



Resistencia y construcción de una masculinidad no hegemónica en *Maricón perdido* (Bob Pop, 2021)

Itxaso del Castillo,¹ Andoni Iturbe²

Recibido: 9 de enero de 2023 / Aceptado: 15 de febrero de 2023

Resumen. El objeto del presente artículo es el análisis textual de la serie *Maricón Perdido* (Bob Pop, 2021), una autoficción que retrata la construcción de su identidad como homosexual, con pluma, sobrepeso y con esclerosis lateral amiotrófica (ELA). El objetivo principal es interpretar las estrategias narrativas y discursivas inherentes en la autoficción para la representación de las masculinidades disidentes. Por un lado, la serie plantea el cuerpo y sexualidad como centros de representación y práctica política, relata la construcción identitaria mediante la reapropiación del estigma, denuncia la transmisión de la masculinidad hegemónica en la comunidad gay y reivindica la cultura pop como estrategia de resistencia mediante el uso de la voz explícita y de autor en la creación de una biografía ficcionada que se expande en guiños paratextuales e intermediales. La elección de una estructura narrativa fragmentada y ambigua es una reivindicación de nuevas formas discursivas de subjetividad que cuestionen las categorías estancas de identidad.

Palabras clave: masculinidad; autoficción; identidad; discapacidad; LGTBIQ+.

[en] Resistance and the Construction of a Non-Hegemonic Masculinity in *Maricón perdido* (Bob Pop, 2021)

Abstract. The aim of this article is the textual analysis of the series *Maricón Perdido* (Bob Pop, 2021), an autofiction that portrays the construction of his identity as a homosexual, feathered, overweight and with amyotrophic lateral sclerosis (ALS). It describes and interprets the narrative and discursive strategies inherent in autofiction for the representation of dissident masculinities. On the one hand, the series posits the body and sexuality as centres of representation and political practice, recounts the construction of identity through the reappropriation of stigma, denounces the transmission of hegemonic masculinity in the gay community, and reclaims pop culture as a strategy of resistance through the use of the authorial voice in the creation of a fictionalised biography that expands in paratextual and intermedial winks. The choice of a fragmented and ambiguous narrative structure is a claim for new discursive forms of subjectivity that challenge the fixed categories of identity.

Keywords: masculinity; autofiction; identity; disability; LGTBIQ+.

Sumario. 1. Introducción. 2. Objetivos y metodología. 3. Análisis de *Maricón Perdido* (TNT, 2021). 4. Discusión y conclusiones. 5. Bibliografía.

Cómo citar: Del Castillo, I. y Iturbe, A. (2023). Resistencia y construcción de una masculinidad no hegemónica en *Maricón perdido* (Bob Pop, 2021). *Área Abierta. Revista de comunicación audiovisual y publicitaria* 23 (1), 85-101, <https://dx.doi.org/10.5209/arab.85492>

¹ Universidad del País Vasco (UPV/EHU)
E-mail: mirenitxaso.castillo@ehu.eus
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1812-4322>

² Universidad del País Vasco (UPV/EHU)
E-mail: andoni.iturbe@ehu.eus
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1184-4634>

1. Introducción

Didier Eribon escribió que los gays y lesbianas están abocados a reinventar sus vidas al nacer en un mundo en el que su deseo ya está definido como anormal e inferior, por lo que deben pasar “de la identidad sometida a la identidad reinventada y escogida” (Eribon, 2000: 72). Eso es exactamente lo que hizo Roberto Enríquez Higuera (Madrid, 1971), que se tuvo que convertir en Bob Pop como estrategia de resistencia ante lo que le deparaba ser homosexual, con sobrepeso y enfermo de Esclerosis Lateral Amiotrófica (ELA). Esas tres características cuestionan los mandatos de una sociedad basada en el dominio de una masculinidad hegemónica, heterosexual y capacitista, en realidad frágil (McRuer [2006], basándose en Judith Butler, 1991), ya que necesita definirse contra lo *anormal*, esto es, la homosexualidad, el afeminamiento y la discapacidad, y, simultáneamente, funciona como una aspiración, pues es imposible cumplirlo en su totalidad a lo largo de toda la vida.

El presente artículo se centra en la serie de autoficción que creó Bob Pop basándose en su propia vida, *Maricón perdido* (TNT, 2021), que relata esa construcción identitaria mediante una memoria “tramposa” –como él mismo define en el último capítulo–, que construye un juego de espejos entre el autor y el protagonista como creador de identidades personales, de subjetividad y nuevos referentes. Como dice el personaje protagonista al comienzo de la serie, “lo que más me gusta es inventarme quién soy”.

Maricón perdido (TNT, 2021) comienza en la adolescencia de Roberto, en los años 80, en un pueblo de las afueras de Madrid. Un adolescente gordo y amanerado comienza a asumir su homosexualidad, así como el estigma y la injuria que acarrea. De joven, estudia en Madrid, pero el ambiente homosexual le condena a una categoría inferior debido a su físico no masculino según el canon, estancado en encuentros casuales, furtivos y anónimos en parques y saunas. Esa soledad autoimpuesta por los estándares de una masculinidad imposible de alcanzar acaba con una violación en el parque y una mala experiencia en una sauna. Tras licenciarse, Enríquez logra progresar en el mundo de la moda, que abandona cuando le diagnostican Esclerosis Lateral Amiotrófica (ELA). Entonces, se convierte en Bob Pop y reconvierte sus vivencias en material literario, con el que logra hacerse un hueco en el panorama cultural y televisivo nacional.

En un tono ligero, algo costumbrista y con toques de humor amargo, *Maricón perdido* (TNT, 2021) aborda cuestiones relevantes respecto a la representación de las masculinidades. La serie cuenta el proceso de la construcción de la subjetividad de Roberto, que no se ajusta a la masculinidad establecida. Los estudios feministas y la teoría *queer* han contribuido al debate teórico sobre masculinidades desde la década de los 90, los denominados *Men's Studies*, que plantea a los hombres como sujetos de género en constante construcción, visibilizando sus dinámicas y límites. Existe un consenso respecto al carácter relacional y evolutivo del género (Kimmel, 1997; Connell, 1998; Faur, 2004; Connell y Messerschmidt, 2005; Butler, 2007), lo que implica unas dinámicas de poder, por un lado, y una posibilidad de cambio inherente, por el otro.

