

Representación del colectivo LGBT+ en la ficción televisiva española contemporánea (2015-2020)¹

Representation of the LGBT+ community in contemporary Spanish television fiction: (2015-2020)

JUAN JOSÉ SÁNCHEZ SORIANO²

DOI: <https://doi.org/10.32870/cys.v2022.8307>

<https://orcid.org/0000-0003-4371-0099>

La investigación examina la construcción de personajes LGBT+ en la ficción seriada española incluida en plataformas de distribución en la última década. Se utiliza un análisis crítico del discurso articulado en un nivel macro, donde se estudian los grandes discursos, y en un nivel micro, donde se presta atención a las temáticas, la lexicalización y las estructuras proposicionales. Los resultados muestran, entre otros, la perpetuación de estereotipos recurrentes, la ubicación marginal de estos personajes y que la construcción de la realidad LGBT+ se presenta de manera negativa o ambigua.

PALABRAS CLAVE: Análisis crítico del discurso, representación, LGBTI+, series, España.

The research analyzes the construction of LGBT+ characters and plots in Spanish serial fiction shown on distribution platforms in the last decade. It uses critical discourse analysis, which is divided into macro level analysis and micro level analysis. The microanalysis is composed of topics, lexicalization and propositional framing. The results show, among others, that the majority of characters appear in marginal contexts, that recurring stereotypes continue to be used, and that LGBT+ orientation and identity are presented in a negative or ambiguous manner.

KEYWORDS: Critical discourse analysis, representation, LGBTI+, series, Spain.

A pesquisa examina a construção de personagens LGBT+ na ficção seriada espanhola inserida nas plataformas de distribuição na última década. Utiliza-se uma análise crítica do discurso articulada em nível macro, onde se estudam os principais discursos, e em nível micro, onde se dá atenção aos temas, à lexicalização e às estruturas proposicionais. Os resultados mostram, entre outros, a perpetuação de estereótipos recorrentes, a localização marginal desses personagens e que a construção da realidade LGBT+ se apresenta de forma negativa ou ambígua.

PALAVRAS-CHAVE: Análise crítica do discurso, representação, LGBTI+, série, Espanha.

Cómo citar este artículo:

Sánchez Soriano, J. J. (2022). Representación del colectivo LGBT+ en la ficción televisiva española contemporánea (2015-2020). *Comunicación y Sociedad*, e8307. <https://doi.org/10.32870/cys.v2022.8307>

- 1 Esta investigación forma parte del proyecto R+D+i financiado por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte del Gobierno de España titulado “Representación LGBTIQ+ en la Ficción Seriada Española y Eficacia en la Reducción de Prejuicios por Orientación Sexual e Identidad de Género” (PID2019-110351RB-I00/AEI/10.13039/501100011033) y financiado por el contrato FPU15/04411 del Ministerio de Universidades.

- 2 Universidad de Murcia, España.
juanjose.sanchez4@um.es

Fecha de recepción: 30/10/21. Aceptación: 17/06/22. Publicado: 05/10/22.

INTRODUCCIÓN

La ficción seriada en el panorama global ha sufrido grandes cambios con la llegada de los nuevos servicios de SVOD (video bajo demanda y pago por suscripción), como Netflix, HBO y Disney+, principalmente desde 2015 (Cascajosa-Virino, 2018). En este sentido, se observa un cambio de roles y paradigmas, con el afianzamiento del fenómeno *fandom* (González-Neira & Quintas-Froufe, 2020), de la experiencia televisiva multipantalla y de la participación de los espectadores con sus comentarios en redes sociales (Rúas-Araújo & Quintas-Froufe, 2020).

En el caso español, el país cuenta con una considerable producción propia, ya que se ha producido un incremento progresivo en el número de ficciones seriadas, además de los géneros, formatos y contenidos (Lacalle & Sánchez-Ares, 2019), especialmente en plataformas de distribución locales con carácter internacional, como es el caso de Movistar+, o directamente en plataformas de distribución internacionales con sedes locales, como es el caso de Netflix.

De la misma forma, es manifiesto el incremento de la presencia de personajes LGBT+, en un momento en el que estas narrativas se han abordado con mayor intensidad dentro del universo de la ficción seriada (González de Garay & Alfeo-Álvarez, 2017; Ventura, 2014) como un intento por parte del audiovisual de asimilar los cambios producidos en la sociedad (Lacalle & Hidalgo-Mari, 2016).

La investigación aquí presentada se basa en el supuesto de que los discursos audiovisuales y las imágenes tienen un enorme poder en la construcción y formación de las identidades (Grossberg, 1996). A ello se le une la representación de minorías tradicionalmente excluidas en diversos ámbitos (Hammack & Cohler, 2011) y que reivindican su integración en igualdad de condiciones en la sociedad, como es el caso del colectivo LGBT+. Esto cobra aún más importancia debido a las particularidades de las plataformas de distribución SVOD, las cuales poseen un carácter transnacional, lo que permite a las industrias culturales exportar modelos específicos de representación LGBT+ que adquieren un carácter global (Amaya-Trujillo & Charlois-Allende, 2018; Hidalgo, 2020). Es el caso de ficciones como *Élite* (Netflix, 2018-), con producción local en España, que se convirtió en una de las series más vistas de

Netflix a nivel mundial (Carro, 2019), o de *Veneno* (2020), como una de las producciones más comentadas y aplaudidas en Estados Unidos a través de HBO Max (Mullor, 2020).

De este modo, el objetivo de esta investigación es conocer de una forma crítica cómo es la representación del colectivo LGBTQ+ en la ficción seriada española contemporánea disponible en plataformas de distribución mundiales desde el año del establecimiento de las SVOD en 2015. Para responder a estos objetivos, en primer lugar, se realiza una revisión sobre la ficción seriada española con contenido LGBTQ+ y, en segundo, se utiliza un análisis crítico del discurso de los capítulos piloto de siete ficciones para conocer la representación actual y poder tener una imagen global de estas ficciones con carácter transnacional.

