

Víctor & Álex: homoerotismo y normalización en el cómic

Víctor & Álex: homoerotism and normalization in the comics medium

JOAN RODRÍGUEZ SAPIÑA

Departamento de Lenguas, Instituto Superior de Contabilidade e Administração do Porto del Instituto Politécnico do Porto (Portugal).

joan.sapinya@gmail.com

ORCID: 0000-0001-5947-0478

ANA BELÉN CAO MÍGUEZ

Departamento de Letras y LabCom.IFP – Communication, Philosophy and Humanities, Faculdade de Artes e Letras, Universidade da Beira Interior (Covilhã, Portugal) / CHAM – Centre for the Humanities, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade NOVA de Lisboa (Portugal)

abcm@ubi.pt

ORCID: 0000-0002-0642-4459

Recibido: 06/08/2019. Aceptado: 18/09/2019.

Cómo citar: Rodríguez Sapiña, Joan y Cao Míguez, Ana Belén, “*Víctor & Álex*: homoerotismo y normalización en el cómic”, *Siglo XXI. Literatura y Cultura Españolas*, 17 (2019): 199-240.

DOI: <https://doi.org/10.24197/sxxi.0.2019.199-240>

Resumen:

Partiendo de las complicidades existentes entre las minorías LGTBQ+ y el medio comicográfico a lo largo del tiempo, en este trabajo nos proponemos analizar un cómic homoerótico publicado en la España de las últimas décadas: el titulado *Víctor & Álex*, de Javi Cuho y David Cantero (2012 [2005-2006]). Dado que el abordaje que realizamos se sitúa dentro del marco de los Estudios Culturales y de los Estudios de Género, pondremos el foco en el modo en el que ese producto en concreto se inserta en el contexto sociopolítico en que surge, caracterizado por profundos cambios en lo que respecta a los derechos sexuales, la normalización de las vivencias y la configuración de las identidades LGTBQ+. Las inquietudes que, en última instancia, generan nuestro interés por la obra en cuestión nos llevarán a realizar sendos recorridos, si bien que necesariamente sucintos, por la historia reciente de la construcción de la identidad LGTBQ+ y del cómic en España, incidiendo en la identidad y el cómic gay.

Palabras clave: Cómic; Homoerotismo; LGTBQ+; Identidad gay; Normalización.

Abstract:

Taking the complicities between LGBTIQ+ minorities and comics medium over time as a starting point, this paper aims to analyze a homoerotic comic published in Spain in recent decades: the one titled *Víctor & Álex*, by Javi Cuho and David Cantero (2012 [2005-2006]). Since that particular work is addressed here within the framework of Cultural and Gender Studies, we will pay special attention to the way such homoerotic comic is involved in the socio-political background where it arises, characterized by profound changes in regard with sexual rights, as well as with the normalization of experiences and the configuration of LGBTIQ+ identities. The kind of concerns which ultimately motivates our interest in that specific comic leads us towards outlining a (necessarily) brief overview of both LGBTIQ+ identity construction and comic works recent history in Spain, focused on gay identity and comics.

Keywords: Comics; Homoeroticism; LGBTIQ+; Gay identity; Normalization.

Sumario:

Introducción; 1. Erotismo, cómic, Estudios Culturales y Estudios de Género; 2. Comunidad LGTBIQ+ y cómic; 2.1. Identidad LGTBIQ+ y movimiento gay en España; 2.2. Cómic y comunidad LGTBIQ+ en España: una larga historia de complicidades; 3. *Víctor & Álex*: un cómic por la normalización; 3.1. Un día cualquiera, al levantarse; 3.2. El trabajo y el armario; 3.3. El ambiente; 3.4. La universidad y la familia; Conclusiones.

Summary:

Introduction; 1. Erotism, comics, Cultural Studies and Gender Studies; 2. LGBTIQ+ community and comics; 2.1. LGBTIQ+ identity and gay movement in Spain; 2.2 Comics and LGBTIQ+ community in Spain: a long history of complicity; 3. *Víctor & Álex*: a comic work to normalization; 3.1. Waking up in an ordinary day; 3.2. The job and the closet; 3.3. The ambience; 3.4. University and family; Conclusions.

INTRODUCCIÓN

El cómic ha tenido, históricamente, una importante relación con las minorías LGTBIQ+ dada su capacidad para, por un lado, narrar experiencias e historias reapropiables para esa comunidad y, por otro lado, mostrar cuerpos, afectos, sexualidades y prácticas no normativas y alejadas de discursos censuradores, no solo en el cómic *mainstream*, sino también en el cómic independiente y en el llamado *cómix*.

De la confluencia entre el erotismo y la representación de experiencias e historias LGTBIQ+ encontramos numerosos ejemplos en el medio. En la España de las últimas décadas, más en concreto, se han venido editando obras homoeróticas que han acompañado los profundos cambios sociales experimentados tanto en lo concerniente a los derechos sexuales, como también en lo relativo a la normalización de las experiencias, vivencias y configuración de las identidades LGTBIQ+. Es el caso del cómic en el que

nos centraremos en el presente artículo: *Víctor & Alex*, una obra creada por Javi Cuho (guion) y David Cantero (dibujo y color).

Concebida a comienzos de los 2000, e inicialmente publicada por entregas entre los años 2005 y 2006 en el magazine ilustrado trimestral *Claro que sí* —un cuaderno de cómics *para entendidos*, según rezaba el subtítulo de dicha revista, auspiciada por la editorial La Cúpula, dirigida por Sebas Martín y pionera del cómic gay—, *Víctor & Alex* es una historieta homoerótica que aquí analizaremos en su versión integral de 2012, realizada por la editorial almaguereña Nowevolution.¹

Dado el cariz de las inquietudes que originan nuestro interés por esta obra gráfica, el abordaje que llevaremos a cabo sobre ella se enmarcará, esencialmente, en el ámbito de los Estudios Culturales y de los Estudios de Género, aunque puntualmente podamos hacer uso de nociones y consideraciones oriundas de los Estudios del Cómic. A este respecto, debemos declarar ya que, pese al afán de objetividad que nos guiará en todo momento, tras el trabajo que ahora iniciamos existen unas palmarias motivaciones subjetivas (inherentes —y, a nuestro entender, deseables— a cualquier estudio que se ubique en el área de las Humanidades) y una posición discursiva de la que somos perfectamente conscientes.

A presentar someramente el marco teórico-metodológico de este estudio dedicaremos el primer apartado, donde también abriremos un espacio para cuestionar las *palabras* que usamos para referirnos a las *cosas* (en este caso, a nuestro objeto de análisis). A continuación, repasaremos en el segundo apartado algunos hitos históricos que dan prueba de las complicidades existentes entre el mundo del cómic y la comunidad LGTBIQ+, particularmente en lo que toca a la construcción de su(s) identidad(es) y poniendo el acento en el contexto español. Tras ello, procederemos en el tercer epígrafe al examen de las partes constitutivas del cómic *Víctor & Alex*, en la edición integral en formato libro que hemos utilizado como fuente primaria para realizar este trabajo (Cuho y Cantero, 2012). Por último, haremos un balance final de dicho análisis en el apartado destinado a las conclusiones.

¹ Las cuarenta y cuatro páginas que, cubiertas aparte, constituyen esta edición en formato libro vienen sin numerar, motivo por el cual indicaremos la paginación entre corchetes cuando sea necesario.

1. EROTISMO, CÓMIC, ESTUDIOS CULTURALES Y ESTUDIOS DE GÉNERO

Al presentar la obra que desencadena este artículo (*vid. supra*), nos hemos referido a ella como un “cómic (o historieta) homoerótico”: una denominación aparentemente diáfana que, pese a su supuesta transparencia o univocidad, estimamos pertinente someter a una mínima discusión. Saber qué es nuestro objeto de estudio, y cómo nombrarlo, son tareas menos sencillas de lo que podría parecer, tal como enseguida podrá vislumbrarse meridianamente. Así, pues, trazaremos para comenzar algunas precisiones —quizás sería mejor llamarlas interrogantes— relativas a cada uno de los dos elementos que conforman tal (convencional) designación, empezando por el segundo de ellos.

Víctor & Alex es un cómic comercialmente etiquetado (por la propia editorial, por ejemplo)² como “homoerótico” o “para adultos”, con toda la carga connotativa que la última expresión puede adquirir en determinados contextos. Ello se debe a los dibujos que nos encontramos en él, sobre todo al principio (primer episodio): una lengua recorriendo un cuello, nalgas respingonas por doquier, penes en erección cuyos prepucios, coloreados de un rosa intenso (muy habituales en Cantero), se chocan o entrelazan en algunos momentos, etc. En pocas palabras, hay en la obra contenidos visuales sexualmente explícitos. ¿Estamos, pues, ante una obra erótica o, incluso, pornográfica? La pregunta necesariamente nos lleva a formularnos otras: ¿qué es el erotismo?, ¿qué es la pornografía?, ¿en qué se diferencian el uno de la otra?

Las respuestas a dichas interrogaciones no son fáciles, como puede verse en las extensas entradas que dedica *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* a intentar esclarecer ambos conceptos (Maes, 2018 y West, 2012), y, además, nos conducen a nuevas preguntas, al surgir en ellas, indefectiblemente, adjetivos como *bello*, *artístico*, *estético*, *degradante* u *obsceno*. Entre otras cosas, tales respuestas o definiciones de erotismo y pornografía deberían darse teniendo siempre en cuenta las convenciones socioculturales —y toda convención conlleva un mayor o menor grado de arbitrariedad— propias del tiempo y del espacio en que un determinado

² <https://www.nowevolution.net/spirit/73-victor-y-alex-.html> (17/72019). A título ilustrativo, véase también: <https://www.soyhomosensual.com/lifestyle/geek/victor-y-alex-un-amor-con-dos-perspectivas/> (17/72019).

contenido se considera *pornográfico* (consuetudinariamente estigmatizado) o *erótico* (sancionado en mayor grado por la comunidad).³

Lo cierto es que, en el caso de *Víctor & Álex*, nos hallamos ante una obra que, como hemos dicho, despliega ciertos elementos visuales que, por lo menos en una primera (y superficial) lectura, sitúan al receptor dentro de lo que culturalmente hemos establecido como erótico, puede que hasta remitan a lo pornográfico. En efecto, desde la portadilla (página [2]), nos encontramos imágenes de los cuerpos desnudos de los protagonistas en actitudes que son, convencionalmente al menos, abiertamente sensuales, aunque no exactamente sexuales ni propiamente *impúdicas* (como veremos más adelante), por mucho que los dibujos sí sean explícitos en lo tocante a la representación de órganos y zonas erógenas. En el momento oportuno expondremos la función que, en nuestra opinión,

desempeña ese contenido erótico en la obra, y precisaremos asimismo de qué tipo de erotismo se trata.

Por otra parte, en cuanto a los términos *cómic* o *historieta*, y sin entrar en la compleja maraña de disquisiciones acerca de qué cosa sea un cómic (o tebeo, historieta...),⁴ basta bucear en la red para constatar la diversidad de nomenclaturas empleadas en portales, blogs y sitios especializados en cultura gráfica popular para tratar de clasificar la obra que nos ocupa (nos

³ Es más, como observa West (2012), tampoco lo *sexualmente explícito* es universal: por ejemplo, “[d]isplays of women’s uncovered ankles count as sexually explicit in some cultures, but not in most western cultures nowadays (although they once did: the display of a female ankle in Victorian times was regarded as most risqué)”.

⁴ En efecto, es este uno de los tópicos recurrentes en los estudios comicográficos. Scott McCloud (1995), partiendo de la conocida definición de Will Eisner como “arte secuencial”, que le parece en exceso amplia, redefine el cómic en los siguientes términos: “ilustraciones y otro tipo de imágenes yuxtapuestas en secuencia deliberada, con el propósito de transmitir información y obtener una respuesta estética del lector” (McCloud, 1995: 9). Como puede observarse, elude vincularlo a la narración porque, para este teórico, no hay limitaciones: el cómic es un medio válido para tratar cualquier asunto y para cultivar cualquier género, incluido el ensayo, como el propio autor hábilmente demuestra en el mismo *Entender el cómic*. Por otra parte, y asociada a esta cuestión, está la de determinar cuáles sean sus límites; es decir, qué concreciones gráficas abarcaría el cómic, y cuáles no, dentro de su amplio espectro. Varillas Fernández (2013), por ejemplo, excluye de él los chistes gráficos y las ilustraciones: los primeros porque, a diferencia de otros estudiosos, considera que, aun compartiendo buena parte de los elementos propios del lenguaje del cómic, no son secuenciales; las segundas porque, empleando la sentenciosa condensación de Daniele Barbieri, *no cuentan, sino que comentan*.

referimos a la edición autónoma de 2012 que, como hemos advertido, es la que manejamos para este trabajo). En más de una ocasión la vemos catalogada como novela gráfica para adultos,⁵ incluso como manga para adultos⁶ o hasta *yaoi*.⁷ Si bien salta a la vista que las dos últimas clasificaciones no resultan adecuadas para nuestro cómic, atendiendo a algunas definiciones de *novela gráfica*,⁸ sí podríamos plantearnos que *Víctor & Álex* lo es, por sus destinatarios (adultos), por el carácter conclusivo de la historia narrada y, sobre todo, por su formato (libro), en la edición integral que aquí analizamos (aunque el hecho de no haberse concebido originalmente en ese formato invalidaría su consideración como novela gráfica *tout court*). Tal como se publicita en la propia página de la editorial, se trata de una publicación muy cuidada, “a todo color y en formato para coleccionistas”, con cubiertas en cartón y tamaño de cuarto menor, porque, “cuando las historias tienen peso, tienen un mensaje profundo, merecen ser mostradas en el mejor marco posible”.⁹ Sin

⁵ Es el caso de las siguientes páginas: <http://www.eslahoradelastortas.com/nowevolution-presenta-victor-y-alex/>, <https://www.deviantart.com/nowevolution/art/Victor-y-Alex-298603940> o <https://www.ambienteg.com/comic/victor-alex-la-novela-grafica-que-te-deja-con-ganas-de-mas/> (28-6-2019).