Connell (1998; 2005) y Kimmel (1997) definieron con precisión en qué consistía esa masculinidad ideal, lo que se ha popularizado como masculinidad hegemónica. Este término se refiere a la jerarquización interna de una forma de masculinidad respecto a otras, porque la masculinidad necesita de sus iguales para reafirmar o sancio-

narse. Otros dos elementos fundamentales de la masculinidad hegemónica es la huida o rechazo de la feminidad y la homofobia. Dado que se trata de una categoría en evolución, la homofobia es una condición menos acuciante, pero sigue siendo fundamental el rechazo a lo femenino, la ansiedad ante su contagio (Schippers, 2007).

en vías de su correcto desempeño, la masculinidad hegemónica toma forma socialmente a través de la negación y la subalternización (Spivak, 1989: 295) de lo femenino como conjunto simbólico, y se sirve para ello de la feminización de los sujetos a través de un ejercicio activo de marginalización y dominación (Gómez Beltrán, 2019: 47).

Ese mandato ha traspasado con gran fuerza al colectivo gay (Guasch, 2006; Ariza, 2018), moldeando cuerpos y deseabilidad, exigiendo físicos de gimnasios y ausencia de pluma. Los homosexuales, mantiene Jokin Azpiazu “no hemos escapado de la masculinidad y, por paradójico que suene, de la heterosexualidad” (2018: 47), porque tal y como defiende Monique Wittig (2006), la heterosexualidad es más que una orientación sexual-afectivo: es “un completo régimen de creencias y mandatos que organizan la vida social” (citado por Azpiazu, 2018: 45). La prescripción de lo que es una masculinidad correcta implica también un cuerpo determinado.

Así como el planteamiento de Simone de Beauvoir de “No nace mujer, llega una a serlo”, la cultura de género también produce “hombres”; sujetos que en la cotidianidad tienen que ir representando mediante acciones constantes que se es un hombre. Lo anterior a través de la asimilación, introspección e incorporación de símbolos culturales, pautas de comportamiento, acciones y prácticas diversas que van modelando los cuerpos masculinos (Cruz Sierra, 2006, p. 9).

El cuerpo, en este contexto, se considera como la expresión primordial de la masculinidad tanto como indicador que garantiza quién la “posee” como el medio a través del cual se articula (Leal, 2013, p.132, como se citó en Gómez Beltrán, 2019). En este sentido, Bob Pop no posee un cuerpo fuerte ni duro, sino blando y débil, es más, su enfermedad lo vuelve menos capaz y activo. En esta línea, Shakespeare (1999) afirma que los hombres con diversidad funcional son posicionados por el entorno como pocos hombres, afeminados. No son fuertes, productivos, proveedores, autosuficientes, entre otros rasgos asociados a la masculinidad. En una sociedad construida sobre el binarismo y la heteronormatividad, no todos los cuerpos son tolerados. La división médica y legal de los cuerpos en torno a dos categorías sexuales, opuestas y complementarias, genera una violencia sistémica y sistemática contra los cuerpos “intermedios”, que cuestionan el sistema de división estipulado (García-Santesmases, 2015). “Los cuerpos con diversidad funcional son, quieran o no, grotescos invitados de honor a la teatralización de los géneros” (García-Santesmases, 2015, p. 43).

No podemos olvidar, sin embargo, que la construcción del género no es homogénea ni coherente, sino que se trata de una aspiración, muchas veces ansiosa, por lo que numerosos hombres reales cuestionan lo prescriptivo con su sola existencia. En el caso de Bob Pop, cuestiona esa masculinidad hegemónica en su vivir cotidiano.

En España, esta es la primera serie de género autoficcional con un homosexual protagonista³. Nace en un ecosistema televisivo propicio, de audiencias hiper fragmentadas, multiplataforma y que recupera un modelo de autoría que ostentaba el cine (Newman y Levine 2012; Cascajosa, 2016; Muñoz-Fernández, 2016). La serie consta de 6 capítulos de 30 minutos cada uno, producida por El Terrat, y emitida en un pequeño canal online, TNT, que reunió 76.000 espectadores en su emisión, una cifra nada desdeñable para el su tamaño, y que seguidamente pasó a emitirse en HBO, un tránsito habitual en la lógica de negocio actual (Gómez, 2022). La popularidad mediática de Bob Pop es determinante, por un lado, en la consecución del proyecto, ya que en el “ecosistema televisivo actual, en donde apreciamos movimientos y estrategias empresariales que tratan de rentabilizar el capital simbólico acumulado por determinados artistas, algo muy necesario en tiempos de multiplicación de oferta y fragmentación de audiencias” (Gómez, 2022, p. 241).

Por otro lado, su personalidad mediática incide también en el contenido, ya que expande y enriquece el relato con referencias paratextuales, tanto de su libro *Mansos* como de sus otras creaciones culturales y televisivas, creando un discurso que hibrida intencionadamente ficción con realidad. La autoficción (Dobrovsky, 1977) se ha estudiado en relación a la literatura, pero ya se aplica en el audiovisual a pesar de las dificultades que entraña este medio para constatar una autoría individual (Herrera, 2007; Gómez-Tarín y Rubio-Alcover, 2013; Casas, 2015; De la Torre, 2015; Adarve, 2017). El momento que estamos viviendo, la conocida como la tercera edad de oro de la televisión (Carrión, 2019), permite abordar la figura del autor/a ya la que la calidad de las series va unida al nombre y trayectoria del creador/a (Newman y Levine 2012; Cascajosa, 2016). “Así, frente al carácter aparentemente anónimo de la televisión convencional, la televisión de calidad se presenta como una creación individual dentro de una estrategia colectiva” (Kaiser Moro, 2019).

El objetivo de este artículo es describir e interpretar los elementos que Bob Pop problematiza en la serie, concretamente, aquellos que proponen otro tipo de masculinidad. Por un lado, la serie plantea al cuerpo y sexualidad como centros de representación y práctica política, relata la construcción identitaria mediante la reapropiación del estigma, denuncia la transmisión de la masculinidad hegemónica en la comunidad gay y reivindica la cultura pop como estrategia de resistencia.

La idoneidad del análisis recae, no solo en la excepcionalidad de su producción, sino también en la combinación novedosa de las líneas anteriormente expuestas en un discurso, aparentemente liviano, pero cargado de una gran intención política. Conocido por su compromiso social, su “postura de autor” (Jerôme Meizoz, 2007), es decir, el papel público que como escritor y creador ejerce (Casas, 2017), influye en la lectura reivindicativa de una historia personal ficcionada, haciendo lo personal, político. Bob Pop es muy consciente de la importancia de la representación de esos hombres “periféricos”, lejos del centro del poder, y dotarlos de voz, ya que el cuestionamiento de los valores y normas de género amenazan al sistema. Como canta al principio de la serie, disfrazado de Evita Perón,

³ Coetáneas a esta serie tenemos las biografías creadas por Los Javis, *Veneno* (AtresMedia, 2020), y su spin-off *Paca la piraña* (ATresMedia, 2020-2021). Tampoco el cine español ha sido demasiado prolífico en poner a homosexuales o lesbianas como protagonistas desde la transición hasta hoy. En el panorama internacional cabe señalar *Special* (Netflix, 2021), una comedia sobre un gay con parálisis cerebral.

