

Hacia una historia *queer* de la televisión española. Ibáñez Serrador y los primeros intentos de representación televisiva de la homosexualidad

ALEJANDRO MELERO SALVADOR

Universidad Carlos III de Madrid, España

En las últimas décadas, numerosas publicaciones e investigaciones han demostrado la valía de los estudios *queer* televisivos, que empezaron como una disciplina dependiente de otras y han acabado por convertirse en una rama de estudio con entidad propia. El hecho de que en España su impacto haya sido mínimo hasta la fecha no hace sino demostrar la urgencia y necesidad de incorporarlos a la agenda académica para la creación de una historia *queer* de la televisión española. Este artículo estudia la obra de Narciso Ibáñez Serrador, centrándose en *Historia de la frivolidad* (1967), para tomarla como ejemplo de los primeros pasos de las representaciones televisivas de minorías sexuales en España. Tras presentar algunas de las teorías más relevantes sobre los estudios de televisión *queer*, el texto analiza distintos momentos de *Historia de la frivolidad* para acabar centrándose en dos de ellos, que son muy significativos de dos cuestiones fundamentales en esta clase de estudios: la representación del beso entre dos personas del mismo sexo y el uso de personajes homosexuales con intenciones cómicas. Finalmente, se presta atención a la desconocida pieza *Aprobado en inocencia* (1964), de Ibáñez Serrador, para complementar el estudio sobre las posibilidades narrativas que este hombre de televisión encontraba en la homosexualidad.¹

PALABRAS CLAVE historia de la televisión, homosexualidad, teoría *queer*, censura, homosexualidad y comedia, narrativa homosexual

¹ Este artículo es el resultado del trabajo dentro del Grupo de Investigación TECMERIN (Televisión y cine: memoria, representación, industria) del Departamento de Periodismo y Comunicación Audiovisual de la Universidad Carlos III de Madrid y del Proyecto de Investigación 'Los medios audiovisuales en la Transición española. Las imágenes del cambio democrático', CSO2009-09291, Ministerio de Ciencia e Innovación. Estoy especialmente agradecido a mi compañera Concepción Cascajosa por guiarme hasta el texto *Aprobado en inocencia*.

Introducción. La televisión y los estudios *queer*

Desde hace ya más de veinte años, numerosos académicos, críticos e investigadores de la televisión, la mayoría provenientes del mundo anglófono, se han aproximado al estudio de la televisión y su historia desde las perspectivas y avances de las teorías *queer*. Aunque durante la década de los noventa apenas existieran estudios específicos, sí que fueron floreciendo de forma paulatina numerosos artículos que intentaban, por un lado, analizar las representaciones contemporáneas de las minorías sexuales mientras que, por otro, se empezaba a esbozar un estudio de una historia *queer* de la televisión. Ejemplos de la primera tendencia son Gross (1994), considerado como uno de los pioneros en el establecimiento de los primeros debates *queer* sobre la televisión. Dentro de esa segunda tendencia que aspiraba a rescatar las representaciones de homosexuales en la historia de la televisión se dieron importantes y exitosos trabajos que, de manera casi arqueológica, estudiaban la presencia de gays y lesbianas en distintos géneros y formatos televisivos de diversas épocas, desde la publicidad y los *talk-shows* (ver Gamson, 1998) hasta relecturas de algunas series de ficción emblemáticas, como la de *Batman* (*Batman*, Fox: 1966–68; ver Torres, 1999). Es importante señalar que esta última tendencia coincidió con el interés por estudiar las representaciones de otros grupos excluidos, desde los judíos (por ejemplo, en el también muy influyente libro de Jonathan Pearl y Judith Pearl [1999]) a los negros afroamericanos.

A partir del año 2000, los estudios *queer* televisivos dejaron de ser una subcategoría intrusiva que se colaba dentro de libros o revistas sobre cine, comunicación y/o homosexualidad, para establecerse como disciplina de estudio específica, con sus propios monográficos, manuales, expertos y teóricos. Los dos principales ejes de estudio (la reflexión política o politizada sobre la actualidad y una historización *queer* de la televisión) se han mantenido, ampliando sus objetivos. El foco dejó de ser anglocéntrico para incorporar perspectivas transnacionales. Se ha atendido también a la urgencia de los nuevos formatos, prestando especial atención a la euforia de los *realities* (la lista de trabajos que han prestado atención al fenómeno global *Queer Eye for the Straight Guy* es enorme),² y se ha continuado con el esfuerzo por crear una teoría televisiva *queer* específica, no dependiente de sus hermanas mayores, sobre todo los estudios fílmicos y culturales *queer*. La variedad de los estudios *queer* televisivos queda patente en el libro *Queer TV* (Davis y Needham, 2009), que presentaba una recopilación de ensayos que no se limitan a estudiar las representaciones homosexuales en televisión sino que indagan en las dificultades de desarrollar una teoría *queer* específica para los estudios televisivos, que tuviese en cuenta la riqueza del medio televisivo, sus espacios de recepción ('the home, the family, the quotidian: in other words, the heteronormative' [Davis y Needham, 2009: 6]), y elementos a priori extra-televisivos como las revistas de programación e incluso la parafernalia y rituales del consumo televisivo (el uso del mando a distancia y el *zapping*).

A pesar de esta exitosa y fructífera unión de los estudios *queer* con los estudios televisivos, en el panorama español estos debates han tenido escasísimo impacto, lo

² Los títulos de algunos de estos estudios dejan ver la disparidad de puntos de vista inspirada por estos programas. Destacan, por ejemplo, Sender (2006) frente a Hart (2004), que bebe de la teoría *queer* más próxima al activismo. Desde los estudios de masculinidades también han llegado contribuciones tan relevantes como Ramsey y Santiago (2004).

que hace que los estudios *queer* televisivos sean todavía una vasta área por explorar. Este abandono se hace especialmente patente en lo que respecta a esa segunda veta que aspira a estudiar una historia de la representación de la homosexualidad en televisión. Si los estudios *queer* sobre las representaciones contemporáneas son escasos,³ la exploración de las primeras décadas de la televisión en España es nula. En los siguientes párrafos se estudia a Narciso Chicho Ibáñez Serrador como uno de los pioneros en las representaciones de la homosexualidad en la televisión española. Aunque se hará referencia a la homosexualidad femenina, este texto se centrará en las representaciones de hombres gays por ser las más prolíficas en los casos de estudio que se tratan. Se presta atención a una de las más populares obras de Chicho, *Historia de la frivolidad* (1967), centrándose en dos momentos particulares que dejan ver una de las primeras visiones sobre la homosexualidad en TVE. Además, se presta atención a su manuscrito para la obra *Aprobado en inocencia* (1960), en la que el autor desplegó su interés por la homosexualidad como elemento de interés para la ficción cómica.