EVOLUCIÓN HISTÓRICA DE LA FICCIÓN SERIADA ESPAÑOLA LGBTQ+

Los estudios sobre representación LGBTQ+ en la ficción seriada española se ubican en la creación en 1956 de la primera televisión española en abierto, TVE, durante la Dictadura de Franco. En esta época histórica se buscó denigrar o invisibilizar al colectivo LGBTQ+, por lo que se crearon comités dedicados a prohibir la representación del colectivo en el panorama audiovisual (Mira, 2008). Existían dos tipos de representación LGBTQ+ en este periodo: o bien los personajes y/o tramas no eran explícitos y solo podían ser entendidos mediante referencias extradiscursivas, o bien estos eran explícitos pero se basaban en estereotipos recurrentes. El fin debía ser de carácter moralizante a través del castigo, la muerte o el aislamiento del personaje, el cual era caracterizado en contraposición a la heterosexualidad hegemónica (González de Garay & Alfeo-Álvarez, 2017, p. 64).

En el periodo de la transición española, las representaciones LGBTQ+ en la ficción seriada continuaban presentándose de manera oculta y estereotipada, como ocurría en la serie *Curro Jiménez* (TVE, 1976-1978), en la que un personaje masculino episódico se disfrazaba de mujer y acosaba a otro hombre bajo los efectos de las drogas (Alfeo-Álvarez & González de Garay, 2012, pp. 2-3). Esta intención moralizante se extendería también durante los años ochenta con el objetivo de mostrar las

presuntas consecuencias negativas de la diversidad sexual (González de Garay & Alfeo-Álvarez, 2017, p. 65). Este es el caso de *Pepe Carvalho* (TVE, 1986), con una trama de una lesbiana que traficaba con drogas dentro de cadáveres de bebés (Alfeo-Álvarez & González de Garay, 2012, p. 4).

En los años noventa se produce un punto de inflexión y las tramas comienzan a girar en torno a la aceptación de la sexualidad por parte del resto de personajes (Alfeo-Álvarez & González de Garay, 2012, p. 5). Es el caso de Óscar en *Médico de Familia* (Telecinco, 1995-1999), que representó a un médico homosexual que narrativamente se encontraba alejado de los estereotipos hasta entonces imperantes, pese a que sus tramas seguían pivotando sobre la reivindicación de su orientación. En esta misma época también se incluyó a la primera pareja homosexual adolescente de la ficción española, Santi y Rubén en *Al salir de clase* (Telecinco, 1997-2002), los cuales estaban alejados de estereotipos tradicionales, aunque seguían sufriendo por su condición (Durán-Manso, 2015, p. 69).

Ya inmersos en la década de los años 2000, las investigaciones señalan un aumento cuantitativo de personajes protagonistas LGBT+ en las ficciones seriadas (Alfeo-Álvarez & González de Garay, 2012, p. 7). Destaca el caso de Mauri y Fernando en *Aquí no hay quien viva* (Antena 3, 2003-2006) mostrando, de nuevo en un contexto humorístico, a una de las primeras parejas homosexuales convivientes en una ficción de máxima audiencia (Durán-Manso, 2015, p. 69), aunque caracterizados con roles heteronormativos tradicionales. Pese a ello, en los 2000 se produce un aumento de las representaciones integradas en las que la orientación sexual es una parte más del personaje, sin que esto suponga la trama central, como ocurre con la pareja de Maca y Esther en *Hospital Central* (Telecinco, 2000-2012) (Alfeo-Álvarez & González de Garay, 2012, p. 7).

Finalmente, en la década de 2010 se observan cambios en ciertos modelos. Proveniente de la década de los 2000, ha tenido lugar una asimilación por parte de las parejas LGBT+ de patrones de las parejas heterosexuales de la ficción, configurándose una homonormatividad (Puar, 2007) que pueda ser socialmente aceptada por la audiencia. Francisco-Amat et al. (2016) comprobaron en ficciones como *Tierra de Lobos*

(Telecinco, 2010-2014) que se mantenían mitos heteronormativos en la pareja de Isabel y Cristina, adjudicándose el tradicional rol masculino a una de ellas y el femenino a la otra. Así, autores como Durán-Manso (2015, p. 68) afirman que, en la actualidad, conviven ciertas representaciones integradas de forma naturalizada en la narrativa con otras basadas en estereotipos que reproducen y mantienen situaciones distorsionadas sobre este colectivo.

METODOLOGÍA

Partiendo de la revisión bibliográfica y del marco teórico, la hipótesis de la investigación es que la ficción seriada española contemporánea continúa realizando una construcción distorsionada sobre los personajes y tramas del colectivo LGBT+.

Para comprobar dicha hipótesis, este trabajo examina, utilizando un análisis crítico del discurso, si los discursos hegemónicos de las ficciones seriadas españolas actuales presentes en las plataformas de distribución internacionales mantienen una representación distorsionada, positiva o neutra sobre el colectivo LGBT+. La selección del periodo 2015-2020 se debe a que a partir de 2015 se ha producido la llegada de las nuevas plataformas de distribución, como Netflix, y a que, debido a su cercanía histórica, las investigaciones sobre este tipo de ficciones seriadas son aún un terreno por explorar.

Para ello, han sido tomadas en consideración ficciones seriadas con tramas y/o personajes relacionados con el colectivo LGBT+ que cumplieran los siguientes criterios:

- Estar presentes en 2020 en plataformas SVOD con carácter transnacional.
- La serie debía superar una nota de corte mínima de 7.5 sobre 10 puntos de popularidad en la web IMBD (*Internet Movie Database*).
- Estos personajes debían estar en el primer capítulo, también conocido como capítulo piloto, debido a que en él se encuentran los elementos generales que se van a utilizar en el resto de la ficción seriada (Sangro-Colón, 2005, p. 1).