⁶ <https://www.milcomics.com/comics-manga-y-libros/victor-alex> (28-6-2016).

⁷ Es decir, emparentado con un subgénero japonés de cómics “que van dirigidos sobre todo a un público femenino y que tratan las relaciones románticas entre dos chicos, más con carácter platónico que explícito”, según la definición que Manuel Barrero ofrece en el portal Tebeosfera (Barrero, 2017). Como a su debido tiempo veremos, esta asociación de *Víctor & Álex* con el subgénero *yaoi* (que procede de esta página: <https://www.anikaentrelibros.com/victor-y-alex--edicion-integral->, 29/6/2019), aun siendo naturalmente inexacta e inapropiada (tal como ocurre con la asociación al manga), no carece de cierto fundamento.

⁸ Pueden hallarse unas cuantas en Barrero (2013). En cuanto al origen del marbete, que se populariza a comienzos de los años noventa, suele aludirse a *A contract with God* (1978), de Will Eisner, no solo como la pionera del género o movimiento sino también como la primera en exhibir el marchamo *graphic novel* en su portada (ver, por ejemplo, García, 2010). Barrero (2018) reivindica el origen español del término, pues en dicho espacio se hallan desde los comienzos del siglo XX productos comicográficos peritextualmente comercializados como “novelas gráficas”.

⁹ Parafraseamos a partir de la información disponible en <https://www.nowevolution.net/spirit/73-victor-y-alex-.html> (29-5-2019). En una entrada de la bitácora de la misma editorial (fecha en junio de 2012, a pocos días del lanzamiento del libro en la librería Antinous de Barcelona), constatamos que la estrategia comercial vuelve a pasar por realzar los aspectos relacionados con el continente (formato), insistiéndose en que estos son proporcionales a la calidad de los contenidos.

embargo, no existe en el cómic de Cuho y Cantero la complejidad de las tramas y la extensión que parecen ser igualmente características de la novela gráfica; un término que, por lo demás, y pese a su consagración en el mercado, es muy controvertido.

Las diatribas generadas alrededor del tal noción giran no solo en torno a la idoneidad de la etiqueta —harto reveladora de la supeditación del medio comicográfico al literario— sino, sobre todo, en torno a la cuestión de fondo; es decir: saber si estamos, o no, ante un “arte nuevo” (García, 2010), ante un movimiento artístico *distinto* del cómic convencional —más *distinguido* que este— y merecedor, por ende, de una designación diferenciada, aunque sea mediante la utilización de un “nombre viejo” que, a excepción del sector editorial, no acaba de convencer a casi nadie.¹⁰ Estudiosos como Manuel Barrero (2013) prefieren encararla como un mero reclamo mercadotécnico y la rechazan por cuanto, entre otras cosas, el mismo rótulo, híbrido y espurio, manifiesta un complejo de inferioridad del estigmatizado lenguaje narrativo verboicónico con respecto a la *nobleza* de la narración literaria, de cuya buena reputación parece pretender contagiarse aquel al recurrir a la designación de *novela*.¹¹

No obstante, más allá de estas querellas,¹² hay un conjunto de observaciones que pueden desprenderse tanto de las razones esgrimidas para refutar el rótulo de *novela gráfica* (y su respectivo, aunque muy vagamente definido, concepto), como en la argumentación de los teóricos

Así, en dicha entrada, *Victor & Alex* nos es presentada en esta edición integral como “una obra cumbre e imprescindible del cómic gay español” y una “obra de lujo que te mereces tener” (<http://nowevolution.blogspot.com/2012/06/victor-alex-presentacion-barcelona.html>, 29-5-2019).

¹⁰ La nomenclatura, como decimos, no satisface ni a los estudiosos de la novela gráfica (es el caso de Santiago García) ni a los propios creadores (caso de Eddie Campbell, en su famoso manifiesto de 2004).

¹¹ Como bien señalan Gómez Salamanca y Rom Rodríguez (2012), esa patente subordinación en nada beneficia al cómic, cuya legitimación como forma cultural “ha de surgir del còmic mateix i no en relació amb qualsevol altre mitjà per prestigiós que pugui semblar” (Gómez Salamanca y Rom Rodríguez, 2012: 38). Incluso Santiago García, en su extenso ensayo sobre la novela gráfica, reconoce que “el bienintencionado empeño en considerar el cómic como literatura” por parte de no pocos teóricos e historietistas “no ha hecho sino perjudicar la consideración en que se tiene el cómic” (García, 2010: 27).

¹² Véase aún a este respecto la solución de compromiso que, siguiendo la línea de José Manuel Trabado, propone Varillas Fernández (2013 y 2014), en su repaso por los diferentes formatos en los que se ha manifestado el discurso comicográfico a lo largo del tiempo.

que, a pesar de todo, lo defienden. Tales observaciones, que nos parecen sumamente pertinentes, son relativas a las transformaciones que, partiendo de la tensión con la alta cultura que se detecta en el medio desde sus inicios, han experimentado los productos comicográficos en los últimos tiempos. García (2010) cifra el origen de esos cambios en los principios de los años noventa, con la concesión del premio Pulitzer a la novela gráfica *Maus. A Survivor's Tale*, de Art Spiegelman, en 1992.¹³ En cualquier caso, parece innegable que, bajo el rótulo de novela gráfica o no, los cómics han logrado revestirse del aura de prestigio suficiente como para entrar en el ámbito de la cultura con mayúsculas, liberándose de los vínculos con la comunicación de masas y el consumo por parte del público infantojuvenil que lo habían lastrado durante prácticamente toda su existencia. En palabras del mismo Santiago García, leer cómics ha pasado a ser “elegante entre los adultos inteligentes” (García, 2010: 22) y “hablar [en nuestros días] de un *simple tebeo* es una de las formas más rápidas de ser considerado *simple* uno mismo” (García, 2010: 21). Sin que se hayan extinguido totalmente los prejuicios sobre el cómic, es evidente, pues, que hoy el medio goza de espacio y de crédito en la institución, incluido el mundo académico, tanto en el ámbito internacional como en el nacional.¹⁴

Sin embargo, como bien sabemos, no siempre ha gozado el cómic del reconocimiento del que disfruta en la actualidad, ni tampoco solían sus receptores adquirir la marca de *distinción* (en el sentido bourdieuano del término, no exento de cierto esnobismo) que, como notaba García (2010), parece acompañarles presentemente. Por sus orígenes en la cultura de

¹³ No es casual que esta aceptación institucional se produzca de forma paralela al aumento de títulos dirigidos a adultos, presentando muchas veces un fuerte compromiso social (obras de denuncia o de crítica), como ocurrirá frecuentemente con muchas de las (llamadas) novelas gráficas editadas hasta ahora. Es asimismo llamativo que dicha integración en el seno de la alta cultura se produzca al mismo tiempo que se resienten las ventas porque otros medios le han disputado al cómic su papel como vehículo de entretenimiento.

¹⁴ Aparte de la esfera de los medios de comunicación que constituyen su hábitat natural (críticas y reseñas en los suplementos culturales de la prensa escrita, portales de internet o programas de radio especializados), los cómics han entrado en los museos y en las universidades; se les dedican congresos, coloquios, foros, festivales y salones; hay premios específicos y editoriales consagradas al medio, asociaciones académicas y profesionales... En cuanto a estas últimas, y en lo que respecta al Estado español, cabe citar, entre otras, ARGH! (Asociación Profesional de Guionistas de Cómic), de reciente formación. Añádase que, hace tan solo unos meses, se ha creado la primera Cátedra de Estudios del Cómic, dirigida por Álvaro Pons en la Universitat de València.

masas y su vinculación a los sectores más desfavorecidos de la sociedad industrial,¹⁵ las historietas han sido tradicionalmente encaradas como un subproducto desde las perspectivas elitistas o *apocalípticas* de la alta cultura, una proverbial (des)consideración que se nota hasta en las diversas denominaciones que reciben en las distintas lenguas.

Los Estudios Culturales en que, como hemos indicado ya, fundamentamos en buena medida nuestros puntos de vista, constituyen precisamente una de las áreas gracias a las cuales el cómic pudo empezar a abandonar su posición periférica en el ámbito académico, al considerarse dignas de la atención de los estudiosos todas las manifestaciones de la (llamada) baja cultura, cultura popular o cultura de las clases obreras.¹⁶ Pese a lo restrictivo que resultaría limitar el campo de los transdisciplinarios Estudios Culturales a un objeto de estudio, despojándolos de sus auténticas aspiraciones, no cabe duda de que “Cultural Studies had indeed emerged in part by way of a quasi-populist reaction against the cultural elitism of older forms of literary study”, ni de que sus más reconocibles y reconocidos fundadores “were committed to the study of popular or working-class culture” (Milner, 2002: 3-4).

Es importante llevar en consideración, no obstante, que tal compromiso con las concreciones culturales populares, ajenas a lo canónico o canonizado, deviene de un cambio de paradigma en lo que respecta al entendimiento de la cultura y al modo de acercarse a ella. Se trata, pues, no (solo) de una reformulación y ampliación del objeto de estudio sino, principalmente, de todo un replanteamiento teórico-epistemológico al que Raymond Williams denominó materialismo cultural, luego desarrollado por Jonathan Dollimore y Alan Sinfield (Milner, 2002: 18-22, *passim*).

Tal y como lo definió Williams en una de sus primeras formulaciones (*apud* Milner, 2002: 20), el materialismo cultural “is a theory of culture as a (social and material) productive process and of specific practices, of

¹⁵ Esos son los orígenes del cómic como hoy lo entendemos, aunque haya estudiosos que se remonten a épocas preindustriales o incluso a la prehistoria en búsqueda de lo que, para nosotros, serían cuando mucho sus antecedentes.

¹⁶ Evidentemente, no es la única área de estudios que se interesó por el cómic en fechas tempranas. En este sentido, cabría mencionar también el campo de la Semiótica, de gran relevancia para (y fructífero diálogo con) los futuros (e interdisciplinarios, como no podía dejar de ser dada la propia idiosincrasia del medio) Estudios del Cómic. No obstante, la dimensión semiótica de la historieta, como sistema de signos o lenguaje complejo (e híbrido) que es, no constituye el foco de nuestra atención en este artículo.

‘arts’, as social uses of material means of production”. Quiere decirse, por lo tanto, que los productos y procesos del complejo cultural se inscriben desde esta perspectiva en un contexto sociohistórico cuyas condiciones materiales han de tenerse muy en cuenta a la hora de acometer su estudio, frente a un enfoque idealista en donde la cultura se encara como el resultado de un aséptico “human spirit” que trasciende tales condiciones (Sinfield, 2004: xxxiv).¹⁷

En definitiva, partiendo del materialismo cultural subyacente a los Estudios Culturales, las manifestaciones de la cultura no pueden comprenderse sino a la luz de las relaciones con el contexto en el que se generan, con la sociedad que las determina y en la cual tienen un impacto, y con el espectro ideológico que recorre y estructura esa misma sociedad. Los presupuestos del materialismo cultural de orientación gramsciana que aquí adoptamos (véase Santos, 2015: 37-49)¹⁸ se preocupan, así, por las condiciones materiales en que las obras se producen, circulan y se reciben, priorizando, en palabras de Sinfield (2004: xxxiv),

questions about the relations between dominant and subordinate cultures, the implications of racism, sexism and homophobia, the scope for subaltern resistance, and the modes through which the system tends to accommodate or repel diverse kinds of dissidence.

Como puede observarse, al propugnar una concepción jerárquica de la cultura, estrechamente vinculada a las desiguales relaciones de poder, los Estudios Culturales ponen el foco en las representaciones culturales de las minorías o, mejor, colectivos *minorizados*, sea por razones étnico-raciales, socioeconómicas, de orientación sexual o de identidad de género. Siendo

¹⁷ Como recalca el mismo Sinfield (2004: xxxiv), para el materialismo cultural “the terms ‘art’ and ‘literature’ [...] are neither spontaneous nor innocent. They are bestowed by the gatekeepers of the cultural apparatus, and should be understood as strategies for conferring authority upon certain representations, and hence upon certain viewpoints.”