Ibáñez Serrador y su *Historia de la frivolidad*

El lugar de Narciso Ibáñez Serrador en la historia de la televisión española, aunque insuficientemente estudiado, ha quedado reconocido tanto a un nivel popular e institucional (por ejemplo, fue el gran homenajeado en la gala del cincuenta aniversario de TVE), como académico (es, junto con Antonio Mercero, quien más entradas suma en el libro *Las cosas que hemos visto*). Dentro de su extensa obra, *Historia de la frivolidad* ocupa un espacio de especial interés para el estudio de las fronteras de representación en la televisión franquista. Como concluyen Gómez Alonso y Palacio, ‘la intrahistoria de *Historia de la frivolidad* nos revela muchos de los difíciles equilibrios de la dictadura. Es el programa más premiado de la televisión en España. Pero en nuestro país estuvo a punto de convertirse en una nueva *Viridiana*’ (2006: 33). Efectivamente, el éxito de *Historia de la frivolidad* quedó patente con numerosos premios: la Ninfa de Oro en Montecarlo, la Rosa de Oro Premio de la Prensa en Montreux, la Targa d’Argento en Milán e incluso el premio de la Asociación Católica Internacional, de la que era miembro Luis Fierro, el entonces responsable de programación religiosa de TVE. Todo esto no fue suficiente para que su pase por televisión quedase relegado a unas horas de poca audiencia, después del cierre de emisión y tras la advertencia de ‘no apto para todos los públicos’. Hay que hacer notar aquí que esta estrategia no fue nada inusual. Se conocen, al menos, otras dos obras televisivas que se vieron postergadas a horas intempestivas, como ha señalado López Izquierdo en su estudio de *Juan Soldado* (TVE, 1973): ‘tras los casos de *Fedra* e *Historia de la frivolidad*, los responsables dejan que se acabe la programación y luego una presentadora avisa a los espectadores, con la incrustación de dos inmensos rombos sobre uno de sus ojos, que se iba a proyectar “un cuento infantil”. La obra se vio con “algunos recortes”, como reconoció — sin acritud — el propio Fernán-Gómez al recoger el Fotogramas de Plata’ (2006: 51). Es en este contexto de semi-prohibición y malditismo en el que debe entenderse la obra que nos ocupa.

³ Se pueden citar aquí algunos ejemplos como el trabajo de investigación de Beatriz González de Garay Domínguez (2010). Igualmente, merece una mención el libro pionero en los estudios sobre la relación entre homosexualidad y medios de comunicación en España de Llamas (1997).

Se sabe que *Historia de la frivolidad* nació como encargo para ‘ganar premios televisivos internacionales’. Ibáñez Serrador creyó que ‘ganaríamos con algo que el jurado no esperase que pudiese salir de una España aplastada por una censura terrible; y nació el proyecto de hacer una historia de la censura pero me dio mucho miedo’ (Gómez Alonso y Palacio, 2006: 32). Según Jaime de Armiñán, guionista junto a Ibáñez Serrador, Adolfo Suárez, entonces productor televisivo, jugó un papel fundamental: ‘la única condición que nos puso Suárez es que fuera una producción musical y le pareció una idea estupenda que fuera una historia de la censura’ (Gómez Alonso y Palacio, 2006: 32). Los distintos gags estarían presentados por una Conferenciante (Irene Gutiérrez Caba) que, ayudada por una compañía de beatas y auxiliada por unas enorme tijeras de censora, iba a presentar distintos momentos de la historia en los que iba a ser necesaria la intervención de alguna clase de censura: tapar con una hoja a Adán y Eva, retocar la Maja Desnuda, o momificar a Salomé para evitar que su danza la dejase sin velos. El resultado que nos llegó puede bien entenderse más como una historia de la censura que de la frivolidad, convirtiéndose esta palabra en un elegante eufemismo que viene a designar *lo prohibido*, aquello que queda fuera o purgado, y de lo que no se puede hablar. Es también en este contexto en el que deben entenderse las representaciones de la homosexualidad que se estudiarán a continuación.

Historia de la frivolidad presenta diversos momentos en los que aparecen representaciones diferenciadas de la homosexualidad o alusiones a cuestiones cercanas a la misma, como el travestismo. Describiré a continuación algunos de ellos para, posteriormente, centrarme en los dos que considero más relevantes para un análisis pormenorizado. La primera ocasión es la única que hace referencia al lesbianismo y se da en la escena de la decadencia de Roma, que la Conferenciante presenta así: ‘Roma estaba podrida, ¡podridísima!’. Tras estas palabras, la cámara de Chicho hace un paneo por lo que se presenta como una bacanal romana en la que se ven personas de todas las edades ligeras de ropa, bebiendo vino, jugueteando y acariciándose, a veces en pareja y a veces en grupo. Entre esta multitud se ve primero a dos chicas que se abrazan, junto a un hombre, y, en seguida y de forma más diferenciada (ahora están ellas solas en el plano) a otras dos chicas que comparten un racimo de uvas mientras se abrazan y miran de manera inequívocamente sexual. La Conferenciante las observa con sus lentes escrutinadoras y lamenta: ‘los pocos romanos pudibundos que quedaban en la ciudad no eran suficientes para acabar con tanto desenfreno’.⁴ Es ésa precisamente la explicación de esta primera representación de la homosexualidad, que se da en un contexto de desenfreno y libertinaje en el que todo cabe: junto a las chicas que se acarician se ve también, por ejemplo, a una mujer que acaricia a un hombre negro, o toda una fila de hombres y mujeres que se persiguen entre risas y caricias.

Otra representación de la homosexualidad aparece en la escena de la Francia pre-revolucionaria, que la Conferenciante presenta más indignada que nunca: ‘ah, ¡qué siglo de abominable inmoralidad!’. La inmoralidad hace referencia aquí, más que a la presunta promiscuidad de los franceses de la época, al amaneramiento de sus hombres. La puritana es testigo de un baile de salón en el que todos los hombres son

⁴ Todas las citas que siguen proceden del programa *Historia de la frivolidad*.

exageradamente afeminados: hablan con voces finísimas, mueven sus manos con aspavientos y gestos estereotipados, lanzan besos al viento entre risas alocadas, uno de ellos toca el harpa con las más exageradas muecas de placer y afectación. En cierto momento, un hombre guiña el ojo a otro, que le mira sorprendido. Todos estos hombres, que en los créditos figuran bajo el revelador nombre de ‘preciosos’, andan de puntillas, se reajustan sus pelucas y exhiben orgullosos sus caras maquilladas al máximo, dan pequeños saltitos y piruetas mientras bailan. La Conferenciante continúa con su explicación: ‘no hubo más remedio que cortar por lo sano. La guillotina apenas logró cortar unas miles de cabezas, pero el vicio continuó en pie’. La mujer usa sin piedad la guillotina mientras la cámara recorre un suelo lleno de pelucas. El veredicto de la Conferenciante es claro: ‘una época digna del castigo que sufrieron Sodoma y Gomorra’.

Los siguientes párrafos se centrarán en otras dos representaciones de la homosexualidad que se ven en *Historia de la frivolidad*, entendiendo cada una de ellas como una avanzadilla de futuros modelos representacionales de gran impacto en los estudios sobre homosexualidad y televisión: la representación del tabú del beso entre dos personas del mismo sexo y el uso del personaje homosexual como recurso cómico.