- Los personajes debían poder ser reconocidos en el capítulo piloto como pertenecientes al colectivo LGBT+. Esto ha provocado la exclusión de personajes como Helsinki de *La casa de papel* (Netflix, 2017-).

Finalmente, la muestra se compuso de siete ficciones seriadas:

TABLA 1			
FICCIONES SERIADAS, PLATAFORMAS, PERSONAJES E IDENTIDAD			
Ficción seriada	Plataforma	Personaje	Identidad
<i>Élite</i>	Netflix	Ander Muñoz Omar Shanaa	Gays
<i>El Ministerio del Tiempo</i>	Netflix / HBO	Irene Larra	Lesbiana
<i>Malaka</i>	RTVE Play	“La Tota”	Lesbiana
<i>Merlí: Sapere aude</i>	Movistar+	Pol Rubio	Bisexual
<i>Veneno</i>	HBO Max / ATRESplayer	“La Veneno” Valeria Vegas	Mujeres trans
<i>Vis a Vis</i>	Netflix / Movistar+ / ATRESplayer	“Rizos” Saray Vargas	Lesbianas
<i>Vivir sin permiso</i>	Netflix	Alejandro Lamas Carlos Bandeira	Gays

Fuente: Elaboración propia.

La técnica del análisis crítico del discurso (ACD) es tanto una teoría como un método (Fairclough, 2003, p. 179). Este es un tipo de investigación que identifica el abuso del poder social, el dominio y la desigualdad (van Dijk, 1999) a través de la relación entre el discurso y el poder simbólico, en este caso, el ejercido por las multinacionales con plataformas SVOD, debido a su acceso preferente al discurso público y a los recursos simbólicos. Específicamente, en esta investigación se ha utilizado un análisis crítico del discurso multimodal (Flowerdew & Richardson, 2017), ya que, por la propia naturaleza de las ficciones seriadas, no se enmarca en un análisis textual puro. El análisis del discurso

multimodal tiene en cuenta elementos como las imágenes, el tono del habla, la música, los colores, las miradas o los silencios (Kress, 2003). Por otro lado, se trata de un análisis crítico del discurso principalmente cualitativo con elementos cuantitativos.

Para ello, se ha realizado un análisis a dos niveles:

1. Nivel macro: siguiendo a García-Jiménez et al. (2015, p. 312), puede definirse como las ideas generales o macroestructuras que articulan el texto o *topic* y que organizan el significado del discurso. Se propusieron tres discursos diferenciados, seleccionando uno por cada ficción:
 - a) La orientación sexual LGBT+ naturalizada: la orientación sexual diversa está integrada y los personajes mantienen relaciones sanas.
 - b) La orientación sexual LGBT+ conflictiva: se muestra de manera problemática (es el personaje malvado, se le asignan acciones negativas, su sexualidad resulta un problema para él mismo o para los demás, etc.).
 - c) La orientación sexual LGBT+ como discurso ambiguo: se introducen elementos de los dos discursos anteriores, incluyendo la naturalización y a la vez conflicto.
2. Nivel micro: son las estructuras de significado más específicas de los discursos macro. Para ello se estudiaron:
 - a) Temáticas: los temas principales seleccionados en el capítulo piloto de la ficción seriada relacionados con los personajes LGBT+. Un mismo capítulo piloto puede compartir varias temáticas principales.
 - b) Lexicalización: siguiendo a Pineda et al. (2016, p. 6) se centra en el léxico utilizado, incluyendo frases, nombres, adjetivos, etc., por parte tanto de los personajes LGBT+ como de los cisheterosexuales que interactúan con ellos. Se divide en los siguientes subapartados:
 - B1: Lexicalización de personajes: se identifican quiénes son los personajes LGBT+ (inmigrantes, presidiarios, etc.) y se analiza su etnocultura.

B2: Lexicalización de la acción: qué acciones realizan los personajes (tráfico, venta de drogas, cuidado de otras personas, etc.).

B3: Presencia de la orientación sexual y/o identidad diversa de los personajes: pública (el personaje es abiertamente LGBT+); restringida (el personaje solo es abiertamente LGBT+ para un número determinado de personajes); oculta (el personaje no es abiertamente LGBT+ para los otros personajes); no consta.

B4: Estereotipos tradicionalmente habituales en el imaginario sociocultural, con una clasificación propia basada en las investigaciones de Álvarez-Hernández et al. (2015), González de Garay y Alfeo-Álvarez (2017), Guasch (2011), López-López (2017), Mira (2008), y Peña-Zerpa (2013). Se han planteado los siguientes estereotipos: homosexual amanerado; personaje LGBT+ como alivio cómico; personaje LGBT+ manipulador y seductor; personaje LGBT+ promiscuo; personaje LGBT+ hedonista y narcisista; personaje LGBT+ atormentado; LGBT+ basado en los roles de género; personaje LGBT+ homonormativizado; personaje lésbico como objeto de deseo; y personaje lésbico hipermasculinizado.

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

C1: Polarización conceptual: esto es, si se comprueba la existencia de un “Nosotros” (grupo dominante) versus un “Ellos” (grupo dominado), destacando los aspectos positivos en los personajes cisheterosexuales, frente al grupo LGBT+, responsable de las acciones negativas.

C2: Focus: para Sánchez-Soriano y García-Jiménez (2020, p. 102) es el punto de vista privilegiado en el discurso. Se identificó, en primer lugar, en quién estaba basado el punto de vista: si era el propio personaje, un narrador externo, etc., y, en segundo lugar, si se realizaba desde un punto de vista heteronormativo, homonormativo, neutro o basado en la diversidad de orientaciones sexuales.

