

La representación LGTB+  
en las series españolas de ficción

## colección «COMUNICACIÓN Y GÉNERO»

Colección dirigida por:

Leonarda García-Jiménez (Universidad de Murcia).

Amparo Huertas-Bailén (Universitat Autònoma de Barcelona).

Teresa Vera-Balanza (Universidad de Málaga).

Juan José Sánchez Soriano

# La representación LGTB+ en las series españolas de ficción

El espejo en que nos miramos



SALAMANCA  
2023

1ª edición: Salamanca (España), 2023.

Este libro ha sido financiado y forma parte de las actividades del proyecto «Representación LGBTIQ+ en la ficción seriada española y eficacia en la reducción de prejuicios por orientación sexual e identidad de género (LGBTIQ+ PANTALLAS/ LGBTIQ+ screens; PID2019-110351RB-I00/AEI/10.13039/501100011033)» financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación de España.



Diseño y producción gráfica: PEPA PELÁEZ, Editora.

Del texto: © by Juan José Sánchez Soriano, 2023.

De esta edición:

COMUNICACIÓN SOCIAL EDICIONES Y PUBLICACIONES, sello propiedad de:  
© by PEDRO J. CRESPO, EDITOR y PEPA PELÁEZ, EDITORA (2023).

#### Contacto

Gestión:

Avda. Juan Pablo II, 42, Ático A. 37008 Salamanca, España.

Taller editorial y almacén:

c/ Escuelas, 16. 49130 Manganeses de la Lampreana (Zamora, España).

[info@comunicacionsocial.es](mailto:info@comunicacionsocial.es)

<https://www.comunicacionsocial.es>

ISBN: 978-84-17600-93-8

Depósito Legal: DL S 457-2023

Impreso en España. *Printed in Spain*

*A Raúl Sánchez Castillo, porque sin él, este libro no hubiera sido posible.  
Este libro también es tuyo, gracias por todo.*

# Sumario

Prólogo por Maite Soto-Sanfiel.....	11
Introducción .....	19
<b>1. Introducción. Las series como reflejo de la cultura de cada momento .....</b>	<b>19</b>
1.1. <i>Estudios culturales y socialización en medios de comunicación.....</i>	<i>20</i>
1.1.1. <i>Posmodernidad y redefinición de significados .....</i>	<i>20</i>
1.1.2. <i>Estudios culturales, identidad y socialización.....</i>	<i>21</i>
1.2. <i>Series de televisión y creación de imaginarios sociales.....</i>	<i>22</i>
1.2.1. <i>Imaginarios sociales: medios de comunicación como fuente de producción .....</i>	<i>22</i>
1.2.2. <i>Deconstrucción de los imaginarios sociales hegemónicos: teorías LGTBI+ .....</i>	<i>24</i>
1.3. <i>Sexo, género y orientación sexual: notas para entender una relación indivisible .....</i>	<i>26</i>

## PRIMERA PARTE

Historia de la representación LGTB+ en la ficción seriada española

<b>2. La representación LGTB+ en sus orígenes: de la opacidad franquista a la translucidez de los 80.....</b>	<b>33</b>
2.1. <i>La dictadura de Francisco Franco, su «Gran relato» audiovisual y el cristal opaco .....</i>	<i>34</i>
2.2. <i>La década de los 80, las primeras disidencias y la translucidez del espejo .....</i>	<i>36</i>
2.2.1. <i>Gay «poco hombre».....</i>	<i>37</i>
2.2.2. <i>Gay malvado .....</i>	<i>40</i>
2.2.3. <i>Lesbianas masculinizadas y malvadas .....</i>	<i>43</i>

2.2.4. Ausencia e indefinición de otras identidades LGTB+ .....	45
2.3. Conclusiones desde 1956 hasta la década de los 80 .....	46
<b>3. Década de los 90: la distorsión y los primeros pasos hacia la naturalización .....</b>	<b>49</b>
3.1. Distorsión hasta 1995: tratamiento excéntrico y cómico de gais y travestis .....	51
3.1.1. Lo gay como elemento disparatado e insultante .....	51
3.1.2. La confusión entre el travestismo y la identidad trans .....	52
3.2. 1995, el año del cambio: el inicio de la aceptación gay.....	54
3.2.1. La homonormativización de los hombres gais y bisexuales .....	55
3.2.2. La comedia como vía para el gay afeminado y el hombre travesti .....	59
3.3. El drama como marco argumental para el lesbianismo y la bisexualidad femenina .....	62
3.3.1. Diana en 7 vidas y las primeras representaciones lésbicas cómicas .....	65
3.4. Conclusiones de la década de los 90 .....	67
<b>4. Las nuevas relaciones afectivas y la reivindicación de los 2000 en un espejo cóncavo .....</b>	<b>69</b>
4.1. Entre la profundidad psicológica y el estigma de la pluma: la vigencia de la burla y el estereotipo gay .....	70
4.1.1. Homosexualidad como estigma .....	71
4.1.2. Homosexualidad integrada .....	75
4.1.3. Travestismo como elemento cómico .....	78
4.2. La lesbiana «bisexual» normativa: drama hasta en las comedias .....	79
4.3. Nuevas leyes, nuevas tramas .....	84
4.3.1. El matrimonio igualitario y las familias LGTB+ ..	84
4.3.1.1. Matrimonios entre mujeres y maternidades LGTB+ ..	85
4.3.1.2. Matrimonios entre hombres y paternidades LGTB+ ..	89
4.3.2. Primeras excepciones al estigma trans .....	92
4.4. Eclósión de personajes LGTB+ adolescentes .....	95
4.4.1. Lesbianas «bisexuales»: normalizadas o malvadas ..	96
4.4.2. Gais adolescentes: drama y reivindicación .....	98
4.4.3. Escasez de adolescentes trans .....	105