¹⁸ A este y otros aspectos relacionados con el campo de los Estudios Culturales y el materialismo cultural gramsciano, resulta muy esclarecedor el capítulo titulado “Where Literature Studies Fear to Tread: Materialism, History, Texts and Contexts” en el trabajo citado. Por eso mismo los invocamos, pese a las patentes diferencias con respecto al nuestro, tanto por su objeto de estudio como por su dimensión y naturaleza. En el trabajo en cuestión, su autora lleva a cabo una amplia investigación, en forma de tesis de doctorado, sobre la producción literaria y la trayectoria vital de E. M. Forster, Christopher Isherwood y el llamado *30’s Group* (todos ellos figuras destacadas, por cierto, en los estudios sobre literatura gay).

el espacio cultural un “escenario híbrido donde chocan distintas intenciones, donde un elemento ideológico que refuerza el discurso hegemónico puede ser desmantelado y/o subvertido” (Clúa Ginés, 2008: 15), existe un margen para la disidencia del que los agentes del campo (receptores o productores) pueden sacar partido.

Por esta vía, además, los Estudios Culturales entran en diálogo con los Estudios de Género (entre otros, *cfr.* Clúa Ginés, 2008), el otro marco general de análisis que será desarrollado con más detalle en el siguiente epígrafe (*vid. infra* 2). No es, por lo demás, casual que pensadores muy destacados en el ámbito de los Estudios Culturales sean igualmente los artífices de obras claves en el desarrollo de los Estudios de Género y de la teoría Queer: es el caso del ya citado Alan Sinfield, por ejemplo, autor de *Cultural Politics – Queer Reading* (Sinfield, 2005 [1994]).

Las que acabamos de exponer son, justamente, las inquietudes que nos han movido en este trabajo, dada la capacidad del cómic como fenómeno cultural para recoger y reflejar tanto la ideología de los grupos sociales dominantes como la resistencia propia de los grupos subalternos, esto último fundamentalmente en el cómic *underground* (lo veremos en breve). Como toda práctica cultural, también el cómic vehicula —o, en su caso, cuestiona, invierte, subvierte— los valores y creencias hegemónicas del contexto sociopolítico en que el que se sitúan. Más aún: al situarse más o menos *al margen* de la alta cultura, el margen de disidencia en el medio es potencialmente mayor, especialmente para colectivos marginales (o marginalizados), en los que debe incluirse el conjunto de orientaciones sexuales e identidades de género divergentes de la norma y de las prácticas socialmente instituidas que constituye la alteridad LGTBIQ+.

2. COMUNIDAD LGTBIQ+ Y CÓMIC

De lo dicho hasta aquí puede ya deducirse qué nos ha llevado a interesarnos por *Victor & Alex* y cómo nuestro objetivo, al menos intencionalmente, sería el de trascender con este análisis el marco de un mero caso particular. Puesto que nuestra aproximación a la obra de Cuho y Cantero va en busca de las imbricaciones con el momento sociohistórico en el que surgió y del modo en que aprovechó, o no, el margen de disidencia al que nos acabamos de referir (epígrafe 1), lo primero que debemos hacer es encuadrar este cómic dentro de su contexto.

De esta manera, una vez aclarados algunos aspectos relativos a los fundamentos teórico-metodológicos de nuestro trabajo, realizaremos en

este apartado, en primer lugar, un recorrido a grandes rasgos por la historia de la construcción de la identidad LGTBIQ+ (gay más en concreto), haciendo especial hincapié sobre lo que ocurre a este respecto en el contexto del Estado español.

En segundo lugar, trazaremos una visión panorámica sobre la histórica relación de complicidades que la comunidad LGTBIQ+ ha mantenido con el mundo del cómic, dirigiendo nuestra atención de nuevo hacia el caso español. Ambas presentaciones panorámicas, forzosamente sintéticas por motivos obvios, resultan no obstante fundamentales para que, en el epígrafe siguiente, podamos realizar el análisis de *Víctor & Álex* desde la perspectiva que nos hemos propuesto.

2.1. Identidad LGTBIQ+ y movimiento gay en España

Explicábamos anteriormente, en el apartado destinado a presentar el marco teórico de este trabajo (1), que el materialismo cultural no concibe las manifestaciones de la cultura sin ponerlas en relación con el contexto y la sociedad en la que se generan, teniendo en cuenta asimismo su impacto y el espectro ideológico que les subyace. Siendo esos los presupuestos que guían la metodología que seguiremos en nuestro análisis de *Víctor & Álex*, ofreceremos un breve repaso de los paradigmas identitarios para, posteriormente, poder relacionarlos con el cómic que nos ocupa. De este modo, y a pesar de que podemos rastrear a lo largo de toda la historia de la Humanidad diferentes formas, categorías y configuraciones para una serie de prácticas y realidades no heterosexuales, con el objetivo de acotar y contextualizar nuestro objeto de estudio realizaremos un breve recorrido por la evolución de la identidad homosexual masculina en la sociedad occidental y moderna, concentrándonos en la española. Así, pues, y por el mismo motivo, nos centraremos en la evolución de la identidad gay y no abordaremos de manera específica las cuestiones relacionadas con otras identidades LGTBIQ+.

En España, país de clara tradición judeocristiana, se calificaba una serie de prácticas, entre las cuales se incluían las relaciones sexuales entre hombres, como *sodomíticas* o *abyectas*. El concepto de *homosexual* no se establece hasta el siglo XIX, en el campo de la ciencia positivista y siempre al calor de los intentos de crear taxonomías anatómicas y biológicas, no solo con un afán médico sino con posibles aplicaciones para la ciencia forense (Mira, 2004). Bajo esta concepción patologizadora de la homosexualidad se va configurando una identidad que, con el desarrollo

de las sociedades capitalistas modernas, permite el surgimiento de comunidades LGTBIQ+, tal y como señala John D'Emilio (2006):

Cuando el trabajo asalariado y la producción llegaron a socializarse, entonces, fue posible desligar la sexualidad del “imperativo” de procrear. Ideológicamente, la expresión heterosexual llegó a ser el medio de establecer la intimidad, promover el bienestar, [*sic*] y experimentar el placer. Al despojar al hogar de su independencia económica y fortalecer la separación entre sexualidad y procreación, el capitalismo creó las condiciones que permitían a algunos varones y mujeres, [*sic*] organizar una vida personal en torno a su atracción erótica/emocional hacia miembro del mismo sexo. El capitalismo ha hecho posible la formación de comunidades urbanas de lesbianas y de varones gays, y más recientemente, de una política basada en la identidad sexual. (D'Emilio, 2006: 63-64).

La consecuencia directa de la (antagónica) convivencia de, por un lado, grupos sociales con profundos valores homofóbicos y represivos y, por otro lado, pujantes comunidades LGTBIQ+ vinculadas a los movimientos sociales y a las protestas de la década de los sesenta, desemboca en los sucesos de Stonewall de 1969, que darán pie a la formulación internacional del Orgullo (*Pride*). Durante los años sesenta y setenta la homosexualidad será claramente perseguida y encarada en gran medida como una sexualidad revolucionaria, contra la institución matrimonial y alejada de las convenciones burguesas; es decir, como un colectivo oprimido que requiere de una lucha de liberación, a semejanza de otros colectivos (o países). En este contexto, en España se formará en 1975 el Front d'Alliberament Gai de Catalunya, que conseguirá un notable éxito en torno a un programa de libertades y contra la Ley de Peligrosidad y Rehabilitación Social del franquismo, la cual continuó aplicándose a homosexuales y transexuales hasta finales de los años 70 (Fluvià, 2003). Cabe destacar que dicha ley se convierte, en el contexto del Estado español, en el motor del movimiento LGTBIQ+ e, incluso, en la gran configuradora de una experiencia gay colectiva basada en la represión (Monferrer Tomàs, 2003).

La década de los ochenta supone una recesión en los activismos LGTBIQ+ anteriores, y la crisis del sida reactiva una serie de dispositivos ideológicos homofóbicos que llevan a denominarlo como el “cáncer rosa”. En España se trata sobre todo del discurso de la marginalidad social (englobando las “tres H”: heroinómanos, hemofílicos y homosexuales) y,

aunque se dirige sobre todo hacia toxicómanos, sí se activa lo que se ha llamado *homofobia liberal* (Chamouleau, 2017). A pesar de esta situación, la Movida madrileña y la cultura *camp*, con referentes culturales de la talla de Almodóvar, Terenci Moix o Eduardo Mendicutti, suponen la modernización e introducción del país en las dinámicas democratizadoras europeas (Mira, 2005). Durante esta década también se asienta una identidad gay basada en el deseo sexual y surgen numerosas subculturas gay que destierran la visión del homosexual hombre como “femenino”; en otras palabras, surgen colectivos de gais¹⁹ que se reapropian de ciertas masculinidades hegemónicas, como los “leathers” o “bears” (Rodríguez González, 2009 y Sáez, 2005). Esta reapropiación de elementos masculinos y de cuerpos alejados del estereotipo gay urbano no significa necesariamente un ejercicio de poder contra la feminidad, sino más bien una práctica subversiva contra la concepción de género binaria y excluyente de masculino/femenino (Enguix, 2010).

La crisis del sida se estabiliza en los noventa, lo que permite que nuevos activismos LGTBIQ+ tomen como causa las reivindicaciones de igualdad de derechos legales y logren tímidos avances en algunas comunidades autónomas con el reconocimiento como parejas de hecho (Aljama y Pujol, 2013). Estas reivindicaciones son el reflejo de un cambio profundo en la identidad gay y en su programa político. Raquel Platero Méndez (2007) señala la creación de un marco discursivo de normalización en que la solución de los problemas gais pasaba por la consecución de la igualdad de derechos y el acceso a la ciudadanía plena mediante, primero, las parejas de hecho y, posteriormente, el matrimonio igualitario. La normalización deviene en el gran eje ideológico tanto de las organizaciones LGTBIQ+ como de la mayoría de la comunidad gay. Martínez Expósito (2009), por su parte, indica que este proceso ha transitado en España por cuatro vías: la habituación, la naturalización, la ordenación y la legislación. Afirma este autor al respecto:

Hemos conseguido que la sociedad se habitúe a la presencia de las personas LGBT y sus estilos de vida; hemos conseguido que la homosexualidad se considere un hecho natural, propio de nuestra especie y de nuestra sociedad; hemos conseguido dar un cierto orden categorial y

¹⁹ Adoptamos la recomendación de la Real Academia Española de la lengua relativa a la formación del plural de este préstamo naturalizado, pese a que dicha norma ortográfica no ha cuajado aún en el uso: así, incluso en la literatura especializada en lengua castellana, suele escribirse *gays* (vid. *supra* cita de D’Emilio, 2006, por ejemplo).

taxonómico a lo que antaño era un confuso revuelto terminológico y conceptual y hemos conseguido sustituir una legislación criminógena por una legislación antidiscriminatoria. (Martínez Expósito, 2009: 26).

Sin embargo, tal normalización supone, según numerosos críticos cercanos a la teoría Queer, por un lado, una relegitimación de instituciones tradicionalmente relacionadas con el patriarcado, como el matrimonio (Platero Méndez, 2007) y, por otro lado, la conformación de organizaciones y comunidades LGTBIQ+ más acriticas, con frecuentes prejuicios racistas, clasistas o, incluso, discriminatorios contra seropositivos (Pérez Navarro, 2009).

Otro fenómeno que empieza a desarrollarse en la década de los noventa y que prosigue en la actualidad es la conformación de barrios gais, con el madrileño barrio de Chueca a la cabeza, seguido del Gayxample, en Barcelona. Se trata de un fenómeno coherente con el discurso de normalización que acabamos de describir, pero que presenta sus claroscuros, conforme han notado tanto estudiosos como personalidades de referencia para la comunidad. En este sentido, destacamos la transformación del gay y de lo gay en una marca, denunciada por Shangay Lily en su obra póstuma (2016), o las siguientes reflexiones de Pedro Koo (2016):

[L]a formación y desarrollo de este espacio homosexual corresponde, en primer lugar, a un proyecto español que apunta a presentar a España ante el mundo como una sociedad moderna, tolerante y benevolente de sus ciudadanos menos privilegiados. En segundo lugar, [...] corresponde a un plan neo-liberal que posiciona e incorpora al sujeto gay en la sociedad como un agente consumidor que no contesta los valores heteronormativos, sino que los promueve al asumir como metas propias la domesticidad—el matrimonio entre personas del mismo sexo, la formación de familias gay, entre otros.

El cambio de siglo no aporta un nuevo paradigma, sino que supone la profundización del discurso normalizador con cambios legales de enorme calado como la Ley de Matrimonio Igualitario y la Ley de Identidad de Género y, además, un aumento considerable de la visibilidad LGTBIQ+ en diferentes productos culturales, muchos de ellos sumamente populares (cine, literatura, series y programas de televisión, etc.), modificando el paisaje social. Al mismo tiempo, la reivindicación del matrimonio igualitario como un derecho democrático de igualdad conecta con amplias

capas de la población y conlleva un de veras extraordinario incremento de la asistencia a las manifestaciones del Orgullo (Calvo, 2010).