*Mentiras dijeron de mí
 Mi lugar vuestro es
 Por vosotros luché
 Yo solo quiero
 Sentiros muy cerca*

2. Objetivos y metodología

La presente investigación realiza un análisis textual de los seis capítulos de la serie, prestando especial atención a los elementos sobre su cuerpo, su orientación, su afectividad, en relación a la masculinidad prescrita durante las diferentes etapas de su vida y frente a la que debe construir su identidad. Dado que no logra encajar en ese marco impuesto, recibe un castigo continuo bajo el que resiste. Por ello, se exploran las estrategias que lleva a cabo el protagonista para reapropiarse y reconducir la injuria, y que tienen reflejo en la autoficción que crea y recrea su subjetividad.

Por un lado, guiándonos por las características de la masculinidad hegemónica enunciadas por Connell (1998; 2005) y Kimmel (1998), basada en relaciones de poder, tanto interna como hacia las mujeres, así como la desvalorización de lo femenino y la homosexualidad y la violencia que requiere su mantenimiento, se repasan cuáles y cómo se cumplen o desafían, y de qué manera se ponen en escena, formal y narratológicamente.

Por otro lado, se analizan el uso del tiempo, en concreto el orden y frecuencia de los acontecimientos (Marzal Felici y Gómez Tarín, 2007), que evidencia una voz explícita, de autor que crea un itinerario vital pero también argumentativo, de carácter e intención profundamente político. Este último punto es claramente revelado en la segunda mitad del último capítulo.

El análisis se divide en tres apartados, separados por el tiempo del relato. El primero se centra en su adolescencia, en el despertar hacia su orientación sexual, lo que le sitúa en tensión entre su forma de ser y las prescripciones del género masculino. La escuela, su amiga, los otros chicos, la familia, sus referentes masculinos, así como los culturales, se entremezclan, de forma conflictiva y dolorosa, en la búsqueda de sí mismo.

La segunda parte se refiere al Roberto de su primera juventud, que debe hacer frente a dos decepciones: la corporalidad normativa y la falta de afectividad del mundo gay, que ha hecho suyos los mandatos de la sociedad patriarcal por los que lo femenino es devaluado en la jerarquía social, lo que lo devuelve a ser un varón “subordinado”; y la aparición de su enfermedad. Su cuerpo le sitúa, de nuevo, en el lado *anormal* de la división binaria social.

Este apartado culmina cuando las estrategias de resistencia de Roberto cristalizan y se transforma en Bob Pop, escribiendo, publicando un libro, enamorándose y convirtiéndose, en definitiva, en aquello con lo que siempre soñó.

3. Análisis de *Maricón Perdido* (TNT, 2021)

3.1. Adolescencia o cómo hacerse un hombre

Roberto es un adolescente que busca su identidad, que no sabe si le gustan o no los chicos. Tiene una pluma notable, sobrepeso y los libros son su refugio. No encaja

en el pueblo donde vive. Al comienzo de la película, mientras la cámara recorre una habitación adolescente, se oye una voz de chico y chica, quejándose de que no le entra, que no le cabe. Nos hace creer que se refiere a un encuentro sexual, pero se trata de un vestido de novia que Roberto quiere usar para una exposición de clase. Además de la intención de desorientar al espectador, ese primer diálogo se refiere a que Roberto no encaja, no cabe, en el molde que le han asignado. De hecho, para el trabajo sobre un personaje histórico, él escoge a Evita Perón y canta, delante de su clase y embutido en un vestido de novia dos tallas más pequeño, la canción del famoso musical que, en su imaginación, es maravilloso, pero que resulta un verdadero escándalo en el colegio de un pueblo madrileño, en los años 80. Al salir, lo empujan por las escaleras, mientras le gritan “maricón de mierda”.

A partir de entonces no hay vuelta atrás y Roberto busca saber quién es, y cómo ser diferente sin estar abocado a un destino trágico. Roberto-adolescente resiste los golpes, está dispuesto a ello por manifestar su verdadero yo. Su amiga, en cambio, se enfada con él por haberlo hecho público, por haberse colocado él mismo en esa situación de vulnerabilidad; ella le exige discreción.

Roberto debe crecer en una categoría subalterna, estigmatizada, bajo una etiqueta que el insulto, la injuria, proporciona. La palabra “maricón” existía antes de que Roberto naciera, estaba allí esperándolo, como sostiene Eribon, porque el lenguaje “contiene innumerables palabras que marcan estas jerarquías, instauran las fronteras y asignan los lugares. El lenguaje está allí antes que los individuos y les espera para poder insultarlos” (Eribon, 2000, p. 56). Ese insulto ejerce la función de una llamada al orden social y sexual, que puede tornarse en violencia si se desobedece y no se opta por la “discreción”, tal y como le pide su amiga, quien no se quiere ver envuelta en ello y, sabe, como todo adolescente, qué lugar ocupa en la distribución de poder de un grupo.

Los grupos de amigos y el despliegue de formas de violencia y dominación en el mismo son fundamentales en la construcción de la masculinidad en la adolescencia. Por un lado, porque el género masculino se otorga y se valida entre pares: “Los hombres estamos bajo el cuidadoso y persistente escrutinio de otros hombres. Ellos nos miran, nos clasifican, nos conceden la aceptación en el reino de la virilidad” (Kimmel, 1997, p. 54). Para pertenecer a lo que Rita Segato (2014) denomina la cofradía masculina, se exhiben formas de dominación y violencia hacia las mujeres y otras personas que son feminizadas.

El grupo de varones, en tanto manada o cofradía, no es simplemente un espacio para reconocerse y encontrarse. Implica, además, poner en práctica cierta violencia para seguir formando parte de ese grupo. Se trata de ejercicios de violencia que, al principio, pueden ser casi imperceptibles, como el “juego de manos” entre varones o situaciones de competencia por demostrar potencia o éxito, pero con el tiempo se van transformando en formas de violencia que se ejercen sobre otras personas: mujeres o todas/os aquellas/os consideradas/os inferiores desde ese lugar de poder (Chiodi, 2019, p. 29)

Su amiga, ante la situación que le depara su “salida del armario” se echa un novio con malas compañías, que de alguna manera la protege, y deja a Roberto solo. Roberto no participa de la compañía de otros chicos, siempre está solo o con mujeres,

no sólo en la adolescencia sino en toda la serie, deslegitimando esa jerarquía interna que el género impone, cuestionando la imposición del juicio de los otros. Ese hecho, así como su físico y su poca pericia en el deporte, lo feminiza y la violencia de la que es objeto es constante.