4.4.4. <i>La pansexualidad y el poliamor en Física o Química</i> .....	108
4.5. <i>Conclusiones de los 2000</i> .....	110

## SEGUNDA PARTE

Actualidad de la representación LGTB+  
en la ficción seriada española

5. El «boom» LGTB+ en los 2010 y las plataformas de <i>streaming</i> .....	113
6. Personajes trans: de la aridez de los primeros años a la efervescencia del final de la década de los 2010.....	117
6.1. <i>La prevalencia de las mujeres trans</i> .....	118
6.1.1. <i>Intérpretes cisgénero hasta 2017</i> .....	119
6.1.2. <i>El auge de la representación trans y la reflexión social sobre sus intérpretes</i> .....	124
6.1.2.1. <i>Representación trans con actrices cisgénero al final de los 2010</i> .....	124
6.1.2.2. <i>Representación trans con actrices trans al final de los 2010</i> .....	128
6.1.3. <i>El fenómeno Veneno</i> .....	130
6.2. <i>La mayor diversidad de identidades trans en los inicios de los 2020</i> .....	135
6.2.1. <i>La presencia anecdótica de Dan en HIT y la ausencia de referentes no binarios</i> .....	136
6.2.2. <i>El auge de chicos trans en el inicio de los 2020</i> ...	137
6.2.3. <i>Mujeres trans con tramas ajenas a su identidad de género en el inicio de los 2020</i> .....	141
7. <b>Lesbianas: la mayor visibilidad en las series españolas</b> .....	143
7.1. <i>Las series históricas y el shippeo fan</i> .....	144
7.2. <i>La convergencia entre el movimiento feminista, las lesbianas reivindicativas y la ciudad de Madrid</i> .....	148
7.2.1. <i>Irene Larra en El Ministerio del Tiempo: referente feminista y lésbico</i> .....	153
7.3. <i>La relación entre rasgos negativos y las interseccionalidades lésbicas</i> .....	155
7.3.1. <i>Lesbianas hipermasculinizadas</i> .....	156
7.3.2. <i>Lesbianas racializadas</i> .....	158

7.3.3. Vis a vis: referente de las interseccionalidades .....	160
<b>8. Gais: sigue la hegemonía desde la década de los 2010 .....</b>	<b>165</b>
8.1. <i>Las series históricas, el conflicto por la sexualidad y los estereotipos clásicos .....</i>	166
8.2. <i>El auge de personajes gais con masculinidad tóxica .....</i>	171
8.3. <i>Dos opciones para los gais normativos: amenaza para las mujeres o generalmente tratamiento positivo.....</i>	175
8.4. <i>El estigma y la burla de las relaciones sexuales gais .....</i>	177
8.5. <i>Vidas trágicas y finales reconciliadores para el homosexual sin masculinidad tradicional.....</i>	180
8.6. <i>La presencia recurrente de chicos gais en series adolescentes .....</i>	184
8.6.1. <i>El bullying homofóbico como trama.....</i>	186
8.6.2. <i>El caso de Élite: estereotipación adolescente y el conflicto de ser musulmán y LGTB+ .....</i>	188
<b>9. Bisexuales: el auge de la representación y la mayor naturalización de la bisexualidad femenina .....</b>	<b>193</b>
9.1. <i>El conflicto de la bisexualidad en hombres .....</i>	194
9.1.1. <i>Chicos bisexuales en series juveniles.....</i>	196
9.1.1.1. <i>Bisexuales malvados y con conflicto en Élite.....</i>	196
9.1.1.2. <i>El spin-off de Pol Rubio y la cuestión del VIH .</i>	199
9.2. <i>Mujeres bisexuales: naturalización o erotismo.....</i>	202
9.2.1. <i>Compañía femenina por la infelicidad o la ausencia del hombre amado.....</i>	204
9.2.2. <i>La naturalización bisexual femenina en series juveniles.....</i>	207
9.3. <i>Conclusiones desde 2010 hasta 2022 .....</i>	210
<b>Anexo. Relación de personajes, series, medios y años.....</b>	<b>213</b>
<b>Bibliografía .....</b>	<b>221</b>

## Prólogo

En el apasionante terreno de la investigación académico-científica, es gratificante atestiguar la emergencia de talentos jóvenes cuyos trabajos presagian la producción de contribuciones significativas para la disciplina. Por ello, con mucho gusto escribo el prólogo de esta obra, concebida por un investigador novel dedicado, serio, comprometido, inteligente y perspicaz, cualidades que se desprenden *per se* de la lectura de este trabajo, pero que particularmente he detectado en su producción precedente y nuestras colaboraciones conjuntas. Creo que no me equivoco al predecir que al Dr. Sánchez-Soriano le espera un futuro de satisfacciones en la carrera docente e investigadora porque enfrenta los desafíos científicos con entusiasmo, valentía en la exploración de distintos horizontes, voluntad de aprendizaje, humildad frente a lo desconocido y, también muy importante, sencillez de trato personal.