RESULTADOS DEL NIVEL MACRO

Más de la mitad de los siete capítulos piloto estudiados, con un 57%, cuentan con un discurso macro en el que se presenta la orientación sexual o identidad LGBT+ de forma conflictiva. Así ocurre en *Malaka*, *Veneno* o *Vis a Vis*, asociando la diversidad sexual a entornos marginales, de prostitución y violencia (Cristina “La Veneno”), venta y tráfico de drogas (La Tota en *Malaka* u Omar en *Élite*) y asesinatos y extorsión (Saray en *Vis a Vis*). En este sentido, en el caso de *Élite*, la orientación sexual supone un problema para los propios personajes, manteniéndolo como un elemento oculto y secreto. Estos personajes, además, no cuentan con estabilidad emocional y poseen numerosos estereotipos, como confirman los resultados del nivel micro.

TABLA 2
DISCURSOS MACRO

Discurso presente en la ficción	Nº de ficciones	Porcentaje
La orientación sexual LGBT+ naturalizada	1	14%
La orientación sexual LGBT+ conflictiva	4	57%
La orientación sexual LGBT+ como discurso ambiguo	2	29%
Total	7	100%

Fuente: Elaboración propia.

En un 29% restante, por su parte, el discurso macro es de carácter ambiguo, esto es, discursos en los que se introducen elementos de naturalización y a la vez de conflicto sobre la orientación LGBT+, no quedando resuelto en cuál de los dos se ubica. Es el caso de *Vivir sin permiso*, con el personaje de Alejandro, mostrado de forma naturalizada y construido narrativamente con rasgos y acciones positivas, en contraposición a Carlos, drogadicto, representado con rasgos negativos como la envidia. Por último, con un 14%, aparece un discurso naturalizado en *El Ministerio del Tiempo*. Aquí, el personaje de Irene es mostrado con elementos positivos, como la valentía y la personalidad impetuosa, además, se integra con naturalidad en las tramas junto al resto de personajes.

RESULTADOS DEL NIVEL MICRO

A) Temáticas

Existen dos grandes temáticas en los capítulos piloto analizados. La primera de ellas está centrada en un contexto delictivo: como el de tráfico y consumo de drogas en el personaje de “La Tota” en *Malaka*, líder y matriarca del clan de los “Cucos”, encargada de la venta de droga en un barrio marginal de Málaga; o en *Vivir sin permiso*, con el personaje de Carlos, drogadicto e hijo del mayor narcotraficante de Galicia; el contexto delictivo de prostitución, hallado en “La Veneno”; y el contexto carcelario en *Vis a Vis*, con los personajes de Saray y “Rizos”, en un entorno basado en elementos conflictivos tales como la extorsión, los chantajes y la violencia. La segunda gran temática se basa en el conflicto por la sexualidad del personaje y/o en la autoaceptación. Es el caso de Omar y Ander en *Élite*, quienes mantienen oculta su orientación, sufren y no cuentan con una estabilidad emocional por ello.

TABLA 3
TEMÁTICAS PRINCIPALES

Temáticas	Número de ficciones	Porcentaje
Profesional	1	10%
Estudiantil	1	10%
Conflicto por la sexualidad del personaje y/o autoaceptación	3	30%
Contexto delictivo (tráfico y consumo de droga, prostitución y entorno carcelario)	5	50%
Total	10	100%

Fuente: Elaboración propia.

Por otro lado, las otras temáticas halladas se centran en el aspecto profesional, como el caso de Irene en *El Ministerio del Tiempo*, funcionaria; y la temática estudiantil, en el caso de Omar y Ander, en *Élite*, y de Pol en *Merlí: Sapere aude*.

B) *Lexicalización*

B1) *Lexicalización de personajes*. Los resultados muestran los siguientes datos, donde se tiene en cuenta que un mismo personaje puede tener varios atributos o dedicarse a diferentes actividades:

TABLA 4 ACTIVIDADES Y ATRIBUTOS PRINCIPALES			
Actividad/ Atributo principal	Número	Personajes	Porcentaje
Funcionarios	1	Irene Larra	8%
Profesores	1	Alejandro Lamas	8%
Estudiantes	4	Pol, Valeria, Ander y Omar	31%
Prostitutas	1	Cristina “La Veneno”	8%
Traficantes y/o consumidores de droga	4	Omar, Ander, “La Tota” y Carlos	31%
Presidarios	2	Saray y “Rizos”	14%
Total	13		100%

Fuente: Elaboración propia.

Además, el 36% de los personajes pertenece a etnoculturas distintas a la tradicional representación caucásica y occidental. Se concreta en africana en “Rizos”, gitana en Saray y “La Tota”, y árabe en Omar.

B2) *Lexicalización de la acción*: Con respecto a la acción, los actos más recurrentes hallados en estos siete capítulos piloto analizados son aquellos de índole negativa, basados principalmente en acciones coercitivas y posesivas, como las vengativas, de manipulación, de mentira y de celos, como el caso de Saray en *Vis a Vis*:

Saray (a Macarena): “Puta”

Macarena (asustada): “¿A esa señora qué le pasa?”

Anabel (presidaria): “Bueno, pues qué alguien le ha quitado la novia a alguien”

En segundo lugar, se encuentran los actos violentos y autoritarios:

“La Veneno” (mientras se dirige a Fabela, periodista, con una actitud violenta): “¡Da la cara, hija de la gran puta. Me cago en todo lo que se menea!”

Así mismo, destacan las siguientes acciones: impulsivas y desinhibidas; por ejemplo en Irene, en *El Ministerio del Tiempo*, en la escena en la que al conocer a Amelia, la besa; de consumo de droga y alcohol, por ejemplo en Ander; y de venta de droga, en personajes como “La Tota” en *Malaka*, y Omar en *Élite*, ambos en entornos marginales.