La masculinidad funciona, entonces, como un mandato y exige que se pongan a prueba constantemente sus atributos. Se despliegan formas de dominación y violencia para el espectáculo de los otros varones. Cuando Roberto va al cine con otros compañeros de clase, gritan, se ríen y se masturban en las butacas del cine, sin ser esto una muestra de homosexualidad sino una expresión de virilidad, de potencia sexual que debe ser ratificada por sus iguales. Sin embargo, uno de ellos lo espera en el baño para que le haga una felación, pero los pillan y Roberto acarrea la vergüenza, los chismes y la culpa de, supuestamente, haberse propasado. A raíz de aquello, la familia se muda a Madrid.

La única compañía masculina de Roberto es su abuelo. Su abuelo representa otra forma de masculinidad subordinada: sin potencia sexual, no es el proveedor de la familia, ni el protector, no es fuerte y debe callar ante lo que pasa, ya que vive con su hija. Su abuelo le proporciona los abrazos que no provienen de su madre, comparten intimidad, charlas, y, sobre todo, afición por la lectura. Es su referente masculino, que le demuestra otra forma de ser hombre. El abuelo será quien le aconseje que escriba sus miedos como forma de terapia, lo que alimentará su ambición de ser escritor. Su abuelo le enseña que la fantasía, el rasgo opuesto a la racionalidad supuestamente masculina, es su camino hacia la resistencia, hacia la construcción de su identidad. “La subjetivación, para recuperar el término de Foucault, es decir, la reinención de la identidad personal, es un gesto que no tiene un previo contenido determinado: al contrario, cada uno le dará el sentido que quiera” (Eribon, 2000, p. 75).

3.2. Primera juventud: ¿Quién te quiere a ti?

Los momentos de la serie que abordan su primera juventud, mientras estudia la carrera, son los referidos al desamor y al recuerdo de su madre, que le solía preguntar “¿quién te quiere a ti?” para remarcar que no había nadie más que lo hiciera.

Roberto comparte con su amiga de la universidad, que la acompañará durante toda su vida, sus andanzas de sexo casual y anónimo, completamente despersonalizado, en el Retiro madrileño o en las saunas. Bob Pop negocia, tanto en su novela *Mansos* como en su rescritura en *Maricón perdido* (2021, TNT), la violencia de los espacios de sexualidad furtiva a los que se ve acudir en busca de afecto y aceptación. Así lo describe Eribon, “los lugares *gays* están atormentados por la historia de esta violencia: cada camino, cada banco, cada espacio alejado de las miradas lleva inscrito todo el pasado, todo el presente y todo el futuro de esos ataques y esas heridas físicas que dejaron, dejan y dejarán tras de sí, sin hablar de las heridas psicológicas. Pero es en vano: a pesar de todo, es decir, a pesar de las experiencias dolorosas que uno mismo vivió o que vivieron otros y de las que uno fue testigo o le contaron, a pesar del mismo, uno regresa a estos espacios de libertad. Y siguen existiendo porque, pese al peligro, la gente sigue haciéndolos existir” (Eribon, 2017, p.225).

Durante esos episodios cabe señalar dos elementos de la masculinidad hegemónica y su expansión normativa en hombres homosexuales. Por un lado, existe una restricción emocional en el mandato de género masculino, donde las emociones vinculadas a la vulnerabilidad, la intimidad, la fragilidad, la ternura no son aceptadas

porque se consideran femeninas (Azpiazu, 2017). De esta manera, en la escena gay se buscan muchas veces relaciones sexuales sin ninguna carga emocional, instrumentalizando a las otras personas, por miedo a la feminización que supone la dimensión afectiva (Coll-Planas, et al. 2009). “Ello también pone de manifiesto que determinadas características de la masculinidad también se reproducen en estos espacios, como es el tener sexo egoísta, centrado en la demostración de poder y en el placer propio” (Herrera, 2019, p. 22).

Ocurre algo similar en las saunas, espacios de encuentros sexuales esporádicos pero que permiten conocerse. En ese lugar, en el que todos están desnudos a excepción de una toalla, Roberto no tiene ningún éxito: está gordo y tiene pluma. Ambos rasgos se asocian con la feminidad lo que produce una desvalorización. La *gordofobia*, característica de la sociedad contemporánea, exige un control sobre el cuerpo como algo que disciplinar, identifica la grasa corporal como algo insano, como si solo los cuerpos estéticos fueran saludables, y define a las personas obesas como vagos y dejados, sin amor propio. Esta *gordofobia* se traduce socialmente en los hombres como una feminización, con tres discursos, tal y como argumenta Virgie Tovar, en su *Fat Men Are a Feminist Issue* (2013): la “feminización química”, “gordura como castradora” y el desarrollo del pecho. En la primera acepción, se cree que los hombres gordos tienen más estrógenos femeninos, es algo hormonal; en la segunda se piensa que tienen el pene más pequeño y por lo tanto menos potencia sexual y en el tercer caso, el pecho grande asemeja al de una mujer. En este sentido, el tipo de hombre que resulta atractivo es aquel que cumple con una virilidad acorde con la normativa, porque es una forma de reconocer su propia masculinidad que sienten como algo frágil. Para reafirmar su propia identidad, siempre frágil, muchos gays construyen el deseo hacia el otro en base a un tipo de cuerpo (lo que el mismo Bob Pop denomina la dictadura de la mirada) y que reproduce los mandatos de la masculinidad dominante de la sociedad patriarcal y heteronormativa (Azpiazu, 2017; Gómez Beltrán, 2019; Yépez López, 2019) y que necesita diferenciarse de lo femenino para reafirmarse (Schippers, 2007).

En una ocasión, Roberto cree haber ligado pero resulta que se trataba de un servicio profesional. Entonces el *chapero* le contesta “¿Tú qué te crees? ¿Qué follas gratis, gordo?”.

3.3. La enfermedad y el nacimiento de Bob Pop

El tercer capítulo de la serie comienza con una chica, envuelta en una nebulosa blanca, diciendo que Dios ama a la gente guapa y delgada. Se trata de Covadonga, la hija del jefe, compañera de trabajo en una empresa de moda donde trabaja Roberto con éxito. Enlaza así la crítica que hace a la comunidad gay y a su normatividad corporal, para ampliar, con la introducción de la variable de clases sociales, la visión de la sociedad binaria y heteronormativa, organizada en sistemas de distribución de poder.