2.2. Cómic y comunidad LGTBIQ+ en España: una larga historia de complicidades

A lo largo de todo el lapso temporal que acabamos de intentar abarcar resumidamente hasta aquí, el cómic (ciertos cómics más en particular) ha sido un ámbito de la cultura de masas con el que la comunidad LGTBIQ+ ha establecido una innegable complicidad, reapropiándose, tanto en los productos *mainstream* como en los *underground*, de personajes e historias con las que dicha comunidad podía establecer analogías dada su condición heterodoxa o, de diversos modos, ajena al paradigma heteronormativo dominante. Es significativa la cantidad de resignificaciones, reinterpretaciones en clave o relecturas cómplices de “historietas socialmente aprobadas”, buena parte de las cuales dirigidas al público infantojuvenil, susceptibles no obstante de ser recibidas o releídas en clave homófila (Monasterios, 2018).

Tales reapropiaciones se producen o bien en términos de relaciones soterradas, discretas u homoafectivas (como en el caso de los personajes de Batman y Robin en el cómic homónimo), o bien por una identificación de la situación social representada por determinadas historietas. Este último es el caso, por ejemplo, de *X-Men*, donde en una sociedad actual conviven mutantes y humanos, siendo los primeros discriminados por la incomprensión, la ignorancia o el puro odio de los segundos. Sin embargo, como veremos más abajo, lo más interesante en la relación entre el cómic y la comunidad LGTBIQ+ será que, con el devenir y el desarrollo de las diferentes etapas o fases de la historia reciente del cómic, internacional y nacional, irán apareciendo una serie de personajes LGTBIQ+, en mayor o menor medida.

En un recorrido sencillo y escueto por la evolución del cómic en España desde la segunda mitad de la pasada centuria (Díaz de Guereño, 2011; Vergara Díaz, 2009), observamos que el *boom* del tebeo nacional se produce en los años sesenta y setenta, con la editorial Bruguera a la cabeza e icónicos personajes como Mortadelo y Filemón o Zipi y Zape, en forma de productos dirigidos fundamentalmente a un público infantojuvenil. La conformación de un mercado nacional, el desarrollo económico y la llegada de la democracia provocan una explosión en todos los órdenes a partir de los setenta. Es entonces cuando se fundan nuevas editoriales de

diferente tamaño y longevidad (como Norma, que será una de las editoriales clave en este sector) y cuando se da a conocer también una importante hornada de creadores (guionistas, ilustradores) en los diferentes formatos y temáticas, sobresaliendo las historietas satíricas y humorísticas de cariz político. De hecho, al calor de la Transición y de los convulsos cambios sociales que acarreó se crearon numerosas revistas satírico-políticas. Entre ellas cabe destacar, por su importancia en el medio y porque sobrevive hasta hoy con tiradas importantes, la revista *El Jueves*. Otra revista de este tenor fue *El papus. Revista satírica y neurasténica*. Aunque de menor importancia, la traemos a colación porque dedicó un número al Orgullo en el año 1979: sin duda, un hecho llamativo por el carácter incipiente del movimiento LGTBIQ+ en España en fechas tan tempranas.

El cierre de la editorial Bruguera en los años ochenta marca el fin de esa edad de oro del tebeo nacional. Esta nueva etapa coincide, por un lado, con la eclosión del cómic *underground* (que ya se había cultivado con anterioridad)²⁰ y, por otro, con la transformación del público consumidor de cómics, tradicionalmente infantojuvenil, en un público adulto y claramente masculino, asociado a elementos de la contracultura e, incluso, de la marginalidad en buena medida (Vergara Díaz, 2009). Por otro lado, el género de los cómics de superhéroes vive un auge importante gracias, entre otros factores, a la introducción masiva de las producciones norteamericanas y europeas.

Estos dos fenómenos decaerán en la década de los noventa. El cómic *underground* desaparece y, en cuanto al de superhéroes, tras el salto a la gran pantalla de algunos personajes, la producción consigue remontar en ocasiones precisamente gracias al relanzamiento cinematográfico. Conjuntamente con estos dos fenómenos, se produce una progresiva introducción del manga, acompañado de su versión en anime, a la que deberá parte de su enorme impulso. Asimismo, la década de los noventa supone una reestructuración y maduración del sector, con la ampliación a nuevos nichos de mercado y el desarrollo de la llamada *novela gráfica*, pues es durante esta década cuando logra adquirir cierto predicamento entre el público, conforme ya hemos indicado anteriormente (apartado 1).

²⁰ En efecto, el llamado cómic *underground* foráneo había circulado de forma clandestina desde los años sesenta (véase Monasterios, 2018). A finales de los setenta, tras el fin de la dictadura, empiezan a producirse cómics *underground* autóctonos, una tendencia que vive su auge en los ochenta, con Nazario a la cabeza, como enseguida se verá.

En estos años, editoriales que daban cabida al cómic gay introducen en el mercado español productos de autores de referencia internacional en forma de traducciones: es el caso de las obras de Ralf König, publicadas por la editorial barcelonesa La Cúpula en tiradas considerables que se vendían bien, y no solo entre el público *entendido*.²¹

El cambio de siglo supone un avance importante para la consolidación de la industria del cómic nacional, ya que apenas tres grandes editoriales (Panini, Planeta y Norma) acaparan el 80% de la facturación, mientras que otras de menor tamaño se centran en la publicación de propuestas más innovadoras o dirigidas a nichos específicos, lo que llega a suponer el 40% de los nuevos títulos (Vergara Díaz, 2009). Entre las editoriales medianas o pequeñas encontramos de nuevo La Cúpula, que durante años había publicado comics *underground* y que, en la primera década del milenio, edita, entre otros géneros, cómics eróticos y de temática LGTBIQ+, incluyendo —como hemos dicho en la introducción— la serie *Víctor & Álex* que analizamos en este artículo.

La recepción de estos productos culturales entre la comunidad LGTBIQ+, bien como la inclusión de personajes, temáticas y sensibilidades LGTBIQ+ en la industria del cómic, ha atravesado diferentes momentos. Es evidente que, en los tiempos de la dictadura franquista, no existen personajes LGTBIQ+ representados en los cómics de factura nacional, y que los cómics LGTBIQ+ internacionales no podían penetrar en el mercado sino de forma clandestina. Tras la Transición, el desarrollo del cómic *underground* y de la contracultura de los años ochenta son la clave para comprender la aparición de uno de los creadores más interesantes de la cultura comicográfica a este título: Nazario Luque. Para poder entender el trabajo de Nazario y, más en concreto, su emblemático

²¹ El caso de König merece destacarse por cuanto nos muestra a un creador principalmente de temática gay que realiza una labor cercana al de cronista de la cotidianeidad de la comunidad homosexual masculina alemana, presentando los problemas, las discriminaciones, las prácticas sexuales y la vida afectiva de diferentes personajes gays. En su prolífica producción encontramos obras con mayor o menor contenido erótico y pornográfico (algunas llegan incluso a presentar multitud de prácticas sexuales no normativas como el *fist-fucking*: véase Saxe, 2016), pero siempre presentando tres aspectos básicos: la formulación de una clara voz gay, una mirada tierna sobre la comunidad gay y lo humano (en un sentido amplio de la palabra) y grandes dosis de humor. Esta última característica probablemente sea el motivo principal por el que König consiguió trascender los límites que cercenaban a los creadores de cómics de temática gay y alcanzar un éxito notable fuera de la propia comunidad (Saxe, 2010).

personaje de Anarcoma, se impone antes recordar que la figura del travesti, entendido como un hombre vestido de mujer, constituyó una de las figuras más usadas para reflejar la situación política de la Transición. Al travesti se le presentaba como un ser él mismo en transición, que pretendía desligarse de las estructuras de poder de la dictadura, pero sin configurar plenamente una nueva identidad (Rigobello, 2016). Huelga decir que esta visión del travesti no es más que una mera metáfora, un recurso literario presentado desde lo que Monique Wittig (2006) denominó el pensamiento heterosexual, pues no representa ni recoge una voz transgénero, ni pretende mostrar la vida real de este colectivo.²²

Pues bien, los personajes subversivos de Nazario en *Anarcoma*, así como la crudeza de escenarios y tramas que en dicho cómic recoge su autor (buen conocedor de la escena contracultural barcelonesa, bien como de la vida de travestis y gais de la ciudad condal), son sintomáticos de la conjunción de los factores a los que aludíamos más arriba (el boom de la contracultura y del cómic *underground*, precisamente caracterizado por la presentación descarnada de temas como la violencia, el sexo y las drogas: véase Lladó Pol, 2018) con un momento en el que las identidades LGTBIQ+ se presentan todavía bajo el molde de la disidencia sexual (*vid. supra* 2.1 para lo referente a la historia del movimiento gay).

Anarcoma se publica en por primera vez el 1 de diciembre de 1979, en el primer número de la revista *El Víbora* con el que se estrena la editorial La Cúpula. Esta publicación periódica constituye el exponente por antonomasia de la llamada “línea chungu”; es decir, de un estilo feísta y caracterizado frecuentemente por personajes marginales, en contraposición a la “línea clara” prototípica del cómic franco-belga (Dopico, 2014; Lladó Pol, 2018). El personaje de la detective travesti Anarcoma que se presenta en este cómic representa un cuerpo indisciplinado en relación con las normas binarias²³ y capaz de ejecutar

²² Parece oportuno invocar el concepto de Monique Wittig (2006) a este respecto, ya que un travesti no es necesariamente un ser en transición hacia una “identidad completa”, sino que puede tratarse de una práctica o configurarse como una identidad propia. Sin embargo, “el pensamiento heterosexual es incapaz de concebir una cultura, una sociedad, en la que la heterosexualidad no ordenara no sólo todas las relaciones humanas, sino su producción de conceptos” y, por lo tanto, entiende al travesti como un humano de un género que está en tránsito hacia el género opuesto. (Wittig, 2006: 52).

²³ Anarcoma es una travesti con atributos (biológicos o no) tanto femeninos como masculinos (presenta piernas esbeltas depiladas, largas uñas rojas, miembro genital masculino de gran tamaño, mandíbula prominente, etc.) y no tiene voluntad alguna de realizar una operación quirúrgica.

roles sociales femeninos y masculinos de forma ambivalente.²⁴ Sin embargo, es el elemento erótico o pornográfico el que llama más la atención en este hito del cómic español: aparecen miembros descomunales, Anarcoma practica el sexo frecuentemente por placer y como ejercicio de poder, el sexo incluye prácticas de todo tipo y los sujetos del acto sexual son habitualmente homosexuales, transexuales o hasta el robot de la protagonista. Además, acorde con la ya referida “línea chungá”, la presentación temática y el lenguaje contienen numerosos elementos soeces, vulgares, políticamente transgresores o incorrectos, incluyendo la reapropiación de insultos como “maricona”. Este conjunto de características que definen *Anarcoma* son producto de un sentir y una experiencia colectiva y estética de la época, y no las encontraremos ya en *Víctor & Álex*: nuestro objeto de estudio pertenece, como veremos, a otro paradigma de identidad LGTBIQ+, a otras experiencias de vida y realidades sociales colectivas, bien así como a otras preferencias estéticas.

Otras historietas de producción autóctona que en la década de los ochenta hacían referencia a la homosexualidad, aunque carentes del elemento erótico-pornográfico de Nazario, fueron *Nacho García, chico de compañía* y *Sauna Ibérica*, de Pere Olibé. Por lo demás, como señala Sebas Martín (uno de los pioneros y más importantes creadores de cómics gay de la España contemporánea), eran frecuentes las importaciones de otros productos del cómic erótico europeo, italiano sobre todo, en forma de traducciones “en general de ínfima calidad” (Martín, 2009: 216).

El proceso de normalización que se inicia en los ochenta, prosigue en los noventa y se afianza en el siglo XXI se manifiesta de forma visible en el paso de una recepción y resignificación de personajes y tramas en principio ajenas a la esfera LGTBIQ+ a la aparición de personajes abiertamente LGTBIQ+ en cómics tanto internacionales como del ámbito nacional. Sin ánimo de hacer un repaso exhaustivo, y en cuanto a los primeros (internacionales), ya en la década de los setenta encontramos los trabajos de Tom of Finland (pseudónimo de Touko Laaksonen), abiertamente eróticos y con cuerpos claramente masculinos, aunque no será hasta la década de los noventa, con el ya mencionado Ralf König, cuando un creador gay con historias y personajes manifiestamente homosexuales y homoeróticos (pornográficos incluso) obtenga un reconocimiento por parte de un público ajeno a la comunidad LGTBIQ+.

²⁴ Ora interroga a sus informadoras con la vehemencia propia de un detective de los años cincuenta, ora se comporta como una *femme fatale*.