En el presente texto, Sánchez-Soriano aborda la caracterización de la representación de personas LGBTQ+ en la ficción seriada española del pasado reciente a la actualidad a partir del convencimiento de que las series son «un espejo social desde el que las sociedades se miran, se juzgan y se autoidentifican», en consonancia con destacados teóricos culturales y de la comunicación (v.g., John Fiske, Stuart Hall, Raymond Williams o Douglas Kellner). En las siguientes páginas de este manuscrito, Sánchez-Soriano analiza en profundidad las representaciones de personas de sexualidades disidentes del pasado, nos explica sus rasgos y los de la sociedad que las engendraba, y encuentra, en esas caracterizaciones, las raíces de la representación de la diversidad sexual y de la sociedad actual.

Las series de televisión son reflejo y molde de la realidad, por lo que considerarlas únicamente una forma de entretenimiento es ignorar su gran potencial evocador y transformador. A través de las series, las audiencias pueden atribuir significados a sus experiencias sociales y configurar sus identidades individuales y/o colectivas. Gracias a las ficciones seriadas, las audiencias pueden identificarse, verse reflejadas, desarrollar lazos con los personajes y situaciones que presentan, y eso puede repercutir emocional y cognitivamente en ellas. En muchos casos, las historias y personajes representados en las series son inspirados por problemas y dinámicas sociales, lo que convierte a estas obras en laboratorios de ensayo, reflexión o retroalimentación sobre temas actuales e incluso fuente de opinión pública. De hecho, en variados contextos culturales, las narrativas seriadas han sido conscientemente utilizadas como eficientes mecanismos de alfabetización popular o punzantes críticas simientes de cambio político o social. Finalmente, la creación, producción y distribución de series de televisión contribuye a la economía y al desarrollo de las industrias del audiovisual.

Precisamente, la producción de la ficción en España es acometida por agentes industriales que no sólo sirven a este país, uno de los cinco grandes mercados audiovisuales de Europa (Iordache; Raats; Afilipoaie, 2022), sino que tienen sobrada experiencia en la creación y distribución de series originales destinadas también a públicos internacionales. El extraordinario crecimiento de la industria audiovisual española de los últimos años (Barra; Scaglioni, 2020) junto a la popularidad global de algunas de sus obras (*v.g.*, *La casa de papel* o *Merlí*) han ocasionado que se la considere muy influyente (González-de-Garay; Marcos-Ramos; Angulo-Brunet, 2023) y líder mundial de la producción seriada (García-Leiva, 2019). Sin ir más lejos, algunos autores hablan del *boom* de las series españolas (*cf.*, Gutiérrez Lozano, 2020), mientras también esperan que su producción siga creciendo por el incremento de la oferta de las plataformas de contenidos (*v.g.*, García-Leiva, 2019; Barra; Scaglioni, 2020).

Las anteriores son razones que justifican la oportunidad de estudiar las series españolas. Sin embargo, a ellas se añade la no menos importante necesidad de examinar específicamente su representación de las personas LGBTQI+. Hace ya una década, se detectó un aumento de la presencia de personas LGBTQI+ en los medios de comunicación de algunos países avanzados (Dhoest; Simons, 2012) junto al también creciente interés de productores y creadores por acometer su representación (Sender, 2012). No obstante, a pesar de que las representaciones han evolucionado progresivamente en los últimos años, como muestra Sánchez-Soriano en esta obra, hasta el punto de que los personajes y estéticas *queer* pueden llegar a tener hoy día presencia narrativa relevante en algunos mercados audiovisuales (McInroy; Craig, 2017), todavía queda un largo camino hacia una representación LGBTQI+ satisfactoria. Por ejemplo, buena parte de las representaciones LGBTQI+ actuales de distintos países carecen aún de complejidad y desconocen la diversidad y variedad de las experiencias de las personas LGBTQI+ (Amat; González-de-Garay; Moliner-Miravet, 2020). También, muchas de las representaciones LGBTQI+ todavía abundan en estereotipos porque los personajes LGBTQI+ siguen siendo descritos unidimensionalmente como frívolos interesados en las artes o moda, proclives al drama, atormentados, víctimas o villanos, merecedores de destinos trágicos, con comportamientos amanerados y/o sexualmente promiscuos, por citar alguno de los estereotipos más frecuentes (Ávila-Saavedra, 2009; Capsuto, 2000; González-de-Garay, 2013; González-de-Garay; Marcos-Ramos; Angulo-Brunet, 2023; McInroy; Craig, 2017; Sánchez-Soriano, 2021). Asimismo, gran parte de las representaciones de las ficciones actuales de variados orígenes refuerzan la idea de que las personas LGBTQI+ están aisladas y son diferentes en términos de género, raza, edad y/o clase social al tiempo que traslucen una hegemonía blanca, clase media, monógama y heterosexista (Amat *et al.*, 2020). En realidad, dichas representaciones estereotípicas son consecuencia de los prejuicios existentes y del desconocimiento de la diversidad *queer* que inevitablemente impregna

la creación audiovisual (Soto-Sanfiel; Villegas-Simón, 2023; Villegas-Simón; Soto-Sanfiel, 2023), de ahí la importancia de trabajar, como hace esta obra, en la deconstrucción de esos imaginarios tan dañinos y castrantes que la industria audiovisual perpetúa.