El éxito profesional se ve truncado por la aparición de su enfermedad, lo que le obliga a dejar su trabajo y volver a trabajar en la tienda de su padre. Es en este momento, cuando todo está perdido, cuando encuentra un nuevo nombre y Roberto Enríquez se convierte en Bob Pop, culminando así una serie de resistencias que le permiten la invención de su propia identidad.

Bob Pop no oculta en ningún momento su condición de rostro popular, sino que usa ese éxito cultural y profesional para resarcirse en algunos momentos. Cuando el *chapero* le roba, una prostituta sale en su defensa. Resulta que era una de las chicas

de su pueblo que se metía con él y le robaba. Ella le da el dinero que el chaperero le había quitado y lo mete en un taxi. Las manos del Roberto joven del taxi se transforman en las manos del Bob Pop actual, deformadas por la esclerosis, que saca de la cartera ese dinero que todavía guarda, como recuerdo de ese perdón, del resarcimiento de esos años de dolor y abuso. Mientras lo mira, el taxista le pregunta si es Bob Pop y que le ve en la tele y le dice que le gusta mucho lo que hace. Cuando el autor inscribe su cuerpo en el relato “supone la formulación de un compromiso de cercanía entre autor y obra que se extiende a la propia producción, protagonizada por él mismo” (Moro, 2019, p.311). Su mundo, principalmente su vida, ya que trabaja mucho a partir de sus propias experiencias, cruza la realidad y la ficción, se amplía y también se transforma, en ese juego de espejos infinitos de la creación.

Roberto Enríquez, ya transformado en Bob Pop, en el capítulo cuatro, sale de su casa de diseño de Chueca mientras suena la canción “Padre” de Javier Álvarez⁴ mientras va hacia el despacho de su editor. Ambos comentan el final de su novela *Mansos*, que cuenta su mala experiencia en la sauna. Sin embargo, el final que vemos en la serie no es el de la novela, donde el protagonista muere con las últimas palabras de: “tan plácido, tan masculino”. Bob Pop decide que quien es diferente debe triunfar y en la novela ficticia el protagonista golpea con su bolso (un objeto icónico femenino) al intransigente de la sauna. Transforma la docilidad del afeminado, de masculinidad subalterna, en rabia, en desafío y lucha mediante su propia feminidad. Tal y como declara en una entrevista respecto al cambio de su novela, “la vida me da la oportunidad de buscar un final alternativo que para mí es muy político. Hay un bolsazo al fascismo y me parecía un ejercicio tan liberador y tan guay en este momento que me he quedado muy a gusto” (entrevista, Huffingtonpost, 2021).

En este sentido, el universo referencial de la serie se complementa y se enriquece con las entrevistas, el libro, y sus apariciones en redes sociales y/o televisivas, porque la historia que ficciona siempre es la suya, la de él mismo. Es la combinación intermedial definida por Rajewsky (2005), que alude al modo en que ciertas producciones incorporan al menos dos sistemas de signos tradicionalmente distintos (Kaiser Moro, 2019, p. 314). La multiplicidad de interpretaciones crece como un reflejo infinito. El mundo de Bob Pop es un ejercicio de reinención permanente, de clara intencionalidad política, basada en la resistencia de una masculinidad disidente, en “la política de lo diverso” (Eribon, 2000, p. 80).

Es gracias a su nueva identidad y el éxito de su novela, que conoce a un hombre al que amar. La secuencia de su encuentro en Chueca aporta dos elementos. Por un lado, la extensión a la comunidad gay de los mandatos de la sociedad patriarcal y binaria encarnada en la masculinidad hegemónica, y, por otro, la necesaria, simbólicamente, muerte de su padre.

Exponente de lo que Eribon denomina el contradiscurso, es decir, aquello que integra los valores que se quieren combatir (Eribon, 2000, p. 80), es la frase que responde Bob cuando los dos se conocen y Miguel le pide un beso y él se hace el escandalizado: “Aquí nos podemos comer las pollas y nadie nos diría nada. Pero demostraciones de afecto en un bar gay: ¡no!”. Tanto Bob como Miguel no encajan en un ambiente que reprime las emociones, asociadas a lo femenino, obliga a sus

⁴ La canción dice “Padre, soy pajillero, maricón y drogadicto/bakalaero, okupa, rojo, puta y bizco/punki, negro y de Alcorcón/Padre,/no sé estudiar, soy pecador de la pradera/soy un truhan, soy un señor, soy un hortera/y además no creo en Dios”, afirmando saber quién es y transformando el estigma en fortaleza y desafío.

miembros a ser jóvenes y capaces-potentes-fuertes físicamente. Los hombres llegan a ser masculinos al identificarse con el opresor (Kimmel, 1997), concretamente con el padre, por lo que resulta indispensable narrativamente que muera para que el amor y la vida que el protagonista desea florezcan.

El creador vuelve a mostrar la mano de su autoría al negarle a su padre un rostro. A lo largo de la serie, no se le puede ver la cara, el encuadre le enmarca en escorzos o partes del mismo, no tiene identidad. Es claramente una venganza por todas las humillaciones y golpes que tuvo que soportar, una manera de imposibilitar cualquier tipo de identificación con él, abrir el camino a la construcción de otras masculinidades.

La secuencia no deja lugar a dudas del rechazo a su legado. Tras pasar la noche con Miguel, Bob recibe una llamada de su madre diciendo que su padre ha muerto, y él se niega a ir al entierro. La disociación entre ambos es total, no hay reconciliación posible: ni honra ni recuerdo. Ese momento cierra un círculo: su nuevo amante –luego será su marido – vive en el pueblo donde se crió, y él puede regresar al mismo sin peligro, sin dolor, desde otro lugar emocional, pues está viviendo un maravilloso *affaire*. Al recibir la noticia de la muerte de su padre, cierra esa parte de sumisión, de abuso que le dolía. Queda liberado para una nueva fase.

3.4. La ventana que se hace espejo

Otro momento revelador de la serie es cuando, mientras Miguel y Bob hacen el amor, éste se contempla en el espejo (Imagen 1). Le gusta lo que ve, a sí mismo, en esa situación. Hay una aceptación.



Imagen 1. Fotograma de *Maricón perdido* (Bop Pop, 2021), HBO MAX (captura de pantalla).

El espejo es fundamental en la serie. Primero, porque es un símbolo de la identidad, de la búsqueda de uno mismo: ¿quién soy, ¿cómo soy? En el primer capítulo, Roberto adolescente juega en un espejo que le devuelve multitud de reflejos (Imagen 2). Él disfruta de la posibilidad de identidades infinitas que le permite ese juego de reflejos.