Como hemos indicado con anterioridad, en los años ochenta el género de superhéroes vivió un auge que se mantuvo, con altibajos, durante los noventa. Dentro de este género, y en la escena internacional, es en esta década cuando empiezan a aparecer personajes LGTBIQ+ de diferente tipo en los cómics *mainstream*. Sobresale Estrella del Norte, que llega a salir del armario durante esos años y, más tarde, en 2012, celebrará su boda con Kyle, un ser humano. Podríamos sumar a este el caso de Mística y Destino, con una relación lesbiana más o menos discreta y velada. A pesar de estos ejemplos, lo cierto es que, salvo las excepciones ya apuntadas, el cómic español no acompañará tal proceso de normalización con la introducción de personajes LGTBIQ+ hasta entrado el siglo XXI.

El nuevo milenio supone una verdadera revolución respecto a la visibilidad y diversidad de personajes LGTBIQ+ en el medio. De hecho, según la página Gay League, la cifra de personajes LGTB en el cómic norteamericano supera los 250 (Soler Quílez, 2015: 2956), algunos de ellos de enorme proyección como Linterna Verde. Asimismo, durante los noventa y la primera década del siglo XXI no solo se vivirá una creciente normalización de identidades y personajes gais, sino que encontramos numerosas referencias a creadores, investigadores, editoriales y sagas de carácter erótico-pornográfico gay, aunque sin mucha producción nacional al respecto (Salvador, 2011). Según hemos adelantado, debemos aguardar a la primera década de nuestro siglo para empezar a encontrar cómics LGTBIQ+ de producción propia, con muy pocas excepciones. Téngase en cuenta, amén de lo dicho más arriba, que Sebas Martín publicó *Historias guays* ya en 1992: un cómic de claro contenido homoerótico, ganador el mismo año del concurso organizado por el centro Casal Lambda en la primera *Setmana del Còmic Gai i Lèsbic*. Ahora bien, el mismo autor señala que no recibió encargos ni tuvo posibilidad alguna de editar nada más relacionado con el cómic gay durante los noventa: hubo de esperar a los 2000 para desarrollar proyectos de esta índole (Martín, 2009). Precisamente Sebas Martín, además de contar con una numerosa producción de cómic gay en el siglo XXI,²⁵ también desarrolló una importante labor como director de la revista erótica *Claro que sí*, donde fue publicado por entregas *Víctor & Álex*, como sabemos. No es el objetivo de este artículo realizar un recopilatorio de toda la producción homoerótica

²⁵ Entre las obras más destacadas de este creador se hallan cuatro novelas gráficas con la editorial La Cúpula: *Estoy en ello* (2005), *Aún estoy en ello* (2007), *Los chulos pasan pero las hermanas quedan* (2009), *Ideas de bombero* (2010) y *Kedada* (2012).

española, pero no queremos dejar de mencionar otros autores que, por esa razón, nos dejamos en el tintero, como Sergi Ferré, Carles Ponsí, Julián Almazán y Alfonso Casas o, en lo que concierne al cómic de temática lésbica, Rosa Navarro y Gema Arquero.

Todos estos nuevos productores contribuyen al proceso de normalización del que hablábamos hace unas líneas, el cual se ve reflejado no solo en la presencia de un mayor número de personajes LGTBIQ+, especialmente hombres homosexuales, sino también en la narrativización de ciertas temáticas como la salida del armario y el ambiente gay, coherentes con los dos momentos críticos en la construcción de la identidad gay, subrayándose asimismo la invisibilidad y el silencio como las dos grandes trabas que obstaculizan la formación de una voz gay: la asunción (pública y voluntaria) de la homosexualidad, por un lado, y la creación de una red de socialización gay, por otro (Villaamil, 2004).

En consecuencia, será frecuente encontrar una serie de personajes y escenarios asociados a tales temáticas. Por una parte, los ámbitos más íntimos y próximos para el protagonista, como la familia, los compañeros de trabajo o de escuela y el grupo de amigos, se convertirán en los personajes secundarios heterosexuales más frecuentes. Además, será en esos espacios donde se sitúe la homofobia y el rechazo. Por otra parte, el escenario del ambiente gay (discotecas, bares, asociaciones) y los amigos LGTBIQ+ serán el contrapunto a los anteriores, emergiendo como la red de apoyo emocional y psicológico para poder realizar la salida del armario o sobrellevar la homofobia.

3. VÍCTOR & ÁLEX: UN CÓMIC POR LA NORMALIZACIÓN

Trataremos ahora de analizar el cómic *Víctor & Álex*, de la autoría de David Cantero (Cartagena, 1972) y Javi Cuho (Barcelona, 1981).²⁶ Teniendo en cuenta la perspectiva desde la cual nos proponemos realizar este abordaje a la obra de Cuho y Cantero (*vid. supra*, apartado 1), resulta fundamental situarla antes de proseguir en el contexto histórico-político en

²⁶ El guionista, Javi Cuho, se estrenó en el cómic en 2005 con *No te esperaba* (Madrid, Odisea, dibujos de Hokane) y a partir de 2010 dio a la luz varias historietas más, muchas de ellas de fantasía erótica gay. En cuanto al dibujante, David Cantero, que volvió a colaborar con Cuho en *Fallen angels* (2005-2006), deben destacarse dos volúmenes colectivos que editó y publicó en su propio sello editorial (el madrileño Publicaciones David Cantero): *Gay tales* (2008) y *Gay terror* (2009), ambos reescrituras, verboicónicas y en clave gay, de relatos populares (tradicionales o de terror).

la que surgió, en términos tanto temporales como espaciales. Recordemos, pues, que, aunque nuestro análisis parte de la edición integral de 2012, estamos ante un cómic que nos retrotrae a los comienzos del milenio en España;²⁷ esto es, a la etapa de la llegada de José Luis Rodríguez Zapatero a la presidencia del Gobierno. Aunque la historia de las relaciones entre la izquierda y el movimiento LGTBIQ+ no está exenta de tensiones y problemas (Villaamil, 2004), el activismo LGTBIQ+ de los años noventa consiguió establecer un diálogo fluido con la izquierda institucional española y proporcionó al PSOE un marco y una bandera reivindicativa adecuada para diferenciarse del conservadurismo cuando más lo necesitaba (Calvo, 2010). Consecuentemente, durante la primera legislatura de Zapatero se producirán importantes cambios legislativos en materia de derechos LGTBIQ+ y de derechos para las mujeres, con la Ley Integral contra la Violencia de Género (2004), la Ley de Matrimonio Igualitario (2005) y la Ley de Identidad de Género (2007) como hitos más destacados.

Los cuatro episodios de la serie publicada periódicamente en 2005-2006, en forma de cuaderno de revista, son los que reúne la edición en formato libro de 2012 que nos ocupa, en la que además se incluye una sección final, en forma de apéndice, con algunos extras a modo de precuela (esbozos que nos muestran los primeros años de Víctor y Álex) y secuela (un álbum de fotos que recoge acontecimientos de la vida de la pareja, posteriores a lo narrado) de tales aventuras.²⁸ Todos esos materiales conforman un cómic de poca extensión, centrado en la vida cotidiana de

²⁷ Más concretamente, conforme nos dice el propio guionista en el peritexto prefacial a dicha versión completa en formato libro, la escritura de la primera de las historias narradas se remonta al año 2002 (Cuho y Cantero, 2012: [6]). Según ya hemos avanzado en el apartado introductorio, *Víctor & Álex* fue dado a conocer originalmente por entregas pocos años después (2005-2006), a lo largo de los cuatro números ordinarios que tuvo el cuaderno trimestral *Claro que sí. Cómic para entendidos* de la editorial barcelonesa La Cúpula, donde el trabajo de Cuho y Cantero compartió espacio con el de referentes internacionales como König (al que también hemos hecho ya alusión). Más en particular, el primer número salió en octubre de 2005; el cuarto y último, en julio de 2006.

²⁸ Así, pues, en la edición integral se recopilan las cuatro historietas previamente publicadas en *Claro que sí* (desde la página [8] hasta la página [35]), precedidas por un “Prólogo” firmado por Cuho (página [6]), pero se ofrecen también, al final (páginas [37] a [43]), nuevos contenidos comicográficos, presentados textualmente por un “Epílogo” alógrafo (página [36]), escrito por Julio César Ortega. Este material inédito resulta de gran interés para nuestro estudio, en la medida en que refuerza la lectura que haremos del cómic.

los dos chicos que le dan nombre, que refleja un costumbrismo urbano juvenil.

En efecto, los protagonistas son veinteañeros, aunque de edad concreta desconocida, y ambos trabajadores de clase media, por lo que se deja entrever (uno de ellos, Álex, compagina el trabajo con sus estudios de Derecho). Asimismo, la historia transcurre en la Barcelona contemporánea a los autores²⁹ y, desde luego, siempre en ambientes urbanos, incluyendo el ambiente gay. Las referencias al espacio (la ciudad de Barcelona) son directas: por un lado, en la primera viñeta aparece la Sagrada Familia y, más adelante, la ciudad será explicitada lingüísticamente en una discusión entre los personajes principales.

Para nuestro análisis, seguiremos la división en partes que presenta el propio cómic, en que los cuatro episodios principales se estructuran en torno a los escenarios en que transcurren (nótese, de nuevo, la importancia del espacio), a saber: la casa que comparten Víctor y Álex, el trabajo y la calle, el ambiente (gay) y, por último, la universidad.

3.1. Un día cualquiera, al levantarse

La primera parte de la historieta nos ofrece una escena matutina que transcurre, como ya hemos adelantado, en la casa donde conviven Víctor y Álex. Se trata de la escena más íntima, erótica y, probablemente, con mayor carga ideológica del cómic. Los protagonistas aparecen desnudos, en posturas corporales afectivas y cariñosas (besos, cosquillas, caricias, abrazos...). Los elementos visuales y el lenguaje corporal remiten igualmente a acciones más claramente relacionadas con lo sexual: además de penes erectos que se rozan y culos en pompa, vemos cómo los personajes se lamen el cuello o se enjabonan en la ducha. Sin embargo, estos contenidos eróticos o incluso pornográficos (una consideración que, como observamos en el apartado 1, depende de la perspectiva y de las convenciones socioculturales del espectador), no desembocan en ninguna relación íntima o práctica sexual, ni parece ser esa la razón de la abundancia de gestos y órganos (dibujados de forma explícita y destacados

²⁹ Javi Cuho imprime en el prólogo antes referido altas dosis de autobiografismo al cómic, no solo al afirmar que este surgió “de una conversación real que tuve con el que en aquel entonces era mi pareja (hoy mi marido)” sino también al advertir a los lectores: “si vivís en Barcelona [...], permaneced atentos. Es muy probable que, cuando menos os lo esperéis, podáis cruzaros con los auténticos Víctor y Álex paseando su amor por la ciudad que un día los vio nacer” [Cuho y Cantero, 2012: [6]].

también por el color). La presencia de tales elementos se subordina, más bien, a la necesidad argumental de mostrar la afectividad y la intimidad de la pareja, como observaremos muy en breve.

La representación visual de los cuerpos constituye un punto destacado de la obra con respecto al erotismo y a la sexualidad, pero también con respecto a la conformación del discurso de la identidad gay y, en consecuencia, de la normalización pretendida en el cómic. Como señala Begonya Enguix (2012: 148), la materialidad de esos cuerpos “se construye hoy como base de nuestras identidades, como nexo con lo inmaterial y como elemento de valoración moral”. Los cuerpos que presentan los personajes de V́ctor y Álex son jóvenes, atléticos, atractivos y con predominio de rasgos considerados masculinos,³⁰ especialmente en el caso de V́ctor, puesto que se trata de un joven musculado, fuerte, con abundancia de vello corporal, pelo corto y patillas, así como rasgos faciales masculinos (mandíbula prominente, nariz gruesa y labios finos), mientras que, en el caso de Álex, ya no sería un cuerpo musculado y fuerte, sino más delgado y definido, aunque también con vello abundante y rasgos faciales como patillas y cejas gruesas. Ambos, por tanto, representan el paradigma de cuerpo masculino gay definido por Enguix (2012), caracterizado por la masculinidad, el vello, los músculos, los adornos corporales y el vestido.

El diálogo que mantienen los protagonistas en este primer episodio se centra en la propia experiencia homosexual. V́ctor plantea que, si hubiese la posibilidad de tomar una pastilla para volverse heterosexual, él no se la tomaría, ya que vive su homosexualidad como parte de su identidad personal. Sin embargo, la visión de Álex discierne profundamente de la de V́ctor: para él ser homosexual es “una putada” (Cuho y Cantero, 2012: [9]), así que, si no estuviera enamorado de V́ctor, se la tomaría. Este fragmento del diálogo sitúa el marco discursivo e ideológico del cómic, al establecer que la homosexualidad se legitima, principalmente, a través del amor, entendido siempre como un amor romántico y monógamo.