La representación del beso entre dos personas del mismo sexo

La siguiente secuencia de interés para este artículo es la del Renacimiento. En esta ocasión, un público entregado presta atención a una representación de Romeo y Julieta, presenciada por el mismísimo Shakespeare, al que da vida Agustín González, muy nervioso en el estreno de su obra. Cada miembro del público aporta su pequeña dosis de humor. Un matrimonio que llega tarde observa el programa de mano y comenta: ‘déjame ver el reparto’. Un dibujo (de Mingote, como todos los del film) muestra la escena del balcón y deja ver, para el espectador atento, que todos los actores del reparto son varones. También la Conferenciante expresa su opinión sobre esta época, pero ahora sí la aprueba: ‘el siglo XVI fue el siglo de oro del teatro y del recato, que consiguió librar a los escenarios de impudicias’. En el escenario se ve a Romeo (Jaime Blanch) escuchar embelesado el famoso monólogo de Julieta en el balcón. Cuando ella termina, Romeo se acerca a sus labios hasta besarla. Un contraplano muestra que Julieta está interpretada por un hombre (el popular cómico José Luis Coll, con gesto de bobalicón), que le responde: ‘gracias por el rocío que tu boca dejó sobre mis labios’.

Las siguientes escenas sobre el Siglo de Oro también hacen referencias a las posibilidades homosexuales de los dramas isabelinos. Cuando, en la siguiente escena, Otelo dice ‘apago la luz y luego apagaré su lumbre’ y deja la habitación a oscuras, la cámara panea a un hombre travestido (el actor Javier de Paul en el papel de Desdémona) que espera con gesto de satisfacción mientras Otelo se mete en su cama. Un respingo y una mueca pícaro confirman que Otelo ha entrado a su lecho y se ha situado a espaldas de Desdémona. En el siguiente gag, mientras otro hombre travestido de Ofelia lanza flores con ademanes amanerados (‘florejillas, muchas florejillas’, va diciendo), Hamlet, calavera en mano, le mira con pena y dice: ‘pobre loca’.

En cualquier caso, es el momento del beso entre Romeo y Julieta el que mayor interés contiene, pues entronca perfectamente con uno de los grandes temas en los

estudios sobre homosexualidad y televisión: la representación, no ya del acto sexual, sino del beso entre dos personas del mismo sexo. No es exagerado afirmar que, lejos de ser algo anecdótico, la aparición en televisión de un acto en apariencia tan inocente como un beso ha constituido uno de los pilares de los estudios televisivos *queer* en distintos países. Algunas de las controversias más conocidas en torno a la representación televisiva de un beso gay lo constituyen la censura de los besos de la serie norteamericana *Queer as Folk* (Showtime: 2000–05) en Italia, o los polémicos debates tras el estreno del original británico (*Queer as Folk*, Channel Four: 1999). En el contexto del Reino Unido, la progresiva aparición de escenas de besos gays en las distintas telenovelas de producción propia ha ido generando una incombustible literatura desde muy distintos frentes. Algunos de los momentos más importantes de esta cronología fueron las quejas que suscitó el beso entre dos hombres en *East Enders* de la BBC (1985–hoy),⁵ los distintos besos (primero entre dos hombres y más tarde entre dos mujeres) en la veterana *Neighbours* (BBC: 1985–hoy), hasta la incorporación de sus primeros personajes homosexuales después de veinticinco años en antena y, sobre todo, las polémicas que llegaron en 2003 con el beso gay de *Coronation Street* de la cadena ITV (1960–hoy), la más antigua y popular de todas las *soap-operas*, pionera también en esta cuestión.

A mediados de la década de los noventa aparecieron numerosos estudios académicos y en prensa especializada que desarrollaron un apasionado diálogo en torno a este tema. En los Estados Unidos, a raíz de la incorporación de varios personajes homosexuales en series de éxito como *Friends* (NBC: 1994–2004), expertos como la estudiosa de televisión Gail Shister argumentaban que ‘el beso entre personas del mismo sexo en la televisión sigue siendo la “frontera final” que los personajes gays y lésbicos deben cruzar. Los ejecutivos de las cadenas y sus patrocinadores se muestran todavía nerviosos con respecto a las muestras de afecto público y el tabú del beso gay [...] Ser gay está bien, pueden incluso tener hijos. Pero no está bien que se vea que tienen sexo’ (1995: 30–31).⁶ Desde el mundo académico, una de las contribuciones más importantes vino en el libro *Gay TV and Straight America* de Ron Becker (2006). Becker remontaba su estudio de la representación del beso homosexual al año 1989 y la *sit-com* *Roseanne* (ABC: 1988–97). Para Becker, la aversión a la representación de un beso entre personas del mismo sexo era la traslación televisiva de la política *Don’t ask, don’t tell*, que permitía a los militares homosexuales estadounidenses trabajar en el ejército siempre y cuando no hablasen de su sexualidad, por la que tampoco podían ser preguntados. ‘El material gay’, según Becker, ‘en especial los besos entre personas del mismo sexo, puede suscitar controversias y nerviosismo en la televisión [...] como demuestra el hecho de que dos cadenas locales se negaran a emitir el episodio [de *Roseanne*, en el que había un beso entre dos personas del mismo sexo]’ (2006: 155).

Al presentar en 1967 uno de los primeros besos televisivos entre dos hombres (independientemente de la condición sexual de éstos) de los que haya constancia, Ibáñez Serrador se convierte en pionero merecedor de la atención de los estudiosos.

⁵ Ver Faulkner (2008). Para más información sobre la representación del beso entre personas del mismo sexo en la televisión británica, ver Edwards (1999).

⁶ Algo similar se deja ver en el estudio sobre el beso lésbico en *Buffy* (Warn, 2003).

La forma en la que se presenta este beso es determinante para entender los mecanismos de representación de lo que Shister llama ‘el tabú del beso gay’. Primero los espectadores ven al actor Jaime Blanch escuchar los versos de Julieta, que están recitados y doblados por una voz de mujer, y no por José Luis Coll. Va subiendo la escalerita que le lleva al balcón hasta acercarse a su Julieta, que para el espectador sigue siendo una voz y una peluca rubia, pues está de espaldas a la cámara. El beso se produce y la cámara hace un zoom hasta un primerísimo plano del actor; ahora sí, sus labios están pegados a los de otra persona. El siguiente plano, contraplano del anterior que llega por corte directo, es el de Romeo visto desde atrás; se va separando poco a poco hasta revelar la cara de una Julieta fea y con sombra de barba. Como aquella antigua norma del Hollywood clásico que no permitía mostrar al que disparaba y al que recibía el disparo en el mismo plano, el primer beso entre dos hombres en la televisión española (hasta donde se sepa) también viene manipulado por un montaje que deja evidencia de que ha existido la posibilidad de falsear el beso, pero no tanto como para evitar el contacto entre los dos hombres.