Esa metáfora atraviesa también la estructura temporal del relato. La serie da saltos de un tiempo a otro, reflejándose uno a otro, haciendo referencia de uno a otro. El abuelo que le dice que escriba para vencer sus miedos, en la charla con el editor le dice lo que su abuelo le aconsejó; la madre que iba a visitar pisos piloto y el encuentro con un piloto en una fiesta; la sauna y su rescate por una antigua conocida del pueblo, y la historia de la sauna convertida en novela, a quien le cambia el final como, seguramente, cambió el final de su anécdota de la serie porque quizá nunca apareció esa chica que lo ayudó. Quién sabe. Las historias se transforman, se repiten y se modifican en cada repetición, las identidades no son fijas ni únicas, sino que se multiplican, en incontables posibilidades y relecturas.



Imagen 2. Fotograma de *Maricón perdido* (Bop Pop, 2021), HBO MAX (captura de pantalla).

Resulta interesante el final del último capítulo. Roberto joven tiene un encuentro con aquel chaval de su clase que quiso ser su amigo y que vio su humillante encuentro sexual en el baño del cine. En esa conversación, en ese tiempo antes de que se convirtiera en Bob Pop, Roberto cita a Leavitt, de su libro *El lenguaje de las grúas* (1986): “La ventana se convierte en espejo, y sea lo que sea aquello que amemos, en eso nos convertimos nosotros”. Entonces en la televisión catódica de aquel bar de los 90, aparece él en el programa actual de Buenafuente junto a Almodóvar, contando aquella anécdota tan viral de cuando le confesó sin querer a la madre del chico que le gustaba su hijo. Es la misma entrevista en la que “salió del armario” de su esclerosis, expresando públicamente su condición de incapacidad creciente. Esa ventana que es la televisión se transforma en espejo para devolverle su imagen, la de comunicador, junto a quien admiró tanto cuando era joven, Almodóvar, y que ahora comparte espacio e inquietudes creativas. Él se ha transformado en lo que amaba.

Luego esa imagen cambia a una cena con Andreu Buenafuente, Berto y Pedro Almodóvar, en la que hablan sobre la creación de la serie y el pudor de desnudarse

tanto, de igual a igual, entre compañeros. Bob, tras escuchar diversas opiniones, concluye que:

incluso cuando te pones a rebuscar en tu memoria para convertir eso en ficción, tampoco estás seguro de que lo que recuerdas sea tal cual sucedió sino que tiene un componente de ficción que hemos metido también para explicarnos, justificarnos o perdonarnos.

Como un último reflejo, regresa a su concepto, inculcado por su abuelo: el de la escritura curativa, al modificar el relato para construir nuestra identidad como categoría fluida y repensar su biografía para encontrar discursos de resistencia. Hay que deconstruir para reconstruir nuevas narrativas, reescribir nuestras vivencias para diluir identidades y afianzar subjetividades de resistencia.

De la cena pasamos a verle avanzar solo por el pasillo con su silla de ruedas automática. Es entonces cuando su cuerpo impedido se manifiesta en toda su dificultad, pues hasta ahora no se había visto las limitaciones físicas de su enfermedad. La visibilización de un cuerpo con diversidad funcional en espacios de representación y referencia, esas ventanas/espejos como él define, se sitúa ante un nuevo cuestionamiento: el del cuerpo normal/anormal, capacitado/discapacitado. Bob Pop propone romper esta dicotomía presentando al cuerpo como espacio de resistencia subjetiva, repensar los cuerpos como espacios de lucha, de conflicto y de contradicciones.

En esa última secuencia Bob Pop es ayudado a bajar de la silla por el personaje de su Yo adolescente. Es una imagen simbólica de la reconciliación entre ficción y hombre, pasado y presente, en la que cuando acaricia la cabeza del chaval se mancha la mano con la sangre de la última pedrada que le dieron en su primer colegio. Entonces él se sienta en el váter y mira a cámara, pero la cámara es el espejo (la ventana se hace espejo) y pone su mano, manchada de sangre, en él (Imagen 3). Su imagen, fragmentada en inacabables reflejos, está marcada por esa herida, esa huella de sangre, de dolor, que siempre lo acompaña.



Imagen 3. Fotograma de *Maricón perdido* (Bob Pop, 2021), HBO MAX (captura de pantalla).

4. Discusión y conclusiones

La representación de la masculinidad disidente de Bob Pop es consciente, meditada y activista. Cuestiona transversalmente diferentes cuestiones. En primer lugar, describe la experiencia de la construcción de la subjetividad desde una posición, otorgada, subalterna, desvalorizada e injuriada, muchas veces mediante la agresión. La asignación de la categoría “anormal” es una forma de violencia no sólo en su acción sino por la perdurabilidad de la misma, pues la sociedad necesita la perpetuación inmutable y cerrada de ciertas posiciones categóricas, para su propia existencia, puesto que no puede haber un “normal” sin su contrario. Esas divisiones modifican los cuerpos, promueven deseos, censuran comportamientos, son férreas en su imposición pero, simultáneamente, son frágiles y se tambalean ansiosamente por la imposibilidad real de completarlas en su totalidad.

Bob Pop opta por recomponer y reinventar su identidad mediante la autoficción, un género que le permite navegar entre aguas ambiguas de realidad y ficción, reivindicar un retrato fragmentado, expandido en un universo referencial mediático que escapa al marco opresivo de lo unívoco. De la misma manera que Eribon relata en *Retorno a Reims*, quien escapó del determinismo de su clase social en la lucha por los derechos de los homosexuales, paradójicamente, gracias a su propia homosexualidad logró la legitimación por parte del poder; Bob Pop, gracias a la reutilización o reinención de su vida como creador, logra una autoridad que le estaba negada. Lo que nace como un refugio frente al acoso de la masculinidad hegemónica de su adolescencia termina convirtiéndose en una forma de poder (de influencia, de opinión), que desafía el poder masculino definido por Connell (1998; 2005) y Kimmel (1997) basado en jerarquización y desvalorización de los otros (masculinidades inferiores, mujeres, homosexuales).