La necesidad de unas representaciones realistas, libre de estereotipos, de las personas LGBTQI+ en los productos audiovisuales reside en la certeza de que los medios de comunicación son la fuente primaria de conocimiento social de las audiencias sobre las identidades (Gray, 2009) y asuntos LGBTQI+ (McInroy; Craig, 2017). Además, en que los medios son decisivos en la configuración de las identidades, autoconceptos y comportamientos, particularmente de adolescentes LGBTQI+ a quienes ofrecen modelos de rol (Craig; McInroy, 2014). La autenticidad de las representaciones *queer* en las obras audiovisuales permite, asimismo, combatir los discursos de odio y la hostilidad hacia las personas LGBTQI+ (Masanet; Ventura; Ballesté, 2022). En general, se acepta que la presentación no-estereotipada y realista de las diversas identidades de género y de orientación sexual en las ficciones audiovisuales contribuye a garantizar sociedades igualitarias, democráticas y verdaderamente respetuosas de la humanidad y su diversidad (Ibiti; Soto-Sanfiel, 2019; Madžarević; Soto-Sanfiel, 2018; 2019; Soto-Sanfiel; Sánchez-Soriano, 2023; Soto-Sanfiel; Ibiti; Palencia, 2014; Soto-Sanfiel; Palencia; Ibiti, 2014). Por el contrario, la representación estereotípica de las personas LGBTQI+ deja a las audiencias generales desinformadas, ocasiona que reaccionen y se definan en oposición a esos estereotipos (Amat *et al.*, 2020; McInroy; Craig, 2017) y causan daños morales y emocionales a las personas LGBTQI+.

De todo lo anterior se desprende que comprender las formas de representación de las personas LGBTQI+ es un asunto de perentoria importancia, lo que definitivamente reconoce la sensibilidad e inteligencia del autor de esta obra. Aunque España es considerado desde hace años uno de los países con mayor aceptación de las personas LGBTQI+ y sus derechos (*cf.*, Flores, 2021; Pew Research Centre, 2013; 2020) y un

creciente número de jóvenes españoles/as abiertamente expresa libremente sus identidades *queer* en comparación con generaciones precedentes (Borraz, 2021), aún hay mucho trabajo por delante antes de lograr esa sociedad verdaderamente igualitaria y amable con la diversidad que merecemos. Como en el caso de las producciones de otras latitudes, las representaciones de las personas LGBTQI+ en la ficción seriada española siguen siendo estereotipadas, lo que lleva a reclamar un mayor interés por parte de la academia (González-de-Garay; Marcos-Ramos; Angulo-Brunet, 2023; Marcos-Ramos; González-de-Garay; Pérez-Álvarez, 2022; Sánchez-Soriano, 2021). Por ejemplo, recientemente González-de-Garay, Marcos-Ramos y Angulo-Brunet (2023) reportaron que en los personajes *queer* en una cuarentena de series de televisión españolas emitidas en las plataformas de contenido entre 2020 y 2021 había una preponderancia de personajes cis-gais, una carencia de representación de identidades trans o no-binarias y las mujeres transgénero eran asociadas con la prostitución, la hipersexualización y los problemas de salud. A pesar de ello, las investigadoras se declaraban optimistas porque alrededor del 10% de los personajes de las series que analizaron eran LGBTQI+, una proporción cercana a la de estas identidades en la población general. Cabe pensar que ha habido cierto progreso.

En el terreno de la investigación académica, el estudio de la representación de personas LGBTQI+ en los medios de comunicación españoles y, particularmente, en las series de ficción producidas en España ha cobrado vigor recientemente, lo que reivindica la oportunidad de este texto y su reflexión. Por fortuna, las instituciones e investigadores/as españoles/as se movilizan vivamente y tratan de atender a las demandas de conocimiento sobre la relación entre los medios de comunicación y las identidades de género y orientación sexual. La financiación del Ministerio de Ciencia e Innovación del proyecto LGBTQI+ screens (Representación LGBTQI+ en la ficción seriada española y eficacia en la reducción de prejuicios por orientación sexual e identidad de género, PID2019-110351RB-100) que se realiza entre 2019-2024 y en el que participan más de

una docena de investigadores/as de universidades españolas y extranjeras, incluyendo al autor de este libro, es prueba de ello. En el marco de dicho proyecto, se han dado pasos en la comprensión de la representación mediática de las personas LGBTQI+ y sus efectos, lo que ha quedado plasmado en artículos científicos en revistas de impacto (v.g., Blanco-Fernández; Villegas-Simón; Soto-Sanfiel, 2023; González-de-Garay; Marcos-Ramos; Angulo-Brunet, 2023; Marcos-Ramos; González-de-Garay; Pérez-Álvarez, 2022; Rodríguez-de-Dios; Soto-Sanfiel, 2023; Sánchez-Soriano, 2021; Villegas-Simón; Sánchez-Soriano; Ventura, 2023) y diversas comunicaciones en conferencias nacionales e internacionales de primer nivel. Además, los/as/es investigadores/as del proyecto han acometido la producción de obras de alfabetización/divulgación, como la serie pódcast *Retrats Intermitents* (VV.AA., 2023) que también gozó del soporte de la Fundació Catalana per a la Recerca i la Innovació. Además, han co-organizado el I Congreso Internacional en Medios, Representaciones, Alfabetizaciones y Audiencias, celebrado en el Centro de Ciencias de Benasque (Huesca), entre el 6 y el 10 de junio de 2023, con la participación de alrededor de 100 académicos/as/ques de 18 países. El hecho de que la producción de este congreso fuese el resultado de la unión de fuerzas del citado proyecto LGBTQI+ screens (PID2019-110351RB-100) con TRANSGELIT (Transmedia Gender & LGBTI+ Literacy; PID2020-115579RA-100), otro proyecto financiado también por el Plan Nacional Estatal de Investigación de España, merece especial mención porque trasluce una apuesta por entender la ciencia desde la cooperación y el compromiso, y no desde la competencia.

