del homosexual a través de esa «herencia patológica», se servirá del énfasis de aspectos relacionados con la masculinidad hegemónica para así tratar de sortear el estigma homosexual. La masculinidad será el instrumento a través del cual, en muchas ocasiones se buscará alejar al homosexual del estereotipo y de lo enfermo, algo que, como se comprobará a continuación deja su impronta en la construcción y representación del cuerpo. En esta línea películas como *Cachorro* (2004), *Ander* (2009) o el capítulo *Indetectables* (2017) ejemplifican con claridad la nueva tendencia a la masculinización del hombre homosexual y la inserción en los paradigmas de consumo capitalista como medio de tolerancia social.

A pesar de que es innegable que la imagen del homosexual se ha transformado considerablemente, el análisis fílmico evidencia que calificar estos cambios de evolución positiva en tanto que deconstrucción de la herencia patológica es una tarea más compleja. Dichas representaciones deben ser valoradas dentro de un contexto que no solo atañe a la estereotipia de la homosexualidad, sino que también imbrican con los cambios sociales en torno a la masculinidad hegemónica y a las ofensivas machistas contra el movimiento feminista.

6. REFERENCIAS

- Alfeo Álvarez, J.C (2002). Evolución de la temática en torno a la homosexualidad en los largometrajes españoles. *Dossiers Feministes*. (6). Pp. 143-159.
- (2011). Análisis narratológico y sociedad representada: los personajes LGBT en el cine. En Francisco García García y Mario Rajas (Coords.). *Narrativas audiovisuales: los discursos*. *Icono 14*. Pp. 63-84.
- Aresti, N. (2012). Masculinidad y nación en la España de los años 1920 y 1930. *Mélanges de la Casa de Velázquez [En línea]*. 42(2). DOI: 10.4000/mcv.4548
- Ballesteros, I. (2001). *Cine (ins)urgente. Textos fílmicos y contextos culturales de la España post-franquista*. Fundamentos.
- Bourdieu, P. (2000). *La dominación masculina*. Anagrama.
- (2007). *El sentido práctico*. Siglo XXI.
- Butler, Judith (1995). Las inversiones sexuales. En Ricardo Llamas (Comp.). *Construyendo sidentidades. Estudios desde el corazón de una pandemia*. Siglo XXI. Pp. 9-28.
- Colaizzi, G. (2007). *La pasión del significante: teoría del género y cultura visual*. Biblioteca Nueva.
- Duggan, Lisa. (2003). *The Twilight of Equality? Neoliberalism, Cultural Politics, and the Attack on Democracy*. Beacon Press.
- Dyer, R. (2002). *The Culture of Queers*. Routledge.
- Gill, R.; Henwood, K. and McLean, C. (2005). Body Projects and the Regulation of Normative Masculinity. *Body & Society*. 11(1). Pp. 37-62.
- Gómez Beltrán, I. (2018). La despenalización identitaria y la amnistía política masculina en la España de la Transición democrática: movimiento feminista y LGTB. *Arenal: Revista de Historia de las Mujeres*. 25 (2). Pp. 425-442.
- Guasch, Ó. (1995). *La sociedad rosa*. Anagrama.
- Guasch, Ó. y Mas Grau, J. (2014). Cuerpos, sexualidades y poder. La construcción médico-social de la transexualidad en España (1970-2014). *Gazeta de Antropología*. 30(3). Pp. 1-14. <http://hdl.handle.net/10481/33813> .
- Hennen, P. (2008). *Faeries, Bears, and Leathermen: Men in Community Queereing the Masculine*. University of Chicago Press.
- Kristeva, J. (2006). *Poderes de la perversión. Ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline*. Siglo XXI.
- Leerssen, J. (2007). "Imagology: History and Method". En Beller, M. y Leerssen, J. (Eds.). *Imagology: The Cultural Construction and Literary Representation of National Characters*. Rodopi. Pp. 17-32.
- Llamas, R. (1995). La reconstrucción del cuerpo homosexual en tiempos de sida. En Ricardo Llamas (Comp.) *Construyendo sidentidades. Estudios desde el corazón de una pandemia*. Siglo XXI. Pp.153-192.

- (2001). *Piel de segunda. Homosexualidad, sociedad y cine en la España de 2000*. En Aliaga, J.V. (Ed.). *Miradas sobre la sexualidad en el arte y la literatura del siglo XX en Francia y España*. Servei de Publicacions de la Universitat de València. Pp. 73-78.
- Mangeot, P. (1995). El sida y sus ficciones. En Llamas, R. (Comp.) *Construyendo sidentidades. Estudios desde el corazón de una pandemia*. Siglo XXI. Pp. 61-69.
- Martínez-Expósito, A. (1998). Metáforas enfermizas: la representación del sujeto homoerótico en el cine español. En Navarro, A., Pueo, J.C. y Saldaña, A. (Coords.). *Mitos: Actas del VII Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica*. Litoción. Pp. 169-174.
- Melero Salvador, A. (2014). Arquetipos gay y lesbiano en el cine de la Transición. En Nash, M. *Feminidades y masculinidades: arquetipos y prácticas de género*, Alianza. Pp. 271-294.
- Messner, M. A. (1990). When Bodies are Weapons: Masculinity and Violence in Sport. *International Review for the Sociology of Sport*. 25(3). Pp. 203-220.
- Mira, A. (2004). *De Sodoma a Chueca. Una historia cultural de la homosexualidad en España en el siglo XX*. Egales.
- Nabal, E. (2007). *El marica, la bruja y el armario. Misoginia gay y homofobia femenina en el cine*. Egales.
- Olmeda, F. (2004). *El látigo y la pluma: homosexuales en la España de Franco*. Oberón.
- Sáez, J. y Carrascosa, S. (2014). *Por el culo: políticas anales*. Egales. [Libro electrónico].
- Seidler, V.J. (2007). Masculinities, Bodies, and Emotional Life. *Men and Masculinities*. 10(1). Pp. 9-21.
- Smith, P.J. (1992). *Laws of Desire: Questions of Homosexuality in Spanish Writing and Film: 1960-1990*. Oxford University Press.
- Sontag, S. (1980). *La enfermedad y sus metáforas*. Muchnik Editores.
- (1989). *El SIDA y sus metáforas*. Muchnik Editores.
- Stam, R. (2001). *Film Theory: An Introduction*. Blackwell Publishers.
- Trujillo, G. (2009). *Deseo y resistencia: treinta años de movilización lesbiana en el Estado español (1977- 2007)*. Egales. [Libro electrónico].
- Ugarte Pérez, J. (2004). "Entre el pecado y la enfermedad". *Orientaciones: revista de homosexualidades*. (7). Pp. 7-26.
- Vincent, M. (2006). La reafirmación de la masculinidad en la cruzada franquista. *Cuadernos de historia contemporánea*. 28. Pp. 135-151.
- Vidarte, F. (2007). *Ética marica. Proclamas libertarias para una militancia LGTBQ*. Egales.
- Watney, S. (1987). The Spectacle of AIDS. *October*. 43. Pp. 71-86.
- Zurian, F.A y Herrero Jiménez, B. (2014). Los estudios de género y la teoría filmica feminista como marco teórico y metodológico para la investigación en cultura audiovisual. *Área Abierta*. Vol. 14, n° 3. Número monográfico "Feminismo, estudios sobre mujeres y cultura audiovisual". Noviembre 2014 http://dx.doi.org/10.5209/rev_ARAB.2014.v14.n3.46357