Esta representación de Roberto adolescente retrata lo que es crecer amenazado, injuriado. Roberto recibe una pedrada en la cabeza en el patio una tarde tras el incidente del cine. El poder de la injuria, del insulto, de la agresión es que no se sabe de dónde puede venir, su amenaza es la forma más efectiva de control social. Ese dolor, esa incertidumbre de no saber cuál, cuándo y por qué puede ser el ataque, perdura siempre, aún cuando Roberto sea Bob Pop y pueda reconocer su imagen como una creación satisfactoria. Es la autoficción el filtro de un juego de espejos que fragmentan y multiplican realidades inventadas, que se expanden en guiños paratextuales, intermediales, que ahondan en la exploración de una alteridad impuesta e impostada, que no logra encontrar en la comunidad gay más que dolores y heridas comunes. Bob Pop cuestiona la masculinidad que se ha expandido en el ambiente gay, que repite los patrones heteronormativos y misóginos, que devalúa todo lo que pueda parecer femenino. Nuestro protagonista, como gordo, enfermo y amanerado, vuelve a sufrir la injuria, la devaluación por parte de sus pares, que son los que ratifican o no las masculinidades. Según se desprende de *Mansos*, esto no es más que un intento desesperado de integración de hombres heridos:

Algunos maricones tratan de imponerse a la fuerza de un cuerpo musculado, de una masa amenazante que emule y compita con los matones del patio del colegio; otros se dejan crecer la barba, el vello corporal y la barriga, se lanzan al monte y se refugian en oseras para estampar en sus paredes el axioma macho que hermosea al hombre afeado; y otros, como tú, trascienden la superficialidad del cuerpo para

ir aún más allá, más próximos al abismo del vacío que queda fuera, lejos de cualquier tentación levantáis vuestras estrategias de integración sobre complementos femeninos costosos: bolsos de lujo, sedas, pieles y joyas (Pop, 2010, p.330)

La Esclerosis Lateral Amiotrófica que padece es representada en la serie como un estigma que lo limita profesionalmente, pero que no nombra. No es hasta el final, cuando se deja mirar por la ventana de la televisión, cuando integra su persona y al personaje mediático a la ficción, y se ve su confesión pública y el dolor y la dificultad en la movilidad que padece. Su cuerpo se muestra como doliente, incapaz, limitante. Su visibilidad vuelve a cuestionar esa división binaria de lo normal y anormal, de lo capaz y lo incapaz, de lo masculino y lo femenino, puesto que la posición desde donde Bob Pop se muestra es la del reconocimiento social, la de un comunicador con audiencia/seguidores/admiradores. La expresión mediática de su diversidad funcional plantea una disidencia corporal como encarnación de otras múltiples disidencias, siempre caracterizadas por ser formas de ambigüedad.

Porque la mayor disidencia de Bob Pop es la ruptura consciente de las fronteras, la apuesta por el flujo entre categorías, tanto en el contenido de su ficción como en la forma en la que lo relata. La autoficción, según Doubrovsky, había llegado para dar voz a los que no tenían derecho a la autobiografía, reservada para las grandes figuras de la historia. “Los humildes que no tienen derecho a la historia tienen derecho a la novela” (Doubrovsky, 2021, p. 53). La elección de esta estructura narrativa es una reivindicación de nuevas formas discursivas de subjetividad que cuestionen las categorías estancas de identidad. Es la búsqueda y reconstitución de un yo fragmentado y esparcido por ese tiempo biográfico propio de la autoficción (Gómez 2017, 2022; Kaiser Moro 2019).

En esa búsqueda de sí mismo que cuenta la serie, no hay una certeza absoluta sobre la veracidad del recuerdo, ni siquiera de su existencia, y cambia, reescribe lo que ya estaba escrito porque la inmutabilidad de quiénes somos es inexistente y es el relato lo que nos ordena. Si las identidades son fluidas y cambiantes y las categorías son históricas, existe un gran abanico de posibilidades de creación. Esa libertad de subjetivación que nos otorga otras formas discursivas constituye la reivindicación central de quien habita lo ambiguo, que reivindica las masculinidades disidentes y habita corporalidades subalternas.

5. Bibliografía

- Adarve, S. (2017). La comedia autoficcional negativa. Louie y El fin de la comedia. Un apunte intermedial, *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 28, 97-107. DOI: https://doi.org/10.26754/ojs_tropelias/22555463
- Ariza, S. (2018). Las plumas son para las gallinas: masculinidad, plumofobia y discreción entre hombres. *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, 73 (2), 453-470. DOI: <https://doi.org/10.3989/rdtp.2018.02.009>
- Azpiazu, J. (2017). *Masculinidades y feminismo*. Virus editorial.
- Butler, J. (2007). *El género en disputa: El feminismo y la subversión de la identidad*. Paidós.
- Butler, J. (1991). *A note of Performative Acts of Violence*.
<https://heinonline.org/HOL/LandingPage?handle=hein.journals/cdozo13&div=80&id=&page>
- Butler, J. (2006). *Vida precaria: el poder del duelo y la violencia*. Paidós.

- Carrión Domínguez, Á. (2019). La Quality TV y la edad de oro de las ficciones seriadas, *ZER. Revista de estudios de comunicación*, 24 (46), 111-128.
- Casas, A. (2015) Desmontando al autor: ironía, parodia y sátira en la narrativa y el cine autoficcionales, *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 24, 174-190. DOI: https://doi.org/10.26754/ojs_tropelias/22555463
- Casas, A. (2017). *El autor a escena: Intermedialidad y autoficción*. Editorial Iberoamericana / Vervuert.
- Casas, A., & Forné, A. (2022). *Pensar lo real: Autoficción y discurso crítico*. Editorial Iberoamericana/ Vervuert.
- Cascajosa, C. (2016). *La cultura de las series*. Laertes
- Chiodi (2019). Varones y masculinidades. Herramientas pedagógicas para facilitar talleres con adolescentes y jóvenes. <https://argentina.unfpa.org/sites/default/files/pub-pdf/Varones%20y%20Masculinidades.pdf>
- Connell, R. y Messerschmidt, J. W. (2005). Hegemonic masculinity: Rethinking the Concept. *Gender & Society*, 19 (6), 829-859.
- Connell, R. W. (1998). *Masculinities and globalization. Men and Masculinities*, 3-23.
- Coll-Planas, G., Bustamante, G. y Missé, M. (2009). *Transitant per les fronteres del gènere: Estratègies, trajectòries i aportacions de joves lesbianes, gais i trans*. Observatori Català de la Joventut. Col.lecció Estudis.
- Costa, C. y Piñero, T. (2012). Nuevas narrativas audiovisuales: multiplataforma, Crossmedia y transmedia. El caso de *Águila Roja* (RTVE). *Icono* 14, 10(2), 102-125. DOI: <https://doi.org/10.7195/ri14.v10i2.156>
- Cruz Sierra, S. (2006). Cuerpo, masculinidad y jóvenes. *Iberóforum. Revista de Ciencias Sociales de la Universidad Iberoamericana*. <https://www.redalyc.org/pdf/2110/211015574006.pdf>
- De la Torre, M. (2015). Cines del yo: el documental autoficcional contemporáneo español. *Bulletin of Hispanic Studies*, 92(5), 567-582.
- Dobrovsky, S. (1977). *Fils*. Ed. Galilée.
- Entrevista a Bob Pop ('Maricón Perdido')*: « "Dorian Gray" es cripto-gay». (s. f.). Recuperado 9 de febrero de 2023, de <https://serielizados.com/bob-pop-maricon-perdido-el-lenguaje-cripto-gay-de-dorian-gray-hacia-que-no-me-sintiera-tan-solo/>
- Eribon, D. (2000). *Identidades: reflexiones sobre la cuestión gay*. Bellaterra.
- Eribon, D. (2017). *Regreso a Reim*. Los libros del zorzal.
- Establés, M. J. (2016). Entre fans anda el juego: audiencias creativas, series de televisión y narrativas transmedia. *Opción*, Año 32, 476-497. Recuperado de <https://bit.ly/3sd2UmH>
- Faur, E. (2004). *Masculinidades y desarrollo social*. Arango editores
- García-Santesmases Fernández, A. (2017). *Cuerpos (im)pertinentes: Un análisis queer-crip de las posibilidades de subversión desde la diversidad funcional* [Tesis doctoral, Universidad de Barcelona].
- Gómez Beltrán, I. (2018). Grindr y la masculinidad hegemónica: Aproximación comparativa al rechazo de la feminidad. *Estudios Sociológicos de El Colegio de México*, 37(109), Art. 109. <https://doi.org/10.24201/es.2019v37n109.1644>
- Gómez, I. (2017). Espejos audiovisuales. Autofiguras del yo en el cine contemporáneo en Casas, A. (Ed.), *El autor a escena: Intermedialidad y autoficción* (pp.13-38). Editorial Iberoamericana / Vervuert.
- Gómez, I. (2022). Las ficciones del yo en la televisión del mañana: los casos de *By Ana Milán* y *Maricón Perdido* en Casas, A., & Forné, A. (Eds.), *Pensar lo real: Autoficción y discurso crítico* (pp.225-244). Editorial Iberoamericana / Vervuert.