La obra de la que disfrutamos en las próximas páginas es consecuencia y parte del contexto industrial, social y académico descrito en los párrafos precedentes. Con ella, Sánchez-Soriano llena vacíos de investigación y ahonda en explicaciones útiles para avanzar en la construcción de obras de ficción seriadas ajustadas a las realidades actuales y que verdaderamente asuman su responsabilidad en el fomento del respeto por la diversidad humana. Consecuentemente, este libro tiene un

gran potencial para repercutir definitivamente en las instituciones, industrias y academias españolas, lo que le hace altamente valioso ya de entrada. No obstante, mediante esta obra, Sánchez-Soriano también satisface su propia necesidad de respuestas a inquietudes, experiencias y sentimientos personales blandiendo como armas el saber y el amor al conocimiento. Precisamente, son el respeto por la humanidad y la esperanza de futuro que Juanjo desprende espontáneamente en cada uno de sus actos, incluyendo su obra académica, los que me llevan a escribir con gran placer este prólogo. El que éste, su primer libro, sea acogido por el proyecto del Plan Nacional Estatal, *LGBTQI+ screens*, del que ambos formamos parte, acrecienta enormemente nuestro orgullo. Creemos que hay obras que quedan y que esta es una de ellas.

En Caracas, Venezuela, a 2 de julio de 2023.  
Maite Soto-Sanfiel

## Introducción

### Las series como reflejo de la cultura de cada momento

No podemos imaginar ya un mundo en el que no hubiesen existido los besos entre Fer y David, la boda de Pepa y Silvia o el sueño de convertirse en periodista de Valeria. Los personajes LGTB+ (Lesbianas, Gais, Trans, Bisexuales y otras identidades u orientaciones sexuales diversas) de la ficción española son parte ya de nuestra vida, pues estos han cambiado y mejorado nuestro día a día, y han hecho que tengamos un espejo en el que mirarnos. Si el espejo es el material desde el cual, individualmente, nos miramos, nos juzgamos y nos autoidentificamos, la ficción seriada es un espejo social desde el que las sociedades se miran, se juzgan y se autoidentifican. Este es un objeto que refleja (representa), pero que también construye, por el hecho de percibir nuestro reflejo. Hay, por lo tanto, una distinción entre lo individual y lo social. Nos observamos como individuos, buscando referentes; y también como sociedad, detectando los valores de cada momento. Esta metáfora del espejo utilizada en el libro, por lo tanto, nos permite hablar, entre otros, de espejos transparentes, que dejan pasar toda la luz o realidad social; translúcidos, que posibilitan solo una parte, sin mostrar toda la realidad; u opacos, que no dejan pasar la luz y, por lo tanto, la realidad social.

Todavía en la actualidad se siguen arrastrando aspectos en la representación que dificultan la normalización de las personas de este colectivo, como lo es, sobre todo, un legado ideológico profundamente LGTBifóbico. Durante demasiado tiempo ser gay en las series españolas del siglo XX se convirtió en sinóni-

mo de perversión, ser bisexual en sinónimo de indefinición, ser lesbiana en sinónimo de infelicidad, o ser trans no era ni siquiera una identidad, sino una forma en la que expresar una extravagante homosexualidad radical.

Sin embargo, a pesar de la influencia de este legado, en las dos primeras décadas del siglo XXI estamos asistiendo a una revolución sin precedentes en la ficción seriada LGTB+, sobre todo a partir de la llegada de Netflix, HBO Max o Amazon Prime a España. Aunque siguen existiendo arquetipos LGTB+, basados en estereotipos y estigmatizaciones tradicionales, y una desigualdad simbólica con respecto al resto de personajes, hoy sí existen referentes que arrojan luz que sirven para las siguientes generaciones. No podemos olvidar por lo tanto, por un lado, que las series de televisión son creadoras de imaginarios sociales, es decir, de las concepciones grupales que se tienen sobre diferentes conceptos, como es el caso del colectivo LGTB+ y, por otro, que como producto cultural, reflejan cómo era y cómo es la sociedad de un momento histórico y geográfico concreto.

### *1.1. Estudios culturales y socialización en medios de comunicación*

#### *1.1.1. Posmodernidad y redefinición de significados*

Nos hallamos en el momento histórico conocido como posmodernidad, que ha conllevado cambios culturales en diversos ámbitos, como es el caso de las series de televisión como productos artísticos. Como afirman autores como Baudrillard (1998), se ha producido una caída de los antiguos metarrelatos, que servían universalmente y que legitimaban las prácticas sociales y políticas dando sentido a la realidad. Sin embargo, este hecho, unido a cambios sociales desde ámbitos como el derecho, han favorecido la aparición de múltiples voces, como es el caso del colectivo LGTB+, y la apertura a narrativas alternativas que no formaban parte de los discursos normalizados.