La teoría *queer* cinematográfica es muy útil para entender estas estrategias de edición. D. A. Miller ha desarrollado durante ya casi dos décadas una muy sofisticada interpretación de las representaciones de las sexualidades no mayoritarias en el cine a partir de un minucioso estudio de las posibilidades de manipulación que ofrece el montaje. Para Miller, el más frecuente de los usos a la hora de representar el sexo gay se basa en el binomio connotación-denotación. Tomando como ejemplo la película *La soga* (*The Rope*, Alfred Hitchcock, 1948), pero también otros textos literarios y hasta jurídicos, Miller argumenta que el montaje cinematográfico puede servir para invitar al espectador a un juego de descodificación de mensajes que pueden mostrar o desenmascarar la sexualidad de los personajes gays. Miller habla de la ‘fascinación transgresora de la homosexualidad’ (1991: 122) y dice que ésta puede ser ‘sustituida por complejas técnicas cinematográficas (cámara, puesta en escena) que ayudan (o, más bien, dificultan) que el espectador se aproxime a la homosexualidad al mismo tiempo que siguen las prácticas legales, sociales, culturales y estéticas (esta última incluyendo la espectacularidad) que toleran la homosexualidad con la condición de que se mantenga fuera de la vista’ (123). Lo que Miller llama la ‘posibilidad fantasmagórica del sexo gay’ (133) está ciertamente presente en el beso de *Historia de la frivolidad*. El montaje que niega la continuidad del beso entre dos hombres es el mismo que acaba por asegurar que el beso se ha producido. La técnica que ha sido necesaria para la recreación de un tabú (estético, cultural, social y, bajo el franquismo, legal), niega la existencia del mismo en su totalidad pero ha terminado por presentarlo en discontinuidad, para escándalo potencial de la audiencia y de las beatas censoras. Miller entiende que la homosexualidad ha pertenecido tradicionalmente ‘al reino de la connotación, en el que las insinuaciones se podían desarrollar y negar al mismo tiempo, donde [...] uno nunca está seguro si de lo que se está hablando es de homosexualidad pero, en el caso de que así lo sea, uno también ha aprendido, junto con los códigos para descifrarla, el silencio necesario que debe mantenerse en la representación’ (125). Cuando Miller lee *La soga*, encuentra claves que le hacen preguntarse si los personajes son gays o no, si comparten habitación o no, si tienen sexo o no lo tienen, y es esta ansiedad, alimentada por la técnica cinematográfica, la que mantiene el suspense de la narración. Igualmente, el beso entre dos hombres de *Historia de la frivolidad* augura una inquietud sin resolución: ¿ha

existido el beso de verdad, o los actores (Blanch y Coll) que interpretan a unos actores (los actores en el escenario) que interpretan a unos personajes (Romeo y Julieta) se han acercado lo máximo posible, ayudados por un montaje astuto? Una cosa sí está clara: el público que observa la obra de teatro dentro de la ficción, Shakespeare incluido, ha presenciado con claridad lo que la televisión franquista solamente muestra estratégicamente montado.

La Conferenciante da la clave para entender las paradojas que surgen a partir de las manipulaciones de la representación de la sexualidad cuando dice que ‘Isabel de Inglaterra fue una reina ejemplar que prohibió a las mujeres subir al escenario’, obviando que es precisamente este exceso de puritanismo el que propicia los momentos homosexuales. *Historia de la frivolidad* presenta así un astuto juego que sigue el modelo que Michel Foucault proponía al hablar de lo que llamó ‘la hipótesis represiva’ (1990: 90). La idea foucaultiana de la represión implica que el silencio no indica ni la inexistencia ni la supresión de discursos. Muy al contrario, el silencio en torno a los tabúes sexuales y los procesos que contribuyen a estos silencios (Foucault habla de la censura, la persecución legal, la patologización de ciertas conductas ...) son parte de un complejo aparato represivo que interfiere en la producción de los discursos sexuales y acaba por determinarlos, pero nunca consigue negarlos ni destruirlos en su totalidad. Son estas teorías de Foucault las que llevan al historiador Russell Keat a concluir que ‘nunca ha habido un silencio tan ruidoso, un secreto tan público, como el creado por la represión sexual’ (1994–95: 29). Foucault analiza distintos casos sobre cómo el ‘ansia por la ocultación’ no hace sino generar representaciones de lo que se aspira a negar (1979: 102). Los internados británicos de la época victoriana son uno de sus ejemplos favoritos: desde la arquitectura (habitaciones individuales, distribución de duchas y cuartos de baño, separación de áreas por sexos y edades, celdas de castigo) hasta la organización de los horarios, rutinas, normas de control, etcétera, no hacían sino recordar constantemente la sexualidad que se pretendía silenciar. Es precisamente en este juego paradójico en el que se regocija *Historia de la frivolidad*, y el que permite representaciones de tabúes como el beso entre dos hombres que, como la Conferenciante sabe, llega después de que se haya prohibido a las mujeres la indecente labor de interpretar en el escenario. El mensaje subversivo de esta escena del beso entre dos hombres es coherente con el resto de *Historia de la frivolidad*: nada hace resaltar tanto la disparidad de las conductas sexuales como la prohibición, la censura, el tijeretazo. Lo que las beatas cantan en la famosa canción del programa (‘usamos tijeras, usamos tintero’, en alusión a las armas de la censura y, más tarde, ‘las artes son engañosas’) se pone en práctica en esta escena: el corte que separa el plano del beso de su contraplano contiene todo lo que se quiere negar y que, justamente por ello, habla más alto: dos hombres se han besado.

La homosexualidad como recurso cómico

Otro de los momentos de *Historia de la frivolidad* que hacen referencia a la homosexualidad se sitúa dentro de uno de los más recordados gags del programa, el del *strip-tease* medieval. La Conferenciante interpretada por Irene Gutiérrez Caba se lamenta de que ‘por desgracia, en la Edad Media no todo fue austeridad’ y da paso a una actuación que comienza con la llegada a un escenario de alguien camuflado

bajo una armadura medieval. Pronto se revela que se trata de una chica atractiva (Irán Eory), que empieza a quitarse poco a poco las pesadas prendas de su vestimenta. El público, reunido en una taberna, se las apaña como puede para ir esquivando las pesadas partes del atuendo, mientras la chica se contonea, acaricia sus cabellos y juega con sus largos guates de latón como si fuese Gilda. Cuando lanza una de sus medias metálicas al vuelo, uno de los espectadores cae desde el tejado al intentar atrapar tan pesada indumentaria. Todo esto es observado por la Conferenciante, que no se pierde detalle con sus anteojos. Entre el público, y esto es lo más interesante para el propósito de este artículo, se encuentran dos hombres sentados en una mesa, bebiendo en dos jarras de vino y compartiendo una barra de pan. Su presentación nos llega a través de primeros planos en los que se los ve observar el *strip-tease* con tanta atención como el resto de los concurrentes. Según avanza la acción, sin embargo, estos dos hombres se van acercando el uno al otro y, en el momento en el que la chica se está quitando sus pesadas hombreras, la cámara de Ibáñez Serrador nos presenta a estos dos hombres en un gran plano medio, tras su mesa, agarrados románticamente. El *strip-tease* continúa aportando diversos gags (la chica destroza una pared cuando lanza al aire su peto, el iluminador que aguenta una vela pierde el equilibrio y está a punto de caer) y la Conferenciante se muerde los labios en señal de indignación. La chica está a punto de quedarse completamente desnuda. Girada sobre sus espaldas, mira a la cámara mientras suelta su cota de malla, que le deja los hombros desnudos. El siguiente plano, que recoge desde sus pies hasta las rodillas, deja ver cómo cae la malla e invita al espectador a pensar que la chica está totalmente desnuda. Los aplausos satisfechos del público parecen confirmar esto, pero la complacencia de la Conferenciante, que mira ahora orgullosa a las gentes de la taberna, hace pensar que el espectáculo todavía tiene algo con lo que sorprender. Efectivamente, un contraplano a la sonrisa satisfecha de la Conferenciante muestra que la chica del *strip-tease* está ahora atada a un palo, subida encima de una hoguera que está a punto de incendiarla. El público sigue aplaudiendo mientras las beatas avivan el fuego con un soplete.