³⁰ Cuando hacemos referencia a la “masculinidad” o a los “rasgos masculinos” tenemos en consideración que se trata de conceptos o atributos no esencialistas ni universales, sino definidos siempre por una sociedad o grupo en un momento determinado. Por eso, el uso de esta categoría y respectivas cualidades se refieren en cualquier caso a la masculinidad hegemónica y convencionalizada como natural, de acuerdo a lo definido por investigadores como David D. Gilmore en *Hacerse Hombre. Concepciones culturales de la masculinidad* (1994, *apud* Enguix, 2012).

Víctor se presenta, pues, como el personaje que posee una identidad gay formada y asentada. Su experiencia individual de la homosexualidad emerge como modelo de la normalización gay, y describe ser gay como algo que supera la concepción de estar enamorado de un hombre: lo define en términos de “manera de ser, comportarse, sentir, vivir la vida...” (Cuho y Cantero, 2012: [10]). Álex, por su parte, de forma bastante diferente, aunque complementaria al discurso normalizador de Víctor, es el personaje que encarna una identidad (y vivencia) gay más inestable: en esta escena, se refiere a la tristeza y al malestar que le causa la homofobia. Es importante subrayar que esta se presenta como un elemento proveniente de la sociedad y, por lo tanto, la homofobia se sitúa fuera de los propios protagonistas homosexuales: es ajena a ellos. En otras palabras, no existe una homofobia interiorizada en esta historieta; al contrario, pretende desactivar uno de los discursos homófobos más frecuentes: el que señala la homosexualidad como una patología o la relaciona con la depresión u otras enfermedades mentales.

Más adelante, en este diálogo entre los protagonistas se plantea también la posibilidad de que hubiese una pastilla para tener hijos y, ambos, afirman que les gustaría tener esa posibilidad mediante la adopción. La formación de una familia nuclear homoparental bajo esquemas muy similares a la familia nuclear tradicional heterosexual se convierte en una de las aspiraciones más sentidas por la pareja.

Por último, y con respecto a la lengua utilizada, debemos destacar el raudal de vocabulario que denota una gran afectividad entre Víctor y Álex (con profusión de vocativos como *cariño*, *tonto*, *mi amor*, *mi vida*, *guapo*, etc.). Este factor (verbal) refrenda nuestra lectura de que el erotismo (icónico) está claramente destinado a mostrar la intimidad afectiva de una pareja de homosexuales, completamente similar a cualquier otra pareja heterosexual convencional.

3.2. El trabajo y el armario

La segunda escena nos conduce al lugar de trabajo de Álex, un taller industrial (aceros), y a la calle (es decir, a la ciudad). En este episodio se presenta un espacio laboral marcadamente heterosexista y supone la consolidación de la voz gay con respecto a la anterior escena, al presentar de forma contrapuesta a aquella un modelo de heterosexualidad masculina claramente machista y homófoba, bien como una plumofobia

interiorizada.³¹ La secuencia discurre poco antes de finalizar la jornada laboral en la oficina, pues Álex no representa propiamente a la clase obrera, sino que desempeña funciones como contable (o alguna ocupación profesional del área administrativa que no se especifica) en ese taller. En dicho momento es interrumpido por quien parece ser el dueño: el Sr. Rius. Es este un personaje fuertemente estereotipado: presenta un aspecto descuidado, aparece fumando un puro y es gordo (lleva la barriga al aire porque le aprieta la camiseta), tiene entrecejo, entradas, un tatuaje de un corazón atravesado por una flecha en el brazo... Pero lo que mejor caracteriza al personaje es su lenguaje corporal agresivo. El Sr. Rius le regala un calendario erótico a Álex, en el que aparece una mujer rubia completamente desnuda, y elabora una serie de comentarios soeces: “¡Mira qué tetas tiene la cabrona!”, “¡No te importaría hacerle un favor a una guarra como esta, ¿verdad?!” (Cuho y Cantero, 2012: [17]). Seguidamente, el Sr. Rius se despide contando un chiste homofóbico,³² aprobado con risas por otros tres operarios, dibujados estos con mono de trabajo y atributos feístas (uno de ellos es calvo y gordo, los otros dos tienen la nariz aguileña, sus gestos son despectivos...).

Al salir del trabajo, Álex recibe una llamada de Víctor, quien lo está esperando detrás de unos arbustos y simula ser Scully llamando a Mulder, en referencia a una serie norteamericana de notable éxito internacional y nacional (*Expediente X*). Cuando Víctor es descubierto, pretende besar en público a Álex, quien lo rechaza por el miedo a que lo vean y lo “linchen” (Cuho y Cantero, 2012: [19]). A continuación, Víctor sale por completo del arbusto y Álex se escandaliza por los pantalones rosas que lleva, a raíz de lo cual mantienen una discusión en la que Víctor argumenta que Álex no puede seguir comportándose como un cobarde, porque acabaría consigo mismo y con la relación y, además, esgrime que debe ser consciente de que Barcelona es una de las ciudades con mayor libertad (sexual) del mundo. La respuesta de Álex marca un punto importante al subrayar los límites de esa normalización: “¿Dónde están los homosexuales aquí? ¿Y las banderas con el arcoíris? ¿Y las discotecas gays? ¿Dónde?”. Y añade: “¡A la mierda donde tú vives! ¡Eso es una utopía! ¡Un mundo de fantasía en el que solo unos cuantos elegidos podéis ser felices! Pero yo vivo en el

³¹ Según Martín (2016) u Olmeda (2004), la pluma es un conjunto de rasgos que, de manera estereotipada, describen el comportamiento de un hombre gay en relación con el amaneramiento de sus gestos y su voz.

³² “¡¿Cómo sientas a cuatro maricones en una sola silla...? [...] ¡Dándole la vuelta a la silla para que cada uno ponga el culo en una pata!” (Cuho y Cantero, 2012: [17]).

mundo real...y te aseguro que aquí las cosas no son tan fáciles...” (Cuho y Cantero, 2012: [20-21]). Esta discusión finaliza cuando Víctor recrimina a Álex que decida volver a casa con sus padres y que no haya salido del armario con sus familiares, quienes siguen pensando que se convertirá en un reputado abogado con novia y futuros hijos.

Esta trama narrativa presenta, en realidad, dos marcos discursivos: por un lado, el de la heterosexualidad masculina hegemónica, construida sobre el machismo y la homofobia; por otro lado, y en clara contraposición al anterior, un discurso identitario gay, con su proyecto de normalización que no ha alcanzado todavía todos los ámbitos de la vida ni del espacio público, y que provoca infelicidad y una sensación de extrañamiento en Álex. Señalamos que estos son los dos marcos discursivos porque Álex, al presentar esa plumofobia interiorizada (tanto en la muestra de la afectividad en público como en la elección del atuendo, elementos definitorios de la masculinidad gay según hemos visto: Enguix, 2012), evidencia la necesidad de un programa de normalización de toda la sociedad. Así, la responsabilidad del malestar e incoherencias del personaje, que se debate entre estar dentro o fuera del armario, se traslada a la sociedad heterosexista.

Redunda subrayar que la masculinidad heterosexual es representada como violenta en lo simbólico y que va asociada también a un erotismo zafio, igualmente agresivo y soez, mientras que la identidad (y la normalización de lo) gay se presenta como una vía necesaria para el desarrollo no solo del individuo, sino también del proyecto de pareja. De esta manera, como hemos indicado anteriormente (*vid. supra* 2.2: narrativización de ciertas temáticas en el cómic gay), se desarrolla un conflicto en la historia relativo a la *armarización* de Álex; es decir, a su vida pre-gay, a pesar de que ya tiene una relación homoerótica y afectiva con un hombre.

3.3. El ambiente

La tercera escena se desarrolla en el lugar de trabajo del otro protagonista, Víctor: un bar de ambiente. En esta escena está representada (es decir, narrativizada) la socialización gay que, según Fernando Villaamil (2004), supone uno de los pasos importantes en la conformación de la identidad gay. En esta parte del cómic destaca la diversidad de personajes y de corporalidades que se muestran. Resulta, así, sintomático que el ambiente exhiba, en contraposición a la sociedad pública

heterosexual, no solo una mayor diversidad LGTBIQ+, como cabría esperar (aparecen otros gais, un personaje *drag* y también, aunque como mero atrezo, mujeres lesbianas), sino también étnico-cultural: la *drag* se llama Dimitri (procede, pues, de algún país de lengua eslava) y el compañero de trabajo de Víctor, Yussef. Los rasgos físicos y el nombre de este personaje pueden hacer referencia a la fuerte presencia de inmigración magrebí en la ciudad condal. Además, el agente de seguridad privado, que apenas interviene en la escena, es negro.

Los cuerpos que aparecen en esta escena son asimismo relevantes. La discoteca gay, llamada “La mariquita asesina”, es el lugar de actuación del grupo homónimo, integrado por Sentimiento (la *drag* Dimitri), Pecado y Secreto. Sentimiento es bajita, rubia, musculada, con perilla y barriga prominente. Lleva un vestido rosa de porte largo con corazones en los pezones y la zona genital, y unos tacones y guantes amarillos. Pecado va caracterizado como un ángel de cortas alas de plumas y es muy musculado, esbelto, masculino. No tiene vello corporal, pero su ajustado *short* sí deja adivinar un miembro viril de tamaño considerable. Va ataviado con un liguero con un corazón y botas altas con plumas. Secreto, por su parte, es una mujer alta, de piernas esbeltas y largas, labios pintados, pelo corto negro, y va vestida con una suerte de bikini, capa y botas rojas.

Respecto a la trama, Víctor cuenta los problemas en su relación amorosa con Álex a Yussef, quien pretende quitarle hierro al asunto haciendo referencia al pasado sexual en común: “¿Dónde quedó aquel tío insaciable que siempre me pedía más?” (Cuho y Cantero, 2012: [24]). Ante este pasado sexual que el propio Víctor reconoce como promiscuo (“ir de flor en flor”), él mismo afirma que no se arrepiente de nada, pero que esa promiscuidad no le reportaba más que vacío y que, una vez ha encontrado a alguien como Álex, no quiere perder ese amor. Yussef no queda satisfecho e insiste en bailar encima de la barra con Víctor. Cuando Álex entra en la discoteca, Yussef decide darle un beso en la boca a Víctor y agarrar su miembro viril con el objetivo, explícito, de intentar romper la relación. En ese momento, Víctor empuja a Yussef y sale corriendo detrás de Álex. La escena acaba con Dimitri observando la reconciliación y el beso entre Víctor y Álex, ante lo cual exclama: “Pues a mí me parece que no ha hecho más que empezar... [la relación que Yussef creía rota tras sus tocamientos con Víctor]” (Cuho y Cantero, 2012: [27]).

Esta escena presenta, por primera y única vez en el cómic, un personaje gay negativo, al oponerse a la relación de los protagonistas. La alusión al pasado sexual de Víctor muestra un discurso ligeramente

moralizante, que acaba complementando el comportamiento de Yussef, y remite a un imaginario colectivo que asocia al homosexual con la promiscuidad. Esta asociación tradicional, consecuencia también de la construcción histórica de las prácticas sexuales entre hombres, genera un arquetipo de “gay malo” (Yussef en nuestro cómic), antagonista del “gay respetable” (Víctor), que preserva el amor romántico, y que ha sido tan frecuente en los productos culturales de las últimas décadas, especialmente en el ámbito anglosajón (López Clavel, 2015).

Referíamos con esmerado detalle al inicio de este subapartado la corporeidad del grupo “Las mariquitas asesinas”, en tanto que aparecen en el cómic no solamente como el elemento más espectacular del ambiente gay, sino que además dos de sus miembros representan, respectivamente, el cuerpo disidente más visible (Sentimiento) y el más homonormativo (Pecado). En efecto, Sentimiento (Dimitri) supone una clara transgresión al binarismo de género no solo por vestirse con atuendos de mujer, una práctica frecuente históricamente en los ambientes LGTBIQ+,³³ sino por mezclar rasgos masculinos y femeninos en una *performance* que nos puede remitir a fenómenos más actuales (figuras como Conchita Wurst), recogiendo, al mismo tiempo, una feminidad de tiempos pasados, con un sutil erotismo propio de las actrices de la época dorada de Hollywood. Sin embargo, Pecado muestra un cuerpo y una postura corporal que lo convierten, fundamentalmente, en un objeto de deseo erótico masculino, un rasgo que sitúa ese cuerpo en una intersección entre lo normativo y lo estigmatizado (Enguix, 2012), pues adopta el modelo de masculinidad gay al que ya nos hemos referido.