Por último, en menor medida, los resultados muestran: acciones valientes y decididas, como en el personaje de Irene, en *El Ministerio del Tiempo*, fuerte defensora del liderazgo femenino, como se muestra en su defensa constante para que Amelia Folch sea respetada como la líder de su grupo; o actos amables y empáticos, como es el caso de Alejandro, en *Vivir sin permiso*, comprensivo y de apoyo constante a su pareja y alumnos.

B3) *Presencia de la orientación y/o identidad diversa de los personajes*

En el 37% de los casos, la orientación sexual de los personajes es pública, como es el caso de Carlos y Alejandro en *Vivir sin permiso*. Otro ejemplo es el mostrado por Saray y “Rizos” en *Vis a Vis*. Sin embargo, en este último caso, la sexualidad es pública únicamente dentro del entorno carcelario, en el que se asocia la sexualidad a una fase temporal, más que a una orientación sexual real, como muestra el ejemplo:

Estefanía “Rizos”: “Oye, ¿tú quieres salir conmigo?”

Macarena (personaje cisheterosexual): “Eh, gracias... Te lo agradezco, pero no puedo porque soy heterosexual”

Estefanía “Rizos”: “Aquí todas somos heterosexuales, no pasa nada”.

En el mismo porcentaje, con un 37%, los personajes mantienen oculta su orientación o identidad sexual, como Pol en *Merlí: Sapere aude*, quien niega su bisexualidad, afirmando que “no quiere etique-

tas”. En el 17% no se puede observar de forma clara, como en el caso de “La Tota”, quien se muestra como LGBT+ en una breve escena en la que toca el trasero y los pechos de otra chica más joven que ella. Por último, en el 9% la orientación se muestra restringida, como en el caso de “La Veneno”, quien manifiesta no poder ir a la televisión ya que “mi madre nunca me ha visto de mujer. Ella no sabe la persona que soy hoy en día”.

TABLA 5
PRESENCIA DE LA ORIENTACIÓN Y/O IDENTIDAD LGBT+

Presencia de identidad LGBT+	Número de personajes	Porcentaje
Pública	4	37%
Restringida	1	9%
Oculto	4	37%
No consta	2	17%
Total	11	100%

Fuente: Elaboración propia.

B4) *Estereotipos recurrentes en el imaginario sociocultural*. Los dos estereotipos hallados en los capítulos piloto analizados más recurrentes son:

- a. Personaje LGBT+ homonormativizado, que ha asimilado aquellas características consideradas positivas de la heteronormatividad: personaje caucásico, clase media-alta, adolescente o adulto joven y físicamente esbelto, eliminando aquellas características consideradas negativas como la excentricidad o el amaneramiento, lo que le facilita estar integrado con naturalidad con el resto de personajes. Es el caso de Irene en *El Ministerio del Tiempo* o de Pol en *Merlí: Sapere aude*.
- b. Personaje LGBT+ promiscuo, que mantiene relaciones sexuales con un gran número de personajes, en ocasiones asociándolo al consumo de drogas o a vidas marginales, como en *Veneno y Vis a Vis*.

En segundo lugar:

- a. Personaje LGBT+ seductor, como es el caso de Irene en *El Ministerio del Tiempo*, quien besa a Amelia apenas la conoce.
- b. Personaje LGBT+ hipermasculinizado o “marimacho”, mostrando el ambiente siniestro de este. A estos personajes se les caracteriza con una actitud corporal y unas acciones violentas, rudas y posesivas, asociadas a la hipermasculinidad tóxica, como es el caso de los dos personajes gitanos, “La Tota” y Saray.
- c. Personaje LGBT+ aplicando la dualidad de género de las parejas heterosexuales, esto es, un rol masculino a un personaje y uno femenino a otro. Es el caso de Alejandro (rol masculino) y Carlos (femenino) en *Vivir sin permiso*.
- d. Personaje LGBT+ sexualizado como objeto de deseo, mostrado en los comportamientos y elementos físicos de personajes como “La Veneno”.

En último lugar, otros estereotipos hallados son:

- a. Personaje LGBT+ atormentado e infeliz, presente en personajes como Omar y Ander en *Élite*, representados como inestables por su orientación sexual.
- b. Personaje LGBT+ hedonista y narcisista, como el caso de Cristina “La Veneno”, quien reflexiona continuamente sobre su cuerpo y físico.
- c. Personaje LGBT+ como alivio cómico, como es el caso del personaje secundario de Paca “La Piraña”, amiga trans de “La Veneno”.
- d. Personaje LGBT+ amanerado o afeminado, representado por el personaje de Carlos en *Vivir sin permiso*, quien manifiesta acciones y formas de hablar y conductas asociadas socioculturalmente a la femineidad: gesticulación con las manos, tono de voz pausado, etc.

Estructuras proposicionales

C1) *Polarización conceptual*. En la mayoría de los capítulos piloto existe una polarización conceptual basada en un “Nosotros” o grupo domi-

nante cisheterosexual frente a un “Ellos” o grupo dominado LGBT+. Es el caso de “La Tota” en *Malaka*, responsable de las acciones negativas: carácter violento, autoritario, vengativo, o dedicada al tráfico de drogas. En el caso contrario se encuentra el personaje cisheterosexual de Blanca Gámez, policía responsable y dedicada a su trabajo, con acciones asociadas con la ayuda a los demás. Se observa además una otredad entre los personajes que forman parte del “Ellos” en ficciones como *Veneno*, destacando la búsqueda de los periodistas cisheterosexuales de temas extravagantes y diferentes, comparando lo LGBT+ con rituales satánicos o abducciones en Cabo de Gata.