Estos dos personajes que se acarician dulcemente pueden entenderse como pioneros en una de las más importantes tendencias en la representación de la homosexualidad en el audiovisual español: su uso como recurso cómico, que he estudiado en el capítulo ‘Aunque el vecino se vista de seda: los gays y la comedia’ de mi libro *Placeres ocultos. Gays y lesbianas en el cine español de la Transición* (Melero, 2010: 127–80). A un nivel internacional, también ha sido objeto de interés para estudiosos *queer* de la televisión, sobre todo a raíz de la popularidad de la *sit-com* *Will y Grace* (Will & Grace, NBC: 1998–2006). Kathleen Battles y Wendy Hilton-Morrow toman esta serie para explicar cómo la comedia televisiva tiene una tendencia a ‘situar el potencialmente controvertido tema de la homosexualidad en un contexto de convenciones culturales familiares y seguras [que son] dos características tradicionalmente atribuidas a la comedia televisiva’ (2002: 87). A partir de sus casos de estudio llegan a la conclusión de que la comedia televisiva ‘igual a la homosexualidad a la falta de masculinidad, confía en una tensión sexual que se prolonga pero nunca se consume, infantiliza a los personajes que son potencialmente más subversivos’ (88). Las conclusiones de su estudio son bastante pesimistas y acaban considerando que la comedia gay televisiva tiene una larga tradición de ‘invitar a las audiencias mayoritarias a leer los programas dentro de marcos televisivos familiares’ y que deben por lo tanto entenderse ‘como una invitación a reforzar el heterosexismo’ (103).

Estas lecturas de Battles y Hilton-Morrow, aunque escritas más de tres décadas después de que Ibáñez Serrador grabara *Historia de la frivolidad*, son de gran ayuda para aproximarse a la escena de la taberna medieval. Como los personajes de las *sit-com* americanas contemporáneas, los dos hombres ‘mantienen una tensión sexual que se prolonga pero nunca se consuma’, por usar las palabras de Battles y Hilton-Morrow (2002: 87). Efectivamente, una sucesión de planos intercalados nos van mostrando cómo los dos hombres se acercan cada vez más, hasta acabar con una mirada embelesada. Ese proceso de acercamiento ya puede constituir un momento cómico en sí, pero el verdadero clímax del gag llega cuando se avergüenzan y se separan con sonrojo y hasta enfado. La no consumación de la tensión sexual ha presentado una visibilidad que se prolonga tanto como puede aguantar sostenida una sonrisa en el tiempo, pero no lo suficiente como para mostrar la resolución de la afectividad entre dos hombres.

Además, el papel que juegan estos dos hombres coincide plenamente con una de las constantes que Davis y Needham señalan: ‘television’s queer characters are only allowed one narrative role: their revelation of their sexual identity’ (2009: 7). Como en la escena del beso, toda la narrativa apunta a la revelación de la identidad sexual de los personajes, que desaparecerán de escena en cuanto su homosexualidad haya sido revelada. Sin embargo, un factor que no tienen en cuenta Davis y Needham opera en esta situación. Los ejemplos que estudian estos autores están sacados de la televisión norteamericana (*Melrose Place*), pero el caso español presenta una constante diferente: la escena concluye con un plano en el que los dos hombres que se habían abrazado aplauden rabiosos, como el resto de la multitud, cuando (según creemos los espectadores) la chica revela su desnudo. En este sentido, la escena está adelantando las constantes de la comedia cinematográfica española de los años setenta. Sería costumbre común en estas narrativas de humor gay la confirmación final de que los personajes no eran necesariamente homosexuales, sino que todo había sido una farsa o una confusión. Películas como la influyente *No desearás al vecino del quinto* (Ramón Fernández, 1970), pero también otras muchas como *Mi hijo no es lo que parece* (Angelino Fons, 1973), *Ellas los prefieren . . . locas* (Mariano Ozores, 1977) o *El niño de mamá* (Luis M. Delgado, 1980), jugaban a presentar durante una parte del metraje personajes pretendidamente homosexuales que acababan por revelar una indudable atracción por las mujeres. Los dos hombres que se acarician acaramelados en la taberna medieval de Ibáñez Serrador acaban por aplaudir, unidos a la multitud, el desnudo integral de la jovencita, dejando bien claro que su desliz homosexual no ha pasado de ser una ilusión. Ibáñez Serrador se guarda, no obstante, un as en la manga. Esos dos hombres que primero creemos homosexuales pero que más tarde vemos aplaudir entusiasmados el espectáculo de una mujer desnuda, están aplaudiendo, en realidad, a una mujer que es quemada en la hoguera. La ambigüedad, como la tensión sexual, queda pues sin resolverse. Su función narrativa también, pues se les presentó con la única intención de revelar su identidad sexual para, inmediatamente, desposeerles de ese mismo misterio revelado.

No deja de ser interesante que la escena del beso gay analizada antes se situara en medio de la representación del monólogo del balcón de Romeo y Julieta, pues es éste precisamente el pasaje en el que se da una escena muy similar, clímax de la pieza teatral *Aprobado en inocencia*, escrita por Ibáñez Serrador en 1960 (publicada en

1964), y, de entre su prolífica obra, la que más abiertamente trata la temática homosexual. Esta desconocida pieza es fundamental para entender las posibilidades cómicas que Chicho encontraba en las narrativas de temática homosexual, y para un completo estudio de la actividad autoral de Ibáñez Serrador como hombre de televisión y también de teatro. Esta obra, como tantas otras de Ibáñez Serrador, fue posteriormente adaptada para televisión y emitida en algún momento de 1968 dentro del programa teatral *Estudio 1*, dirigida por el propio Chicho.⁷ Por desgracia, no existe hoy en día copia de este programa, pues era lo habitual en la época que las emisiones en directo no quedasen registradas. Tampoco existen en los archivos de TVE ni en los del Registro de la Propiedad Intelectual ninguna copia escrita del guión televisivo. El texto teatral original de Ibáñez Serrador nos queda, pues, como único legado de esta pieza. La siguiente sección, última de este artículo, lo estudia en detalle.