Hay, por lo tanto, una ruptura de los referentes antaño válidos y de las dualidades antagónicas y hegemónicas, como es el

caso de «heterosexual» y «homosexual», lo que da paso a otras identidades, como el género no binario, la bisexualidad o la asexualidad. Esta posmodernidad ha propiciado así la reivindicación de voces históricamente minoritarias y silenciadas como las de género (movimientos como el 15M), étnicas (*Black Lives Matter*) o sexuales (Orgullo LGTB+).

Nos encontramos además en un momento de «liquidez» posmoderna, como define Bauman (2005), en todos los elementos, desde el amor, pasando por la amistad, hasta el trabajo, y de inestabilidad e incertidumbre generalizada (cambio climático, guerras, pandemias, etc.), como indican Lipovestsky y Serroy (2015). En este contexto, necesitamos vivir experiencias satisfactorias que nos distraigan de la realidad de forma compulsiva, lo que ha provocado, entre otros motivos, el aumento del consumo de series de televisión y la aparición de fenómenos como el *binge-watching* o «atracción de series» (Jenner, 2017), ya que los medios de comunicación se convierten en el vehículo perfecto de entretenimiento, fuente discursiva y transmisión cultural.

### *1.1.2. Estudios culturales, identidad y socialización*

Los medios de comunicación, y en este caso las series de televisión, funcionan como agentes de socialización, ya que sirven de portadores de conocimientos que son transmitidos y que las personas integran en sus experiencias. Así, como indican Berger y Luckmann (1966), en estos medios se encuentra una fuente crucial de valores, creencias populares y de saberes compartidos por una misma sociedad que etiquetan y que nos diferencian de los demás a través de clasificaciones y significados como «homosexual», entendido este como una persona con atracción afectiva y/o sexual por personas de su mismo género. Estos conceptos son institucionalizados como forma de integración de la sociedad y de reproducción del orden social establecido (Bourdieu, 1973).

Es durante ese proceso de socialización cuando las personas desarrollamos nuestra identidad. Una identidad que es muta-

ble y no estable dado que va variando con nuestro desarrollo social y cultural (Rodrigo-Alsina; Medina-Bravo, 2006), y que nos permite relacionarnos con el mundo que nos rodea. Esta identidad es un proceso individual pero basado en la interacción con factores sociales externos, como los medios de comunicación, que nos relaciona con un grupo con el que compartimos determinadas características y valores y que implica saber quiénes somos y quiénes son los demás (Jenkins, 1996).

Esta identidad es, por lo tanto, efecto de la cultura en un momento determinado, y solo cobra sentido mediante la interacción con los demás (Mercado-Maldonado; Hernández-Oliva, 2010), lo que supone la aceptación de un grupo al reconocernos dentro de sus representaciones subjetivas de valores, pero también por oposición a otros elementos o conceptos. Así, debido a esta dicotomía (mujer/hombre, homosexual/heterosexual, transgénero/cisgénero), puede suponer un prejuicio hacia determinados grupos sociales si esta identidad se construye mediante un sistema clasificatorio desigual y excluyente.

Diversas disciplinas han analizado los medios de comunicación como fuentes de socialización y de identidad. Es el caso de los estudios culturales como teoría crítica que defiende que la audiencia no es una masa homogénea y pasiva, sino que puede tomar el rol de receptora crítica, activa y participativa ante los mensajes mediáticos que intentan mantener el orden social (Williams, 1974). Así, autores como Hall (1997) defienden que la cultura popular, como las series de televisión, es recibida por unas audiencias que se hallan en un contexto diferente al que se encuentran los grupos dominantes y que, por lo tanto, en función de ello y de sus experiencias pueden aceptar, rechazar o negociar los mensajes (Hall, 1997). Estas interpretaciones van a depender de sus características socioculturales, económicas, de su edad y de su orientación sexual o identidad de género, entre otras, y siempre teniendo en cuenta que los discursos mediáticos son polisémicos, es decir, no tienen un significado e interpretación único, sino varios y diferentes (Martín-Barbero, 1987).

## *1.2. Series de televisión y creación de imaginarios sociales*

### *1.2.1. Imaginarios sociales: medios de comunicación como fuente de producción*

Como se está tratando en este capítulo introductorio, las series de televisión, como parte de los medios de comunicación, funcionan como agentes de socialización durante la infancia y juventud, junto a otros estamentos como la familia o la escuela, y la importancia de esto recae en su función de creadores de imaginarios sociales. Los imaginarios sociales pueden ser definidos como elementos que dan forma a las representaciones sociales, debido a que se basan en constructos sociales que permiten percibir, entender y participar en las realidades de cada sistema social (Pintos, 2005). Unas realidades que, por otro lado, son distintas en cada sociedad y momento histórico diferenciado. La finalidad de estos imaginarios es, por lo tanto, la interpretación de la realidad.

Así, los imaginarios se basan en representaciones compartidas socialmente que son transmitidas mediante la socialización y los elementos culturales. En este sentido, los medios audiovisuales producen discursos que estarían basados en los deseos y valores de las personas que los crean y que, por lo tanto, tienen una finalidad concreta. Por lo tanto, las imágenes que son mostradas a la sociedad condicionan las conductas y actitudes de los individuos y sociedades ya que presentan imaginarios sociales concretos y específicos que son institucionalizados por parte de los propios medios (Almagro-González, 2010).