3.4. La universidad y la familia

Víctor & Álex recorre, a través de las diferentes secuencias que estamos comentando, los ámbitos espaciales más destacados y cotidianos para la pareja homosexual homónima. La última escena recrea el ambiente de la universidad, y en ella surgen las familias de los dos protagonistas. Aparece, por un lado, la madre de Víctor, antigua vedete de revista venida a menos, cuyo nombre artístico es “Topacio Slater, la diosa del paralelo”: este personaje supone una clara referencia al folclore español, una de las

³³ Recordemos que, tanto en los disturbios de Stonewall como en las primeras manifestaciones del Orgullo en España, las personas trans, en un sentido muy amplio de la palabra, tuvieron un papel clave.

tradiciones artísticas (y espacios públicos) donde tradicionalmente la homosexualidad ha conseguido ser tolerada, incluso durante el franquismo (Mira, 2004). Por otro lado, están presentes los padres de Álex, que parecen representar a la clase media española convencional, partícipe de una evidente homofobia social: en este caso, la encarna de manera explícita Beatriz, la madre, quien hace alarde de una homofobia radical y nada sutil, aunque carente de los tintes religiosos frecuentes durante esos años en las numerosas manifestaciones de la derecha más conservadora del país.³⁴

En esta escena se distinguen tres núcleos narrativos diferentes. El primero es el de la graduación de Álex en Derecho, que representa el acceso a la independencia económica y a la clase media, la vía para desarrollar una vida gay plena y la posibilidad de culminación del proyecto de pareja y familia que sueña con Víctor. Todo ello se recoge en dos viñetas, en las que Álex, ilusionado, le dice a Víctor: “Encontraré un buen trabajo como abogado y podremos vivir juntos...Solos tú y yo...sin que nadie nos moleste...” (Cuho y Cantero, 2012: [31]). Este momento finaliza con un beso en la boca de los personajes. El segundo momento o núcleo narrativo lo constituye la salida del armario de Álex. Beatriz, su madre, lo ve besándose con Víctor, ante lo cual reacciona de forma homofóbica (“Me avergüenza ser tu madre”) y culpándose del “desvío sexual” de su hijo (“¿Qué se supone que hemos hecho mal?”). Esta manifestación homofóbica es interrumpida por el único personaje heterosexual aliado de la causa gay: la vedete Topacio Slater, cuya defensa de la igualdad se produce en términos de refuerzo de los lazos familiares, el reconocimiento de Víctor y Álex como pareja y la defensa del amor, superior al prejuicio y al discurso discriminador. Así, Topacio le dice a Beatriz: “[...] antes de insultarlo y humillarlo, recuerde que, pase lo que pase, Álex siempre será sangre de su sangre... Y es que los sentimientos deberían estar por encima de todo lo demás...” (Cuho y Cantero, 2012: [33]). El tercer y último momento transcurre en la casa de Víctor. El lector deduce de lo narrado en la secuencia anterior (*cfr.* noción de clausura de McCloud, 1995) que Álex ha sido expulsado o ha decidido salir de la casa de sus padres tras el

³⁴ Las concurridas manifestaciones de aquella época estaban convocadas, principalmente, por la derecha social, política y religiosa de España. Véase, por ejemplo: https://elpais.com/diario/2005/06/19/sociedad/1119132001_850215.html (23/4/2019). De todos modos, el componente religioso sí surge en los materiales extra que contiene la edición que aquí examinamos: en la precuela podemos ver a Álex niño rezando un padrenuestro, mientras el pequeño Víctor se divierte disfrazándose con la ropa de su madre, la vedete (Cuho y Cantero, 2012: [40]).

episodio homofóbico. Álex remarca la tristeza que le ha producido “tener que perder a la gente que quieres por ser tú mismo” (Cuho y Cantero, 2012: [34]); esto es: el personaje asume ahora claramente su identidad gay. El cómic finaliza con una promesa de amor de Víctor, quien afirma, además, que “aquí empieza nuestra nueva vida” (Cuho y Cantero, 2012: [34]).

A través de estos tres momentos diferenciados observamos, en primer lugar, cómo en *Víctor & Álex* se manifiesta de forma inequívoca la idea de que el acceso a la independencia económica y a la clase media es la vía para conseguir la normalización y el desarrollo tanto individual como de pareja para los personajes. Este argumento es acorde al proceso por el cual el movimiento LGTBIQ+, especialmente gay, se institucionaliza en la vida política y pública del país (Calvo, 2010), entrando además como consumidor en el circuito capitalista y abrazando el individualismo neoliberal que concibe que esos derechos se alcanzan obteniendo un poder de compra. En otras palabras, se formula el “gaypitalismo” del que nos hablaba Shangay Lily (2016) en una obra que ya hemos citado anteriormente al ocuparnos de estas cuestiones (2.1).

Según hemos indicado en ese mismo apartado (2.1), las identidades LGTBIQ+ eran consideradas, no hace muchas décadas, revolucionarias y contrarias a las instituciones familiares tradicionales y burguesas. El giro se produce con la conformación de una clase media gay con poder adquisitivo y consumidora (o consumista), generándose una homonormatividad de hombre joven o adulto, blanco, de clase media, masculino, sin grandes responsabilidades de cuidado y cuyo proyecto de vida es la creación de un núcleo familiar basado en la monogamia, el amor romántico y la adopción de hijos.³⁵ En definitiva, no solo supone la aceptación de la institución familiar tradicional (y heterosexual), que desde el feminismo ha sido señalada frecuentemente como una de las bases del patriarcado, sino que relegitima la institución matrimonial al asociarla a los discursos de la igualdad (López Clavel, 2015).

Por otro parte, se consolida en esta escena la conformación de una voz homosexual, un “nosotros” (colectivo gay), frente a una sociedad heterosexual que, frecuentemente, discrimina de forma activa y explícita la diversidad sexual. Ese “ellos” (sociedad heterosexual como un todo)

³⁵ Con la prolongación de la historia de Víctor y Álex en las páginas [41] y siguientes (secuela), comprobamos que ambos cumplen su sueño de casarse y tener una hija. Leemos en el epílogo de Julio César Ortega (Cuho y Cantero, 2012: [36]) que, “más allá de su sexualidad, Víctor y Álex componen un pareja”. Cabría añadir que esa pareja sigue el modelo heterosexual tradicional.

aparece en nuestro cómic caracterizada de forma muy prototípica e, incluso, simplista en sus argumentos. De hecho, esta premisa de un “nosotros” gay opuesto o contrapuesto a un “ellos” heterosexual es el pilar sobre la cual se construye –y se *performa*– tal identidad gay.

Por fin, la asunción de una “nueva vida” para V́ctor y Álex consiste, en realidad, en la evolución del personaje de Álex; esto es: el recorrido que ha hecho desde una posición inicial de pre-gay, especialmente en el ámbito familiar, hacia una situación en la que ya se ha producido su salida del armario y el personaje asume su identidad gay.

CONCLUSIONES

En *V́ctor & Álex* se configura un todo artístico e ideológico completo de la identidad gay. Como hemos podido constatar mediante el análisis realizado en el epígrafe anterior (apartado 3), este cómic se encuadra discursivamente dentro del proceso de normalización gay coetáneo a su primera publicación por entregas (mediados de los años 2000), haciendo una apología de determinados valores que enseguida repasaremos y enunciándose desde una voz “gay” colectiva cuyo máximo objetivo político e ideológico es la integración en la sociedad heterosexual (y heterosexista). Por eso mismo, y siempre en función de ese objetivo central, el cómic despliega una serie de ideologemas y fija una identidad (homonormativa) gay con unas características bien delimitadas. Los escenarios, los diálogos, los personajes y su sexualidad, bien como el propio componente erótico de la obra, se subordinan al marco discursivo y a la finalidad principal de la historieta (la normalización), siendo siempre coherentes con la cosmovisión de la voz e identidad gay establecida en ella. Dicha voz e identidad se desarrolla, de forma complementaria, a través de los dos protagonistas: V́ctor y Álex. Lógicamente, la obra se aleja radicalmente de las inquietudes del activismo *queer*, pues el programa político de la normalización es antagónico al pensamiento y a las críticas de la teoría Queer. La construcción de todos los elementos del cómic, sean visuales, lingüísticos o ideológicos, es opuesta a los presupuestos de dicha teoría.

En primer lugar, la enunciación continua de una voz/identidad gay, de un “nosotros” colectivo, originado en gran medida por su oposición a y por su choque contra una cultura heterosexual y heterosexista, genera una obra plenamente homosexual, pues, parafraseando a Martínez Expósito (2009), todo el fenómeno comicográfico se define como tal: los creadores, la

revista donde se publica, las historias, los lectores a los que idealmente se destina y, sin duda, la inmensa mayoría de personajes. Esta omnipresencia de un “nosotros” (colectivo) gay pretende hacer que el receptor se identifique con los avatares de los protagonistas y que, a su vez, reelabore y reconceptualice un conjunto de experiencias individuales, que se presupone que el lector tiene o tendrá, tales como salir del armario o forjar una red de socialización gay, como una experiencia de grupo compartida, consolidando así la identidad gay, además de dotar de mayor peso social a ese “nosotros”.

En segundo lugar, y como consecuencia del anterior punto, el cómic refleja la cotidianidad de una pareja gay bajo un molde frecuente en los discursos de la otredad: el testimonialismo, reforzado por los contenidos extra de la edición en formato libro.³⁶ Se trata de una autorreferencialidad constante, pues todo el universo comicográfico se identifica claramente como gay, y los personajes, diálogos, tramas y conflictos que aparecen en el cómic lo hacen en función de las necesidades narrativas de la trama principal (gay) de los protagonistas (gais) y de las necesidades discursivas e ideológicas del principal objetivo: la normalización (gay).

En tercer lugar, la normalización gay como marco ideológico despeja la lectura de los personajes (no se prestan a varias interpretaciones), así como de sus sexualidades, de sus afectividades y de los cuerpos que aparecen en el cómic. La normalización necesita la creación de modelos homonormativos para poder desplegarse como dispositivo no solo entre la sociedad heterosexual, sino, principalmente, en la propia comunidad LGTBIQ+. Por eso mismo, Víctor y Álex representan modelos homonormativos, entendiendo dichos modelos no de forma esencialista, sino como categorías en construcción. Ambos poseen cuerpos jóvenes, musculados y definidos, bellos y masculinos; asimismo, ambos manifiestan el deseo de formar una familia tradicional: es decir, una pareja monógama, bajo el contrato del matrimonio civil y con hijos (en este caso, adoptados), donde predomina el amor romántico, el cariño y el cuidado (de ahí la frecuencia de besos entre los protagonistas). Además, esta pareja, especialmente Álex, muestra aspiraciones de pertenecer a la clase media y lograr la independencia económica como medio para alcanzar la libertad de la sociedad heterosexista. En otras palabras, la vía para conseguir ser feliz que se presenta en *Víctor & Álex* pasa por seguir el modelo familiar

³⁶ El testimonialismo es, por ejemplo, clave en la literatura femenina o feminista (no es menester de este artículo ocuparse de la polémica que estos rótulos han generado).

tradicional, el modelo del amor romántico y del matrimonio; el modelo del éxito en la integración del mercado laboral; el modelo, en definitiva, del sistema capitalista. Esta propuesta muestra la sintonía (harto contradictoria) con el proyecto de identidad gay propio de una época: un proyecto cuyo programa político de emancipación es profundamente individual y acorde al pensamiento neoliberal de su tiempo. En resumen, el cómic que hemos abordado en estas páginas recrea una homonormatividad funcional para el discurso de normalización y, en consecuencia, impone unos límites eróticos, sexuales y corporales a todos los protagonistas.

Los cuerpos de los protagonistas se alejan, insistimos, de los cuerpos efébricos y afeminados, del amaneramiento en la gestualidad y de cualquier elemento próximo a la pluma: el objetivo es crear un modelo de homonormatividad homologable y *respectable* para la sociedad y la masculinidad heterosexual hegemónica. Por ese motivo, a su vez, los cuerpos y la sexualidad de los protagonistas tampoco pueden interpretarse como pertenecientes a las subculturas que Sáez (2005) recoge como excesos de la masculinidad (los osos y la subcultura *leather*), dada la inestabilidad que provoca en la sociedad heterosexista o heterocéntrica.

Víctor y Álex se muestran desnudos y el cómic recoge la intimidad de la pareja, así como un conjunto de caricias, besos y numerosas viñetas con miembros erectos, pero siempre con un claro predominio del erotismo afectivo; es decir, no hay ninguna práctica sexual, ninguna referencia a los gustos de los protagonistas a ese respecto y, más llamativo aún, ninguna palabra con connotación sexual. Se trata de un homoerotismo comedido, edulcorado, subordinado al objetivo de la normalización: al contrario del provocador Nazario, en este caso lo que se persigue es que el componente erótico no resulte chocante para la cosmovisión heterosexual. De hecho, se trata de representar a través de los protagonistas unos personajes homonormativos, alejados de la promiscuidad de Yussef, el antagonista. En cuanto a las prácticas sexuales, no solo no están representadas las consideradas más “periféricas”, sino que el lector desconoce por completo las que atañen a los protagonistas, como acabamos de subrayar. Hay, pues, una *desexualización* de Víctor y Álex que se extiende además a otros personajes. Por ejemplo, la *drag* Sentimiento, quien, a pesar de la sensualidad clásica que desprende, es un personaje más cercano al hada madrina de las narraciones tradicionales y está muy alejada, en cualquier caso, del modelo de *drag* lasciva, de humor ácido e hipersexualidad despampanante y explícita.