El equívoco homosexual y *Aprobado en inocencia*

Firmada bajo el pseudónimo de Luis Peñafiel, el mismo que utilizó para *La residencia* (1969) y muchos de sus telefilms de terror, esta pieza teatral está olvidada hoy en día pero, en su momento, fue galardonada con el Premio Nacional de las Artes a la mejor comedia del año en Argentina y la Medalla de Oro de la Sociedad Argentina de Autores. Cuenta la historia de Tomás, un joven de buena familia que tiene a sus padres y hermano preocupados porque parece estar completamente desinteresado por las mujeres y que ‘sólo ha tenido contacto con libros y catedráticos’ (Peñafiel, 1964: 25). Su madre, Evelyn, es la que más se preocupa: ‘esa es mi desgracia, no me resigno a envejecer sin ver a mis hijos hechos hombres. Si al menos Dios me hubiera dado una niña . . .’ (9). Tomás solamente está interesado en los estudios (saca matrícula de honor en todas las disciplinas menos en ‘ginecología’, 12) y ‘para él la mujer es solo una cosa que se mueve y lleva faldas y que es completamente inútil’ (25). Las amigas de Evelyn sospechan de su hombría, sobre todo cuando le comparan con su hermano Jack, un mujeriego al que ‘le sobra [. . .] lo que le falta a Tom’ (13). Además, Tom es víctima del abuso de sus compañeros de estudio, que se burlan de él y le ‘tiran huesos de aceituna’ (30). Los rumores van calando en la madre, quien no para de escuchar que su hijo es ‘extraño e intratable’ (14) y que ‘ha rechazado una tras otra las invitaciones’ de todas las chicas (14), lo ‘que no es normal en un muchacho de veinte años’ (14). Llega a sus oídos, además, la historia de un muchacho que, como su hijo, ‘era el primero de la clase, el niño mimado. Más tarde ingresó en la Universidad, de la que solo salía unas semanas al año, jamás iba a un baile o una reunión, todos creíamos que era por timidez o por afición al estudio, pues hoy en día, ya lo ves; es uno de los mayores modistos [. . .], una profesión demasiado “delicada”’ (15). ‘¡Modisto no! ¡modisto no!’, grita la madre aterrorizada (18). Cuando acaban por decirle que ‘lo que a Tom le sucede es que no le gustan las chicas’ (14), la pobre madre

⁷ Las adaptaciones televisivas de piezas de teatro eran tan frecuentes en la época que el ‘teatro televisado’ debe entenderse como un género en sí mismo, con programas de gran calado y hoy en día muy rememorados, como *Estudio 1*. La filmografía de Ibáñez Serrador está plagada de adaptaciones teatrales, tanto ajenas como propias. Precisamente en el año en que escribió *Aprobado en inocencia* Ibáñez Serrador trabajó como actor y guionista en, al menos, nueve de los episodios de *Estudio 3*.

no da crédito ('no me asustes' [15], 'no es posible que piensen de Tom tamaña atrocidad' [14]) y, aconsejada por sus amigas, decide urdir un plan para 'que cambie' (16) y 'que sea normal, que salga con muchachas, que se haga de una novia', porque 'no se ha dado cuenta de que ya es un hombre y que tiene que vivir una vida normal [y] si sigue así me preocupa mucho lo que pueda ser de él el día de mañana' (15). La madre pide a Jack que ayude a su hermano, pero éste se muestra muy escéptico, pues 'proponerle a Tom bailes, paseos o faldas da el mismo resultado que invitar a un soviético a misa' (21).

Aprobado en inocencia deja ver muchas de las inquietudes de la comedia de *mariquitas* que se desarrollaría durante los sesenta y alcanzaría su cénit durante los setenta tras el éxito de *No desearás al vecino del quinto*. Por ejemplo, en varias ocasiones se hace referencia al intercambio de roles de género que llegan con la modernidad. Así lo expresa una amiga de la familia cuando dice que

hoy las chicas han cambiado fundamentalmente, fuman como carreteros y beben como marineros; muchas hay que se alistan en el ejército y en el Cuerpo de Policía; son contadas las que no practican a la perfección el judo o el boxeo; juegan al fútbol, al baseball, al rugby; en fin, nada desconocen en deportes, pero todas, todas fallan en un punto; ninguna sabe ser femenina. (9)

La mayoría de las situaciones cómicas se basan en los escándalos que provoca el comportamiento excéntrico de Tom, como por ejemplo el hecho de que revista las paredes de su habitación con óleos 'de guerreros' en lugar de fotos de mujeres; el muchacho se pregunta '¿qué interés tengo yo en ver dibujos de señoras en paños menores?' (31), para escándalo de su madre. Como los *mariquitas* (es la palabra que se usa en las películas) de comedias como *Mi hijo no es lo que parece* o *Ellas las prefieren locas*, Tom se pirra por los perfumes y es todo un experto en las fragancias femeninas ('Mamá, el "Nuit d'amour" se compone principalmente de cumarina, salicitato de amilo, ámbar, almizcle y jazmín. Y esta burda imitación que te han vendido sustituye el jazmín y el ámbar por azahar y por rosa búlgara. No sé cómo te dejas engañar tan fácilmente', 37). Irónicamente, la madre, que tan molesta se muestra cuando Tom rechaza a las mujeres, está encantada con estas exquisiteces del muchacho: 'la próxima vez que vaya a comprar un perfume me acompañarás' (37).

Otra constante en la comedia española de temática homosexual eran los intentos por *convertir* o *curar* a los homosexuales, y las situaciones cómicas que resultaban de esto. Esto aparecerá, por ejemplo, en *Aunque la hormona se vista de seda* (Manuel Summers, 1972) o en *El erótico enmascarado* (Mariano Ozores, 1980). También en esto Ibáñez Serrador se mostró un adelantado en *Aprobado en inocencia*, en la que los intentos por convertir a Tom en un hombre heterosexual dan pie a numerosas situaciones de humor. Cuando Tom rechaza a una chica que su madre ha puesto como cebo, la pobre mujer no se da por rendida, aunque se lamenta: 'con lo mona que está con su cofia y su delantalito. Nada, que el plan doncella nueva ha fracasado, tendremos que buscar otro medio'. Siguiendo en esta línea, otra característica común de estas comedias fue la consideración de la homosexualidad como una enfermedad, que puede verse en cintas como *Aunque la hormona se vista de seda* o *Guapa, rica y especial* (J. J. Puig, 1975). En *Aprobado en inocencia* se habla del comportamiento del muchacho en términos médicos ('lo de Tom sí que puede ser grave', 39), y la madre llega a creer que 'lo que Tom necesita es un buen psiquiatra [...] un buen

psiquiatra' (43). El padre, sin embargo, propone otra *cura*: 'en cuanto vea una buena película de Brigitte Bardot . . .' (43).

Situaciones como las descritas anteriormente convierten *Aprobado en inocencia* en un antecedente claro de una de las mayores tendencias en la comedia cinematográfica española de los últimos años de la dictadura y los principios de la democracia, y no debe pasarse por alto que esta obra viene firmada por uno de los nombres más importantes de la televisión. Esta pieza da evidencia de las posibilidades cómicas que Ibáñez Serrador encontraba en la comedia de temática homosexual que, aunque con menos explicitud, intentó explorar en *Historia de la frivolidad*. Cuando los protagonistas de *Aprobado en inocencia* preguntan al personaje que es (aparentemente) homosexual '¿por qué bufas de todo lo que llevase faldas?' (79), están construyendo los primeros peldaños de una importantísima corriente de la comedia española que debe ser objeto de estudio de los estudiosos *queer* y que, aunque ya ha sido estudiada en lo que respecta al cine, es todavía un terreno inexplorado en la televisión. Los personajes de Chicho demuestran, además, las dificultades que plantea el establecimiento de una cronología de esta clase de representaciones, hasta el punto de negar *No desearás al vecino del quinto* como representación pionera, tal y como se ha venido creyendo tradicionalmente.