Los medios reflejan así la realidad mediante una construcción subjetiva propia y, posteriormente, esto conlleva una institucionalización de prácticas y roles determinados (Dittus, 2005). De esta forma, los discursos mediáticos se relacionan con la producción de sentido, dado que mediante la producción simbólica los medios, y en este caso las series de televisión, no solo muestran acontecimientos, sino que representan determinados fenómenos, como puede ser, por ejemplo, una relación afectiva y amorosa entre dos hombres (Busquet *et al.*, 2014). En este

sentido, estos ejercen funciones sociales que se encuentran institucionalizadas, actúan de intermediarios de otras instituciones, como el Estado, y crean discursos sobre lo verdadero y lo falso y la diversidad social, dotando además de valores y de emotividad a estos discursos bajo la apariencia del entretenimiento.

Estos imaginarios presentan además cierta estabilidad y certezas en un contexto posmoderno que, como hemos visto, es cambiante y de naturaleza inestable. En este sentido, Martín-Barbero (1987) afirma que los medios tienen la capacidad de crear nuevos imaginarios que posteriormente son adoptados en aquello que conocemos como «realidad». Aunque, por otro lado, debemos tener en cuenta que a pesar de la existencia de estos imaginarios sociales comunes, la realidad es percibida de forma particular (Randazzo-Eisemann, 2012), lo que enlaza con la teoría de los estudios culturales analizada en el subapartado anterior.

De este modo, los medios tienen la capacidad de materializar imaginarios sociales a través de sus discursos mediáticos. Estos imaginarios, a su vez, guían las acciones y los pensamientos de los individuos en función de diferentes creencias (Gómez, 2001) y se materializan en forma de opinión pública, lo que permite mantener o deconstruir el *statu quo* y los valores hegemónicos vigentes en una sociedad y época concreta (Colaizzi, 2001). De esta forma, los imaginarios son portadores de ideas e imágenes, valores e ideologías, pero también de estereotipos distorsionados sobre diversas minorías, como en el caso que nos ocupa, la LGTB+, y se convierten en una fuente poderosa de creación tanto de realidad como de lo aceptado o no aceptado mayoritariamente en la sociedad.

### *1.2.2. Deconstrucción de los imaginarios sociales hegemónicos: teorías LGTBI+*

Los medios de comunicación son empresas basadas en el «negocio de fabricación de la realidad» (Gómez, 2001: 204), ya que son capaces de definir esta y, por lo tanto, de dotar de sentido a conceptos existentes en las sociedades como son «ho-

mossexual» o «lesbiana». Esto es debido a que, como indica Imbert (2010), estos poseen una doble función, por un lado, son portadores de imaginarios sociales y, por otro, actúan como reproducción, reflejo y transmisión de estos imaginarios y de las representaciones sociales. En este sentido, los medios de comunicación no solo participan en la creación de imaginarios y, en consecuencia, de la realidad, sino en la definición de la propia identidad. De esta manera, no solo marcan lo que la sociedad asocia o comprende acerca del colectivo LGTB+, sino también lo que el propio colectivo piensa acerca de sí mismo.

Así, como se puede comprobar a lo largo de este libro, durante muchos años (y, aunque se ha modificado en cierta forma, aún se mantiene en la actualidad) las series de televisión en España han estado plagadas de imágenes y discursos distorsionados sobre el colectivo LGTB+, estigmatizándolos y asociándolos en numerosas ocasiones con la burla, virus como el VIH, el mundo de las drogas, la infelicidad social o incluso con asuntos tan graves como la pedofilia y el abuso a menores.

Sin embargo, como ya se ha mencionado a lo largo de esta introducción, estos imaginarios pueden ser deconstruidos, debido a que de la misma manera que estos regulan lo que se considera aceptado y lo que no en una sociedad concreta, también poseen una función deslegitimadora y tienen la capacidad de crear nuevos imaginarios que posteriormente son adoptados en aquello que conocemos como realidad. Por lo tanto, estos también pueden servir como forma de subversión de los órdenes sociales institucionalizados.

Un ejemplo de ello sería 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 elementos como las drogas y la prostitución, hasta un imaginario más positivo gracias, entre otros, a la adquisición de derechos y a la aparición mediática de personalidades LGTB+ no asociadas a estos estereotipos (Randazzo-Eisemann, 2012).

Las audiencias decodifican los discursos mediáticos que reciben, teniendo por lo tanto la capacidad de deconstrucción

de los mismos, ya que estas son capaces de asimilar dichos discursos, pero también de utilizarlos como forma de lucha por el control de las representaciones y de las identidades. En este sentido, Martín-Barbero (1987) afirma que los medios de comunicación proporcionan a las personas la capacidad de ver de forma reiterada patrones de conducta, pero también de experimentar y de adoptar nuevos hábitos que no formaban parte de los suyos. Para ello, se necesita una combinación de representaciones mediáticas hegemónicas no distorsionadas y una audiencia crítica y activa con respecto a esta representación. En este sentido, a lo largo del libro presentaremos la evolución y transformación que se han producido en estos imaginarios sobre diversidad sexual e identidad de género en las series de televisión españolas desde su aparición, en los años 80, hasta la actualidad, en el comienzo de la década del 2020.