En segundo lugar, se hallan ficciones en las que se observa una polarización conceptual entre los personajes cisheterosexuales y entre otros colectivos, entre los que se incluye el LGBT+. Así sucede en *Élite*, donde el “Nosotros” está formado por personas ricas, de clase social y cultural elevada, caucásicos o hispanos, físicamente esbeltos, cisheterosexuales y exitosos. El “Ellos” o la otredad, por su parte, está formado por personas de clase social y económica media/baja, personas religiosas, árabes, y por el colectivo LGBT+, a los que se muestra como gente peligrosa:

Guzmán (personaje cisheterosexual, a su hermana): “Esa gente es un veneno, Marina, ¿por qué cada vez que me doy la vuelta parece que estás con ellos?”

Es también el caso de *Vis a Vis*, en el que se encuentra un “Nosotros” formado por los personajes de fuera de la cárcel y los trabajadores de esta, cisheterosexuales, a los que habitualmente se les asignan valores y acciones positivas y humanas. En este “Nosotros” se incluye el personaje protagonista de Macarena, quien considera que está ahí junto al “Ellos” por un “error”. Por otro lado, el “Ellos” está formado por mujeres, LGBT+, gitanas, afroamericanas, drogadictas, etc.

Este contexto de la cárcel provoca además una asociación entre un lesbianismo desinhibido y la peligrosidad del lugar, en contraposición con las relaciones heterosexuales que aparecen mostradas como sanas, por ejemplo, la de los padres de Macarena y la de su hermano y su cuñada.

Por último, se observan ficciones en la que no se observa esta polarización, como es el caso de *Merlí: Sapere aude*, en las que numerosos personajes son inmigrantes, de clase social baja, homosexuales o personas con síndrome de Down a los que también se les asignan acciones positivas.

C2) Enfoque

TABLA 6
ENFOQUE PRINCIPAL

Enfoque	Número de ficciones	Porcentaje
Heteronormativo	5	72%
Homonormativo	1	14%
Neutro	1	14%
Total	7	100%

Fuente: Elaboración propia.

En el 72% de los capítulos piloto estudiados el enfoque se realiza desde un prisma heteronormativo, esto es, desde la heterosexualidad como punto de vista privilegiado del discurso. Ocurre en casos como el de *Élite*, ya que el foco narrativo se centra en la heterosexualidad de los personajes, mientras que las tramas de los personajes LGBT+ se observan aisladas del resto y son mostradas en lugares secretos como puentes o con personajes ocultos con capuchas. En este mismo sentido, se muestran relaciones sexuales y afectivas entre los personajes cisheterosexuales, como entre Lucrecia y Guzmán, quedándose esto omitido en los personajes LGBT+.

En este sentido, en ficciones como *El Ministerio del Tiempo*, la heterosexualidad es la orientación naturalizada desde la que se basan narrativamente el resto de tramas y existe una presunción de heterosexualidad (Rich, 1996) en los personajes:

Personaje enfermero (a Julián): “He organizado una fiestequi en casa guapa, guapa. Mis suegros se llevan a los niños y hemos pensado en llamar a unos amigos. Y amigas... (con énfasis y modulación en el tono de voz) Vente”.

En el 14%, el enfoque se realiza desde un punto de vista homonormativo, como en el caso de *Merlí: Sapere aude*, en el que la historia está contada desde el punto de vista del personaje protagonista bisexual de Pol. En este sentido, se hace una crítica al sistema heteronormativo, como muestra el siguiente diálogo:

María Bolaño (profesora de Pol): “Nos pasamos la vida queriendo ser felices y estar tranquilos, cuando lo único que tenemos que hacer para que nadie nos toque los cojones con sus bromitas es nacer hombre, blanco, rico y heterosexual”.

Sin embargo, a pesar de la crítica, la ficción se presenta desde un prisma homonormativo, con el personaje de Pol representado con rasgos caucásicos, esbelto y con aquellos atributos asociados tradicionalmente a la heterosexualidad, lo que permite al personaje estar integrado con naturalidad en el entorno. Además, este niega su bisexualidad.

En tercer lugar, con el mismo porcentaje del 14% se hallan ficciones con un punto de vista neutro, como *Veneno*, ya que la narración se produce en dos momentos diferentes: en el pasado, el punto de vista se centra en los periodistas cisheterosexuales quienes, en la búsqueda de noticias peculiares, intentan atraer a “La Veneno” a televisión. En segundo lugar, en el presente, es el personaje LGBT+ de Valeria quien busca a “La Veneno” para conocer su historia, lo que desencadena el resto de las tramas. Por lo tanto, hay un equilibrio entre el punto heteronormativo y el basado en la diversidad de orientaciones sexuales.

DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES

La ficción seriada española con presencia de tramas LGBT+ ha experimentado diversos cambios desde su aparición, pasando de una invisibilidad y estigmatización inicial en las televisiones tradicionales, en la que los personajes debían ser presentados como lo opuesto a lo moralmente aceptable en la sociedad (Mira, 2008), a un aumento cuantitativo de estos personajes acentuado por la aparición de las plataformas de distribución bajo demanda (Marcos-Ramos & González-de-Garay, 2021).

Sin embargo, y contando con las limitaciones de analizar únicamente los capítulos piloto de ficciones seriadas, la aplicación del ACD y el análisis de los discursos en un nivel macro y micro ha hecho posible inferir, por un lado, que en estos capítulos examinados de las plataformas SVOD desde 2015 hasta 2020 se presentan mayoritariamente discursos en los que la orientación o identidad LGBT+ se construye de manera ambigua o negativa, asociándose a elementos marginales (entornos carcelarios, de prostitución, etc.).