Conclusiones

Manuel Palacio considera que *Historia de la frivolidad* 'se convirtió en un referente central del imaginario colectivo de los televidentes españoles' (Gómez Alonso y Palacio, 2006: 33), a pesar de las trabas para su emisión y gracias a la repercusión que tuvieron sus reposiciones. Entendida como una posibilidad de explorar líneas temáticas de difícil presencia en la televisión de entonces, esta pieza se revela como esencial en la construcción de una historia *queer* de la televisión española y convierte a su creador en un nombre importante también en este terreno. Los distintos momentos analizados aquí, más el interés mostrado por la comedia homosexual en su obra *Aprobado en inocencia*, demuestran que Ibáñez Serrador y su *Historia de la frivolidad* son dos excelentes puntos de partida para el estudio de una historia *queer* de la televisión española que aún está por escribir.

Si consideramos, como hace Palacio, que 'Televisión Española ha sido copartícipe decisivo en los procesos de creación audiovisual de este país' (2006: 12), para los estudiosos *queer* el análisis la obra de Chicho debe considerarse como un paso fundamental. Es innegable que las dificultades para la representación de minorías sexuales en la televisión franquista eran enormes. Las normas censoras continuaban en el audiovisual el trabajo de represión que la dictadura ejercía sobre la homosexualidad, primero con la Ley de Vagos y Maleantes y más adelante con la de Peligrosidad Social. Por encima de todo eso estaba la propia sociedad y la omnipresencia de la iglesia católica, ambos como grandes brazos ejecutores de la homofobia oficial. No es la intención de este artículo establecer un contexto histórico sobre la persecución de la homosexualidad en la España de Franco, un área que por fortuna está cada vez más investigada.⁸ Pero sí que es preciso que investigadores y estudiosos realicen un trabajo que, de manera casi arqueológica, indague en las difíciles pero no inexistentes

⁸ Para más información ver los trabajos de Arnalte (2003) y Olmeda (2004).

representaciones televisivas de la homosexualidad, y testimonie las significativas dificultades que esta historia vivió. Si hay algo que tanto *Historia de la frivolidad* como *Aprobado en inocencia* demuestran es que existen representaciones evidentes de la homosexualidad, de la cultura homosexual y de distintos comportamientos cercanos o asociados a las minorías sexuales y de enorme interés para los estudios *queer*.

Casi tan valiosas como las mismas obras televisivas son los testimonios de las personalidades que trabajaron en ellas y que dan buena cuenta de las dificultades que resultaban de los intentos de representación de gays y lesbianas en televisión, pero también del interés que algunos creadores tenían en estas cuestiones. En su estudio sobre Jaime de Armiñán, José Manuel Serrano Cueto, en una sección dedicada a la censura, cuenta una anécdota sufrida por el escritor y hombre de cine y televisión justo antes de, precisamente, ponerse a trabajar junto con Chicho en *Historia de la frivolidad*. En palabras de Serrano Cueto:

[Armiñán y Fernando Fernán-Gómez] hacían un programa sobre un chico que era homosexual, cosa que no se podía decir explícitamente, y el personaje echaba a todas las chicas que trabajaban en su oficina para contratar a chicos: [en palabras de Armiñán] ‘acabamos de grabar diez o quince minutos y vino el de la censura y nos dijo que teníamos que cambiarlo, que aquello que estábamos haciendo era una defensa de la homosexualidad’.
(2009: 144)

Los recuerdos de Armiñán son muy reveladores sobre las enormes restricciones que, a través de la censura (‘Armiñán tuvo censor político, censor eclesiástico y censor moral’, según Serrano Cueto [2009: 144]), acababan por moldear el producto original hasta convertirlo en algo enteramente diferente, hasta incomprensible. También son una evidencia de la falta de límites de la paranoia censora. Su testimonio continúa así:

Hicimos que los chicos fueran familiares. Así que estábamos haciendo eso cuando se me acercó uno de los peces gordos de TVE y me recriminó porque estábamos contando un caso de nepotismo. Así que la tercera idea fue que echaba a chicas y contrataba a viejecitas, una gilipollez. Y la cosa se quedó con ancianitas, pese a que el tema, si el ojo censor hubiese querido, apuntaba a un grave caso de gerontofilia o de explotación senil. (2009: 144)

Existe otro testimonio, igualmente revelador, que sirve para explicar las dificultades a las que se enfrentaban los creadores del medio audiovisual a la hora de tratar la homosexualidad. Pertenece este segundo testimonio a Fernando Fernán Gómez y se sitúa en el mismo año de producción de *Historia de la frivolidad*. Fernán Gómez se encontraba adaptando una exitosa obra teatral de Juan José Alonso Millán, *Mayores con reparos*, perfecta para cubrir la gran demanda de teatro televisado durante la década de los sesenta y principios de los setenta. El proyecto, que nunca llegaría a cuajar, sí que terminó por convertirse en una película para cine, con el mismo título, estrenada en enero de 1967 y protagonizada por el propio Fernán Gómez y Analía Gadé. El autor recordaba este film así:

Eran tres historias de tres señores distintos que tres noches diferentes ligaban a tres señoritas de cabaret, y la gracia era que ninguno se acostase con ellas [. . .] Uno por borracho no podía hacer el amor; el otro por tímido no podía hacer el amor, y el tercero porque tenía un complejo casi homosexual no podía hacer el amor. (Brasó, 2002: 95)

Sería precipitado tomar el testimonio de Fernán Gómez como concluyente para entender que lo que la televisión no permitía sí se podía reflejar en el cine, pero lo cierto es que la película que nos queda sí que encuentra la manera de presentar esa tercera historia del personaje homosexual. Cuando Analía Gadé, desesperada por tener sexo con el señor, le explica a una amiga por teléfono su frustración, dice que ese hombre es ‘un blando, un “nueva ola”’, y luego le imita haciendo aspavientos y gestos amanerados. Después, le llama ‘anormal’, antes de hundirse y preguntarle, ‘¿por qué no te gusto?’. El film que nos ha llegado más el testimonio de su creador nos quedan como ejemplo de una representación televisiva de la homosexualidad que no pudo ser, y no hace sino dar más valía a aquellas que, como las de Chicho, sí consiguieron superar las barreras censoras.

Recordando que *Historia de la frivolidad* nació como encargo directo de Adolfo Suárez, Chicho comentaba: ‘no hay que tener miedo a nada, y mucho menos a nadie’ (López Izquierdo, 2006: 51). Sus remilgadas beatas de *Historia de la frivolidad* siguen el mismo lema cuando cantan ‘Quitamos lo malo, tachamos lo feo, borramos la impudicia en el mundo entero’ y se autoproclaman como excelsas censoras cuando corean ‘Cortamos, rompemos, echamos borrones, barremos todos los rincones’. Resulta que, a pesar de todo ese esfuerzo, tan grande como el de los propios organismos de TVE que relegaron *Historia de la frivolidad* a la madrugada, la Conferenciante y sus amigas dejaron resquicios por los que se pudieron colar voces inesperadas.