### *1.3. Sexo, género y orientación sexual: notas para entender una relación indivisible*

Históricamente, nociones como la de sexo y orientación sexual han sido vigiladas desde la religión y desde el paradigma moral, como una forma de control hacia las distintas sociedades, en la que cada sexo se correspondía únicamente con un género y unos estereotipos marcados: mujer como madre, esposa y habitual en las labores del hogar frente a un hombre trabajador y varonil, basados los dos, por supuesto, en una heterosexualidad fundamentada en la reproducción y que no permitía la expresión de identidades o sexualidades diversas (Cornejo-Espejo, 2007). Posteriormente, en el siglo XIX, disciplinas como la medicina y la psicología, en las que la homosexualidad era considerada un trastorno mental, avanzaron desde el paradigma moral anterior pero siguieron considerando igualmente a las diversidades sexuales como una desviación (Cano; Astáiza, 2016).

Es en los años 60 cuando aparece el concepto de género a través de los movimientos feministas de la época (Fraisse, 2003), que comienzan a plantearse la parte cultural de la re-

lación hombre/mujer. Este hecho ya había sido expresado por Simone de Beauvoir en su libro *El segundo sexo* (1949), con su conocida frase «no se nace mujer: llega una a serlo», en el que reflexiona sobre cómo muchas características asociadas a la mujer (rol sacrificado de madre y esposa y de cuidado de la casa, entre otras) no provienen de la naturaleza sino de la socialización y de la educación.

Desde los años 90, coincidiendo con la salida de la homosexualidad de la lista de enfermedades mentales por parte de la OMS, se abandona este dominio hegemónico del paradigma biologicista y medicalizado y se produce una apertura hacia otras teorías y disciplinas como respuestas a estos históricos paradigmas represores. Es este el momento en el que se popularizan teorías que aún se mantienen en los debates intelectuales actuales, como es el caso de la teoría *queer* (Butler, 1990) como uno de sus principales exponentes. Esta teoría hace una crítica de las categorías binarias hombre/mujer y heterosexual/homosexual por considerarlas constructos opresores que limitan a las personas, ya que se basan en una normalidad heteronormativa que excluye a las personas que no encajan en este patrón dual, como es el caso de las personas no binarias. Butler (1990) considera así tanto los conceptos de sexo y género como constructos socioculturales, ya que el sexo es una realidad prediscursiva que conduce inevitablemente a la categoría equivalente de género. Afirma, además, que esto se basa en determinadas ideas sociales y políticas que tienen el objetivo último de mantener el *statu quo* hegemónico, jerárquico y desigual, por lo que propone una deconstrucción de los mismos.

Así, actualmente sexo es entendido como aquellas características biológicas y físicas que diferencian a un hombre de una mujer (sin excluir a las personas intersexuales): cromosomas, órganos reproductores, etc., y que van a definir su forma de socializar y relacionarse ante el resto. Género, por su parte, es aquella construcción sociocultural que define los atributos y la manera de comportarse en el mundo que se esperan de una persona por su sexo de nacimiento y que son aprendidos a través de las prácticas sociales (De Lauretis, 1987). Esto en

ocasiones supone estereotipos distorsionados y desigualdades de género que varios movimientos contraculturales intentan deconstruir para proponer identidades más justas e igualitarias, como es el caso de los movimientos feministas.

De esta forma, podemos afirmar que el sexo de nacimiento predetermina al género en la mayoría de ocasiones, ya que va a definir su manera de vivir en el mundo. Esto encuentra su excepción en las personas trans, para quienes su sexo de nacimiento no coincide con su género sentido, ya sea este masculino, femenino, o no binario, entre otros, por lo que supone una nueva adaptación por no comportarse en función de los constructos socioculturales que se espera de ellas por el sexo con el que fueron asignadas al nacer. Así, entendemos a una persona cisheterosexual o cishomosexual como aquella cuyo género sentido coincide con su sexo de nacimiento y a una persona trans al resto de identidades cuyo sexo y género no son coincidentes.

La orientación sexual, por su parte, también queda influida por los conceptos de sexo y género, debido a que en una sociedad basada en el heterodiscurso, estos términos implican una presunción de heterosexualidad obligatoria, sin embargo, las orientaciones diversas suponen una ruptura de la función reproductora y de la jerarquía hegemónica basada en el paradigma en el que el sexo es siempre coincidente con el género y también, por supuesto, heterosexual (Rich, 1980).

En cuanto al género y a la orientación sexual, la cultura occidental tradicionalmente ha entendido como «normales» aquellos rasgos relacionados con la heterosexualidad y con los roles de género esperables para cada persona según por cómo son identificados o «leídos» por la sociedad heteropatriarcal. Así, se deben mencionar conceptos que posteriormente serán desarrollados en las series de televisión aquí tratadas, como el de homonormatividad, que consiste en aplicar a personajes LGTB+ conceptos «bien vistos» de la heterosexualidad (personajes caucásicos, de clase media-alta, esbeltos, etc.) para que estos sean integrados con naturalidad en las tramas y con el resto de personajes (Sánchez-Soriano; García-Jiménez, 2020). En este sentido, la transnormatividad consiste en acercar a los personajes trans al mayor

grado posible de *passing*, es decir, a las características físicas más parecidas a los estereotipos de género, tanto masculinos como femeninos (Villegas Simón *et al.*, 2023).

Por lo tanto, observamos que sexo, género y orientación sexual son términos complementarios y unidos de manera indivisible, ya que no podría entenderse, por ejemplo, la construcción mediática de lesbianas sin introducir el concepto de sexo, al igual que tampoco podría hacerse sin el concepto de género. Se trata, además, de conceptos que son objeto de estudio científico y de líneas específicas desde múltiples ámbitos y ciencias, como es el caso de la comunicación y de la colección «Comunicación y género» a la que pertenece este libro.