Por otro, se infiere que las temáticas siguen estando vinculadas mayoritariamente a conflictos por la sexualidad del personaje y a acciones delictivas (tráfico y consumo de droga, extorsiones, etc.). De esta manera, se siguen manteniendo en estos capítulos piloto patrones negativos, como ya ocurría en las primeras décadas de la representación LGBT+ españolas (González de Garay & Alfeo-Álvarez, 2017). Por lo tanto, los personajes estudiados realizan de manera recurrente acciones negativas o directamente intranscendentes o cómicas, lo que remarca el escaso carácter positivo de estas representaciones LGBT+.

Del mismo modo, un gran porcentaje de estos personajes sigue manteniendo su orientación o identidad sexual de manera oculta o restringida, como también sucedía en los primeros años de la representación en series españolas (Alfeo-Álvarez & González de Garay, 2012), favoreciendo que el enfoque del discurso siga estando basado en el punto de vista de la heterosexualidad como enfoque privilegiado, y no en la variedad de orientaciones sexuales diversas. Esto implica la aparición de una fuerte polarización conceptual en la mayoría de ficciones, asociando acciones positivas a los personajes cisheterosexuales y negativas a otros colectivos como el LGBT+, el de inmigrantes o a las personas de clase social baja. Por lo tanto, se confirma la hipótesis inicial planteada.

Por otro lado, a pesar de su disminución, se continúan usando estereotipos tradicionales y recurrentes como son el personaje LGBT+ afeinado, malvado o atormentado por su condición, lo que coincide con otras investigaciones similares, como la realizada por McLaughlin y Rodríguez (2017). Sin embargo, se observa el incremento de otros estereotipos de más reciente aparición, como el personaje LGBT+ homonormativizado, hallado también en otras ficciones españolas de la última década (Francisco-Amat et al., 2016). Así, se evidencia una tendencia a

una representación con cualidades más positivas asociadas a los personajes homonormativos, como es el caso de Alejandro en *Vivir sin permiso* (Netflix), en contraste con una representación negativa en todos los casos estudiados de etnoculturas diferentes a la caucásica, como “La Tota”, gitana, en *Malaka* (RTVE Play), lo que supone un aporte teórico de esta investigación.

De esta manera, se observa una mayor presencia y diversidad de personajes LGBT+ que en el pasado, debido a la inclusión de otras etnoculturas –árabe en *Élite* (Netflix) o gitana y africana en *Vis a Vis* (Netflix)– o identidades –como la trans en *Veneno* (HBO Max)–, lo que ha provocado un positivo aumento de la visibilidad de las orientaciones e identidades sexuales diversas favorecido por estas plataformas de distribución.

Sin embargo, este incremento se muestra ineficiente, ya que una mala construcción simbólica basada en estereotipos refuerza no solo los imaginarios sociales deformados sobre esta minoría, sino la propia identidad del colectivo, como han comprobado investigaciones sobre la identificación con personajes LGBT+ y sus efectos (Madžarević & Soto-Sanfiel, 2018). Esto es aún más importante si se tiene en cuenta el gran potencial socializador que poseen las industrias culturales y la capacidad de transnacionalización que las plataformas de distribución SVOD han atribuido a ficciones como *Élite*, producidas en España por plataformas como Netflix pero que se convierten en éxitos en otros países como Estados Unidos, promoviendo una visión distorsionada sobre el colectivo que adquiere un carácter global.

Referencias bibliográficas

- Alfeo-Álvarez, J. C. & González de Garay, B. (2012). Negociación de la visibilidad homosexual en la ficción televisiva español. En *Congènere Congrès Internacional: La Construcción de Género en la Ficción televisiva* (pp. 1-20). <https://cutt.ly/0hPF5od>
- Álvarez-Hernández, C., González de Garay, B. & Frutos-Esteban, F. J. (2015). Gender representation in contemporary Spanish teen films (2009-2014). *Revista Latina de Comunicación Social*, 70, 934-960. <http://dx.doi.org/10.4185/RLCS-2015-1079>

- Amaya-Trujillo, J. & Charlois-Allende, A. J. (2018). Memoria cultural y ficción audiovisual en la era de la televisión en streaming. Una exploración en torno a la serie *Narcos* como relato de memoria trans-nacional. *Comunicación y Sociedad*, (31), 14-44. <https://doi.org/10.32870/cys.v0i31.6852>
- Carro, G. (2019, 18 de enero). Estas son las series más vistas de Netflix en todo el mundo. *GQ*. <https://cutt.ly/5hPGuBn>
- Cascajosa-Virino, C. (2018). Las series de televisión españolas ante la llegada de los servicios VOD (2015-2017). *Profesional de la Información*, 27(6), 1303-1312. <http://dx.doi.org/10.3145/epi.2018.nov.13>
- Durán-Manso, V. (2015). La nueva masculinidad en los personajes homosexuales de la ficción seriada española: De ‘Cuéntame’ a ‘Sexo en Chueca’. *Área Abierta*, 15(1), 63-75. https://doi.org/10.5209/rev_ARAB.2015.v15.n1.47596
- Fairclough, N. (2003). El análisis crítico del discurso como método para la investigación en ciencias sociales. En R. Wodak & M. Meyer (Eds.), *Métodos de análisis crítico del discurso* (pp. 179-203). Gedisa.
- Flowerdew, J. & Richardson, J. E. (2017). *The Routledge handbook of critical discourse studies*. Taylor & Francis.
- Francisco-Amat, A., González de Garay, B., Lozano-Estivalis, M. & Traver-Martí, J. A. (2016). “Te quiero, maldita sea”: lectura crítica de los discursos mediáticos del amor lésbico en *Tierra de lobos* (Telcinco: 2010-14). *Lectora: revista de dones i textualitat*, 22, 165-183. <https://ddd.uab.cat/record/167655>
- García-Jiménez, L., Rodrigo-Alsina, M. & Pineda, A. (2015). “We cannot live in our own neighborhood”: an approach to the construction of intercultural communication in television news. En T. Miller (Ed.), *The Routledge Companion to Global Popular Culture* (pp. 308-322). Routledge.
- González de Garay, B. & Alfeo-Álvarez, J. C. (2017). Formas de representación de la homosexualidad en el cine y la televisión españoles durante el franquismo. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 23, 73-80. <https://cutt.ly/VhPGpTg>