Bibliografía

- Arnalte, A. 2003. *Redada de violetas: la represión de los homosexuales durante el franquismo*. Madrid: La Esfera de los Libros.
- Battles, K. y Hilton-Morrow, W. 2002. Gay characters in conventional spaces: Will and Grace and the situation comedy genre. *Critical Studies in Media Communication*, 19(1): 87–105.
- Becker, R. 2006. *Gay TV and Straight America*. Piscataway: Rutgers University Press.
- Brasó, E. 2002. *Conversaciones con Fernando Fernán Gómez*. Madrid: Espasa Calpe.
- Davis, G. y Needham, G. eds. 2009. *Queer TV*. London and New York: Routledge.
- Edwards, N. 1999. From Minority to Mainstream: Channel 4’s Queer Television. *E-Media Studies*, 2(1) [artículo en línea] [consultado el 24 de julio de 2013]. Disponible en: <<http://journals.dartmouth.edu/cgi-bin/WebObjects/Journals.woa/2/xmlpage/4/article/325>>
- Faulkner, A. 2008. Complaints pour into BBC after *EastEnders* screens gay kiss before the watershed. *Daily Mail*, 9 de Octubre [artículo en línea] [consultado el 24 de julio de 2013]. Disponible en: <<http://www.dailymail.co.uk/tvshowbiz/article-1075617/Complaints-pour-BBC-EastEnders-screens-gay-kiss-watershed.html#ixzz1KvuXI6RY>>
- Foucault, M. 1979 [1990]. *The History of Sexuality Vol.1, An Introduction*. Harmondsworth: Penguin.
- Gamson, J. 1998. Publicity Traps: Television Talk Shows and Lesbian, Gay, Bisexual, and Transgender Visibility. *Sexualities*, 1: 11–41.
- Gómez Alonso, R. y Palacio, M. 2006. Historia de la frivolidad. En: M. Palacio, ed. *Las cosas que hemos visto. 50 años y más de TVE*. Madrid: Instituto RTVE, pp. 31–36.
- González de Garay Domínguez, B. 2010. *La representación de la homosexualidad femenina en Hospital Central en el periodo 2004–2006*. Trabajo de investigación de la Universidad Carlos III de Madrid, sin publicar.
- Gross, L. 1994. What is Wrong with this Picture? Lesbian Women and Gay Men on Television. En: R. J. Ringer, ed. *Queer Words, Queer Images: Communication and the Construction of Homosexuality*. New York: New York University Press, 1994, pp. 143–58.
- Hart, K.-P. 2004. We’re Here, We’re Queer-and We’re Better Than You: The Representational Superiority of Gay Men to Heterosexuals on *Queer Eye for the Straight Guy*. *The Journal of Men’s Studies*, 12(3): 241–53.

- Keat, R. 1994–95. The Human Body in Social Theory: Reich, Foucault and the Repressive Hypothesis. En: B. Smart, ed. *Michel Foucault (2). Critical Assessments Volume*. London: Routledge, pp. 18–41.
- Llamas, R. 1997. *Miss Media: una lectura perversa de la comunicación de masas*. Barcelona: Ediciones La Tempestad.
- López Izquierdo, J. 2006. Juan Soldado. TVE 1 (1973). Obra única. En: M. Palacio, ed. *Las cosas que hemos visto. 50 años y más de TVE*. Madrid: Instituto RTVE, pp. 49–53.
- Melero, A. 2010. *Placeres ocultos. Gays y lesbianas en el cine español de la Transición*. Madrid: Notorious Ediciones.
- Miller, D. A. 1991. Anal Rope. En: D. Fuss, ed. *Inside/Out. Lesbian Theories, Gay Theories*. London: Routledge, pp. 119–41.
- Olmeda, F. 2004. *El látigo y la pluma: homosexuales en la España de Franco*. Madrid: Oberon.
- Palacio, M. ed. 2006. *Las cosas que hemos visto. 50 años y más de TVE*. Madrid: Instituto RTVE.
- Pearl, J. y Pearl, J. 1999. *The Chosen Image: Television's Portrayal of Jewish Themes and Characters*. Jefferson: MacFarland and Company Inc.
- Peñafiel, J. [seudónimo de Narciso Ibáñez Serrador]. 1964. *Aprobado en inocencia: un mes de vacaciones en dos actos, cada uno de ellos, dividido en dos cuadros*. Ávila: Alfíl.
- Ramsey, E. M. y Santiago, G. 2004. The Conflation of Male Homosexuality and Femininity in *Queer Eye for the Straight Guy*. *Feminist Media Studies*, 4(3): 353–55.
- Sender, K. 2006. Queens for a Day: *Queer Eye for the Straight Guy* and the Neoliberal Project. *Critical Studies in Media Communication*, 23(2): 131–51.
- Serrano Cueto, J. M. 2009. Galería catódica: del Juncal Armiñán, mujeres, indecencia y otros cuentos. En: C Tejada, coord. *El pulso del narrador. Los contrapuntos de Jaime de Armiñán*. Madrid: Notorious Ediciones, pp. 137–58.
- Shister, G. 1995. Family Outings. *The Advocate*, 30 de mayo, pp. 30–31.
- Torres, S. 1999. The Caped Crusader of Camp. Pop, Camp, and the Television Series of Batman. En: F. Cleto, ed. *Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject: A Reader*. Michigan: Michigan University Press, pp. 330–43.
- Warn, S. 2003. *Buffy* to Show First Lesbian Sex Scene on Network TV [artículo en línea] [consultado el 24 de julio de 2013]. Disponible en: <<http://www.afterellen.com/TV/buffy-sex.html>>

In recent decades, many publications and research projects have proven the value of queer television studies, an area of study that once depended upon other disciplines but is now an independent academic object of interest. The fact that, in Spain, its impact has been of little relevance does nothing but show the urgent need to incorporate it in to our academic agenda, in order to contribute to the creation of a queer history of Spanish television. This article studies Narciso Ibáñez Serrador's oeuvre, focusing on *Historia de la frivolidad* (1967), which is taken as an example of the first steps of the representation of sexual minorities on Spanish television. After introducing some of the most relevant theories on queer studies and television, this text analyses several moments of *Historia de la frivolidad*, and later takes two of them as case studies of two fundamental issues on queer television studies: the representation of same-sex kissing and the use of homosexual characters for comic purposes. Finally, the article examines Ibáñez Serrador's unknown work *Aprobado en inocencia* (1960), in order to expand the study of homosexuality as a narrative device, as understood by this man of television.

KEYWORDS television history, homosexuality, queer theory, censorship, homosexuality and comedy, homosexual narratives

Notas sobre el autor

Alejandro Melero Salvador es Profesor Ayudante Doctor del Departamento de Periodismo y Comunicación Audiovisual de la Universidad Carlos III de Madrid. Sus principales intereses de investigación incluyen la narrativa audiovisual, teoría queer, y estudios de género. Entre sus publicaciones destacan *Placeres ocultos. Gays y lesbianas en el cine español de la Transición* (2010).

Diríjase la correspondencia a: Alejandro Melero Salvador, Departamento de Periodismo y Comunicación Audiovisual, Universidad Carlos III de Madrid, 28903, Getafe (Madrid), España. Email: jmelero@hum.uc3m.es

Copyright of Hispanic Research Journal is the property of Maney Publishing and its content may not be copied or emailed to multiple sites or posted to a listserv without the copyright holder's express written permission. However, users may print, download, or email articles for individual use.