La *respetabilidad* del modelo homonormativo limita las prácticas y, sobre todo, limita lo que se muestra de la sexualidad, así como el tono y el cariz del erotismo de los personajes. Debe reiterarse que en el plano verbal hay una absoluta carencia de palabras connotadas sexualmente y, además, en ninguna escena se hace uso del vocabulario más común en la jerga gay española contemporánea (Ortega Román, 2008). En línea con esta carencia de marcas de pluma y de jerga gay, tampoco se evidencian en el cómic ninguno de los recursos lingüísticos que detalla Rodríguez González (2009), a excepción del momento en que Víctor habla en femenino simulando ser Scully, la investigadora de *Expediente X* (vid. *supra* 3.2).

Por último, destacamos el fino equilibrio alcanzado entre la generación de una voz gay con un “nosotros”, la autorreferencialidad y la presentación de personajes y tramas gais bastante verosímiles, por un lado, y, por otro, la desexualización y limpieza de todo rasgo no *respetable*, como la pluma (que producen el efecto contrario: la inverosimilitud o la deslegitimación, respectivamente). Este equilibrio se sostiene en nuestra opinión por dos factores, a saber: la recreación de un modelo homonormativo preexistente en la sociedad y el carácter performativo de la obra.³⁷ Víctor & Álex no pretende, en resumidas cuentas, dar voz a una historia creíble sino, en buena medida, colaborar en una aspiración fundamental del proceso de normalización: consolidar un modelo homonormativo y alcanzar los derechos legales para poderse constituir en familia.

BIBLIOGRAFÍA

Aljama, Patricia y Joan Pujol (2013): “Reflexiones sobre la institucionalización del movimiento LGTB desde el contexto catalán y español”, *Interface: a Journal for and about Social Movements*, 5, 2, pp. 159-177, <http://www.interfacejournal.net/wordpress/wp-content/uploads/2013/11/Interface-5-2-Aljama-y-Pujol.pdf> (29/5/2019).

Barrero, Manuel (2013), “La novela gráfica. Perversión de una etiqueta editorial”, en José Manuel Trabado Cabado (coord.), *La novela*

³⁷ Precisamente en un contexto histórico, el de los primeros años 2000, en que no existen prácticamente referentes de matrimonios gais: España fue uno de los países pioneros en contemplar el matrimonio igualitario en su legislación, y lo hizo, como hemos dicho, justo en los años en que este cómic salía por primera vez a la luz pública.

gráfica. Poéticas y modelos narrativos, Madrid, Arco Libros, pp. 191-230.

Barrero, Manuel (2017): “Yaoi”,
<https://www.tebeosfera.com/conceptos/yaoi.html> (4/6/2019).

Barrero, Manuel (2018), “Novela gráfica”,
https://www.tebeosfera.com/conceptos/novela_grafica.html (25/5/2019).

Calvo, Kerman (2010), “Movimientos sociales y reconocimiento de derechos civiles: la legalización del matrimonio entre personas del mismo sexo en España”, *Revista de Estudios Políticos*, 147, pp. 137-167, <https://recyt.fecyt.es/index.php/RevEsPol/article/view/44341> (23/4/2019).

Clúa Ginés, Isabel (2008), “¿Tiene género la cultura? Los estudios culturales y la teoría feminista”, en Isabel Clúa Ginés (ed.), *Género y cultura popular*, Barcelona, Edicions UAB, pp. 11-30.

Cuho, Javi y David Cantero (2012), *Víctor & Álex*, [Almoguera, Guadalajara], Nowevolution.

Chamouleau, Brice (2017), *Tiran al maricón. Los fantasmas queer de la democracia (1970-1988)*, Madrid, Akal.

D’Emilio, John (2006), “El capitalismo y la identidad Gay”, *Nuevo Topo. Revista de historia y pensamiento crítico*, 2, trad. esp. de Pablo Ben, 1ª ed. (original inglés) de 1983, pp. 57-74, https://issuu.com/nuevotopo/docs/04-art_culo_john_d_emilio_nt2 (29/4/2019).

Díaz de Guereñu, Juan Manuel (2011), “El cómic español desde 1995”, *Arbor*, CLXXXVII, 2, pp. 119-220,
<http://arbor.revistas.csic.es/index.php/arbor/article/view/1377>
 (26/7/2019).

Dopico, Pablo (2014), “Cómics, viñeta y dibujos de la movida madrileña: de los setenta a los ochenta, pasando por el rastro”, *Espacio, Tiempo*

- y *Forma*, 26, pp. 315-353, <http://doi.org/10.5944/etfv.26.2014.14502> (13/7/2019).
- Enguix, Begonya (2010), “Fronteras, cuerpos e identidades gay”, *Quaderns*, 26, pp. 83-106, <https://www.raco.cat/index.php/QuadernsICA/article/viewFile/245012/386736> (18/6/2019).
- Fluvià, Armand de (2003), *El moviment gai sota la clandestinitat del franquisme, 1970-1975*, Barcelona, Laertes.
- García, Santiago (2010), *La novela gráfica*, Bilbao, Astiberri.
- Gómez Salamanca, Daniel y Josep Rom Rodríguez (2012), “La novel·la gràfica: un canvi d’horitzó en la indústria del còmic”, *Ítaca. Revista de Filologia*, 3, pp. 35-65, <https://doi.org/10.14198/ITACA2012.3.02> (28/5/2019).
- Koo, Pedro (2016), “Desmitificando el fenómeno Chueca: homonormatividad, inclusión y exclusión en *Historias de Chueca* de Abel Arana”, resumen de la ponencia presentada en el 13º congreso anual SECCLL (South East Coastal Conference on Languages & Literatures), <https://digitalcommons.georgiasouthern.edu/seccll/2016/2016/88/> (7/6/2019).
- López Clavel, Pau (2015), “Tres debates sobre la homonormativización de las identidades gay y lesbiana”, *Asparkia*, 26, pp. 137-153, <http://www.e-revistas.uji.es/index.php/asparkia/article/view/1490> (18/6/2019).
- Lladó Pol, Francisca (2018), “Apropiaciones y pertenencias. Citas pictóricas en el cómic español de los ochenta”, *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 49, pp. 321-341, <http://dx.doi.org/10.30827/caug.v49i0.7779> (22/7/2019).
- Maes, Hans (2018), “Erotic Art”, en Edward N. Zalta (ed.), *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, <https://plato.stanford.edu/entries/erotic-art/> (5/3/2019).

- Martín, Gabriel J. (2016), *Quiérete mucho, maricón*, Barcelona, Roca Editorial.
- Martínez Expósito, Alfredo (2009): “Normalización y Literatura Queer”, en Fundación Centro de Estudios Andaluces, *Seminario Teoría Queer: de la transgresión a la transformación social*, [S. l.], Consejería de la Presidencia de la Junta de Andalucía, pp. 25-38, https://www.centrodeestudiosandaluces.es/datos/factoriaideas/PN03_09.pdf (14/7/2019).
- McCloud, Scott (1995), *Entender el cómic: el arte invisible*, trad. esp. de Enrique Abulí, 1ª ed. (original inglés) de 1994, Bilbao, Astiberri.
- Milner, Andrew (2002), *Re-imagining Cultural Studies. The Promise of Cultural Materialism*, Londres et al., SAGE Publications.
- Mira, Alberto (2004), *De Sodoma a Chueca. Una historia cultural de la homosexualidad en España en el siglo XX*, Barcelona, Egales.
- Monasterios, Rubén (2018), “El cómic LGBT”, <http://www.laong.org/el-comic-lgbt-ruben-monasterios/> (5/6/2019).
- Monferrer Tomàs, Jordi (2003), “La construcción de la protesta en el movimiento gay español: la Ley de la Peligrosidad Social (1970) como factor precipitante de la acción colectiva”, *Reis. Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, 102, pp. 171-204, <https://www.jstor.org/stable/40184541> (19/7/2019).
- Olmeda, Fernando (2004), *El látigo y la pluma: homosexuales en la España de Franco*, Madrid, Oberón.
- Ortega Román, Juan José (2008), “Un territorio lingüístico en expansión geográfica: la jerga gay española”, *Anales de Geografía de la Universidad Complutense*, 27, 1, pp. 68-82, <https://revistas.ucm.es/index.php/AGUC/article/view/AGUC0707110069A> (13/7/2019).

Pérez Navarro, Pablo (2009), “Activismo y disidencias QUEER”, *Cuadernos del Ateneo*, 26, pp. 75-82, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3106565> (9/6/2019).

Platero Méndez, Raquel (2007), “Las diferentes construcciones y marcos interpretativos sobre los problemas de lesbianas y gays en España (1995-2005)”, *Bagoas – estudos gays: gênero e sexualidades*, 1, 1, <https://periodicos.ufrn.br/bagoas/article/view/2263> (2/7/2019).

Rigobello, Filippo (2016), *El cómic erótico español. Análisis sobre el trabajo de Antonio Altarriba*, trabajo de grado dirigido por Alessandro Scarsella, Università Ca’Foscari Venezia, <http://hdl.handle.net/10579/8578> (2/7/2019).

Rodríguez González, Félix (2009), “El estereotipo femenino en la caracterización gay”, en Ana María Vígara Tauste (dir.), *De igualdad y diferencias: diez estudios de género*, Madrid, Huerga y Fierro, pp. 231-282.

Sáez, Javier (2005), “Excesos de la masculinidad: la cultura leather y la cultura de los osos”, en Carlos Bargeiras, Carmen Romero y Silvia García (eds.), *El eje del mal es heterosexual. Figuraciones, movimientos y prácticas feministas “queer”*, Madrid, Traficantes de Sueños, pp. 137-148.

Salvador, Antonio (2011), “El cómic pornográfico gay. Bibliografía comentada y referencias”, *Historietas. Revista de estudios sobre la historieta*, 1, pp. 40-57, <https://rodin.uca.es/xmlui/bitstream/handle/10498/14533/35515156.pdf> (21/7/2019).

Santos, Ângela Prestes Veiga dos (2015), *Forster and his kind. Christopher Isherwood and the 30’s Group*, tesis de doctorado en Letras dirigida por Mário Jorge Torres y António dos Santos Pereira, Universidade da Beira Interior, <http://hdl.handle.net/10400.6/4250> (3/6/2019).

Saxe, Facundo (2010), “La doble alteridad de las historietas de Ralf König: el cómic gay y su irrupción en lo *mainstream*”, en Laura Vázquez

- (ed.), *Actas digitales del Primer Congreso Internacional de Historietas “Viñetas Serias”*, Buenos Aires, Viñetas Sueltas, www.vinetas-sueltas.com.ar/congreso (9/6/2019).
- Saxe, Facundo (2016), “Disidencia sexual en el cómic alemán contemporáneo: el caso de Ralf König”, *Tonos digital. Revista de estudios filológicos*, 30, <http://www.tonosdigital.com/ojs/index.php/tonos/article/view/1411> (8/6/2019).
- Shangay Lily (2016), *Adiós, Chueca. Memorias del gaycapitalismo: la creación de la “marca gay”*, Madrid, Akal.
- Sinfield, Alan (2004), *Literature, Politics and Culture in Postwar Britain*, 1ª ed. de 1997, Londres y Nueva York, Continuum.
- Sinfield, Alan (2005), *Cultural Politics – Queer Reading*, 1ª ed. de 1994, Nueva York *et al.*, Routledge.
- Soler Quílez, Guillermo (2015), “La representación de la diversidad afectivo-sexual en el cómic, material didáctico para el ámbito educativo”, en María Teresa Tortosa Ybáñez, José Daniel Álvarez Teruel y Neus Pellín Buades (coords.), *XIII Jornades de Xarxes d’investigación en docència universitària*, pp. 2953-2962, https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/49972/1/XIII_Jornades_Re des_223.pdf (23/6/2019).
- Varillas Fernández, Rubén (2013), “El cómic, una cuestión de formatos (1): de los orígenes periodísticos al *comic-book*”, *Cuco. Cuadernos del cómic*, 1, pp. 7-30, http://cuadernosdecomic.com/docs/revista1/cuestion_formatos_varillas.pdf (21/5/2019).
- Varillas Fernández, Rubén (2014), “El cómic, una cuestión de formatos (2): revistas de cómics, fanzines, mini-cómics, álbumes y novelas gráficas”, *Cuco. Cuadernos del cómic*, 2, pp. 7-30, http://cuadernosdecomic.com/docs/revista2/El_comic_una_cuestion_de_formatos_2_cuco2.pdf (21/5/2019).

Vergara Díaz, Pablo (2009), “El cómic en España: 1977-2007”, *Aposta. Revista de Ciencias Sociales*, 42, pp. 1-24, www.redalyc.org/html/4959/495950238003/ (29/6/2019).

Villaamil, Fernando (2004), *La transformación de la identidad gay en España*, Madrid, Los Libros de la Catarata.

West, Caroline (2012), “Pornography and Censorship”, en Edward N. Zalta (ed.), *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, <https://plato.stanford.edu/entries/erotic-art/> (5/3/2019).

Wittig, Monique (2006), *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*, trad. de Javier Sáez y Paco Vidarte, 1ª ed. (original inglés) de 1992, Barcelona, Egales.