- González-Neria, A. & Quintas-Froufe, N. (2020). Preferencias televisivas de la audiencia española (2005-2019): programas, formatos y cadenas. *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, 26(2), 583-595. <http://dx.doi.org/10.5209/esmp.67777>
- Grossberg, L. (1996). Identity and cultural studies: Is that all there is? En S. Hall & P. Du Gay (Eds.), *Questions of cultural identity* (pp. 87-107). Sage.
- Guasch, O. (2011). Social stereotypes and masculine homosexualities: The Spanish case. *Sexualities*, 14(5), 526-543. <http://dx.doi.org/10.1177/1363460711415216>
- Hammack, P. L. & Cohler, B. J. (2011). Narrative, identity, and the politics of exclusion: Social change and the gay and lesbian life course. *Sexuality Research and Social Policy*, 8(3), 162-182. <http://dx.doi.org/10.1007/s13178-011-0060-3>
- Hidalgo, T. (2020). Netflix como productor audiovisual: Una radiografía de la coproducción de ficciones seriadas. *Obra Digital*, (19), 117-132. <https://doi.org/10.25029/od.2020.272.19>
- Kress, G. R. (2003). *Literacy in the new media age*. Routledge
- Lacalle, C. & Hidalgo-Marí, T. (2016). La evolución de la familia en la ficción televisiva española. *Revista Latina de Comunicación Social*, 71, 470-483. <http://dx.doi.org/10.4185/RLCS-2016-1105>
- Lacalle, C. & Sánchez-Ares, M. (2019). Producción de ficción televisiva española a partir de la desregulación: entre la atomización de las empresas y la concentración vertical. *El Profesional de la Información*, 28(1), 1-9. <https://doi.org/10.3145/epi.2019.ene.10>
- López-López, M. (2017). Estereotipos del Personaje Homosexual en el Cine de Estados Unidos. En S. Ríos Moyano & R. Escalera Pérez (Coords.), *Cultura Simbólica II. Estudios* (pp. 107-121). <https://cutt.ly/QhPGfsz>
- Marcos-Ramos, M. & González-de-Garay, B. (2021). New Feminist Studies in Audiovisual Industries| Gender Representation in Subscription Video-On-Demand Spanish TV Series. *International Journal of Communication*, 15, 581-604. <https://ijoc.org/index.php/ijoc/article/view/15855>

- Madžarević, G. & Soto-Sanfiel, M. T. (2018). Positive representation of gay characters in movies for reducing homophobia. *Sexuality & Culture*, 22(3), 909-930. <https://doi.org/10.1007/s12119-018-9502-x>
- McLaughlin, B. & Rodriguez, N. S. (2017). Identifying with a stereotype: The divergent effects of exposure to homosexual television characters. *Journal of Homosexuality*, 64(9), 1196-1213. <https://doi.org/10.1080/00918369.2016.1242335>
- Mira, A., (2008). *Miradas insumisas: gays y lesbianas en el cine*. Editorial Egales.
- Mullor, M. (2020, 27 de diciembre). ‘Veneno’: Rupaul, Angelica Ross (‘Pose’) y más alucinan en EEUU con la serie de los Javis. *Fotogramas*. <https://cutt.ly/PhSa0O8>
- Peña-Zerpa, J. A. (2013). Estereotipos de hombres homosexuales en la gran pantalla (1970-1999). *Razón y Palabra*, 18(85), 1-44. <https://cutt.ly/hhPGjt2>
- Pineda, A., García-Jiménez, L. & Rodrigo-Alsina, M. (2016). ‘I believe they felt attacked’. Discursive representation and construction of interculturality in Spanish news television. *International Communication Gazette*, 78(6), 585-605. <http://dx.doi.org/10.1177/1748048516640711>
- Puar, J. K. (2007). *Terrorist Assemblages: Homonationalism in Queer Times*. Duke University.
- Rich, A. (1996). Heterosexualidad obligatoria y existencia lesbiana. *DUODA: Estudis de la Diferència Sexual*, 10, 15-48. <https://cutt.ly/GhPGI71>
- Rúas-Araújo, J. & Quintas-Froufe, N. (2020). Televisión, audiencias y debates electorales: hacia la multipantalla. *Profesional de la Información*, 29(2), 1-14. <http://dx.doi.org/10.3145/epi.2020.mar.01>
- Sánchez-Soriano, J. J. & García-Jiménez, L. (2020). The media construction of LGBT+ characters in Hollywood blockbuster movies. The use of pinkwashing and queerbaiting. *Revista Latina de Comunicación Social*, 77, 95-116. <http://dx.doi.org/10.4185/RLCS-2020-1451>

- Sangro-Colón, P. (2005). El piloto de las series de televisión: análisis de «Aída», primera «spin off» española. *Comunicar*, 25, 1-13. <http://dx.doi.org/10.3916/C25-2005-145>
- van Dijk, T. A. (1999). El análisis crítico del discurso. *Revista Anthropos: Huellas del Conocimiento*, 186, 23-36. <https://cutt.ly/ghPGc3k>
- Ventura, R. (2014). Buenas prácticas de una comunicación cultural y socialmente eficaz: la representación de la homosexualidad en la serie “Física o Química”. En *Espacios de comunicación: IV Congreso Internacional AE-IC* (pp. 1059-1968). <https://cutt.ly/ahPGmPm>