- Gómez-Tarín, Franciso Javier; Rubio-Alcover, Agustín (2013). "Narrador filmico y autoficción. Nuevas posibilidades del punto de vista". En: *Actas del V Congreso Internacional Latina de Comunicación*, 1, pp. 1-28.
- Guasch, O. (2006). *Héroes, científicos, heterosexuales y gays. Los varones en perspectiva de género*. Ediciones Bellaterra.
- Herrera C. (2019). *Hombres que ya no hacen sufrir por amor: Transformando las masculinidades*. Catarata.
- Herrera, L. (2007). *La autoficción en cine. Una propuesta de definición basada en el modelo analítico de Vincent Colonna*. Publicia.
- Kaiser Moro, A. (2019). La autoficción televisiva como transmedialización. Una aproximación teórica. *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, 7(2), Art. 2.
<https://doi.org/10.37536/preh.2019.7.2.727>
- Kimmel. M.S. 1997. Integrating men into the curriculum. *Duke Journal of Gender*.
<http://www.law.duke.edu/journals/djglp/articles/gen4p181.htm>
- Klastrup, L. y Tosca, S. (2004). Transmedial worlds-rethinking cyberworld design. Ponencia presentada en Cyberworlds, 2004 International Conference on, IEEE, Los Alamitos, CA. Recuperado de <https://bit.ly/3pD7ZD8>
- Leal Guerrero, S. (2013). Cuerpos deseados/machos representados. Aphrodisia, fórmulas representacionales y fotografía en la interacción homoerótica mediada por internet. *Revista Latinoamericana: Sexualidad, Salud y Sociedad*, 13, 113-143.
- Marzal Felici, J.J. y Gómez Tarín, F.J. (2007). *Metodologías de análisis del film. Actas del I Congreso Internacional sobre Análisis Filmico*. Edipo.
- Meizoz, J. (2007). *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*. Slatkine.
- McLaren, P. (1997). *Pedagogía crítica y cultura depredadora: políticas de oposición en la era posmoderna*. Paidós.
- McRuer, R. (2006). *Crip Theory: Cultural Signs of Queerness and Disability*. New York University Press.
- Muñoz Fernández, H. (2016). ¿Son arte las series de televisión? *Index.comunicación: Revista científica en el ámbito de la Comunicación Aplicada*, 6(2), 69-82. DOI: doi.org/IO.33732/ixc
- Newman, M. Z. y Levine, E. (2012). *Legitimizing Television: Media Convergence and Cultural Status*. Routledge.
- Onieva, Á. (2021, junio 24). *Bob Pop y los límites de la autoficción en 'Maricón perdido': "No sé exactamente cómo sucedió, pero sí sé que es verdad"*. Fuera de Series.
<https://fuera deseries.com/bob-pop-maricon-perdido-limites-de-la-autoficcion-entrevista/>
- Planella, J. y Pie, A. (2012). Pedagoqueer.: Resistencias y subversiones educativas. *Educación XXI*, vol. 15, 265-283. <https://www.redalyc.org/pdf/706/70621158013.pdf>
- Rajewsky, I. (2005). Intermediality, Intertextuality and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality, *Intermedialités/Intermedialities*, 6, 43-63.
- Santos, E. (2021, julio 4). Bob Pop: "Para mí es mucho más difícil ir por Madrid en silla de ruedas que como maricón". ElHuffPost. https://www.huffingtonpost.es/entry/bob-pop-mansos-maricon-perdido_es_60d316b1e4b00bad2be1e1ac.html
- Shakespeare, T. (1999). The sexual politics of disabled masculinity. *Sexuality & Disability*, 17(1), 53-64.
- Schippers, M. (2007). Recovering the feminine other: masculinity, femininity, and gender hegemony. *Theory and Society*, 36, 85-102. <https://link.springer.com/article/10.1007/s11186-007-9022-4>

- Scolari, C. A. (2014). Narrativas transmedia: nuevas formas de comunicar en la era digital. En Celaya, J. (Dir), *Anuario AC/E de la cultura digital. Focus 2014: uso de las nuevas tecnologías en las artes escénicas*. Acción Cultural Española. Recuperado de <https://bit.ly/2NkmheE>
- Segato, R. (2014). *Las nuevas formas de la guerra y el cuerpo de las mujeres*. Tinta y limón.
- Spivak, G. (1989). Can the Subaltern Speak? En Cary Nelson y Lawrence Grossberg (Eds.), *Marxism and the Interpretation of Culture* (pp. 271-313). Universidad de Illinois Press,
- Tovar, V (2013). *Fat Men Are a Feminist Issue*. <https://everydayfeminism.com/2013/10/fat-men-feminist-issue/>
- Yépez López, J. (2019). *Aproximación a la influencia de los roles patriarcales de género en las relaciones entre hombres homosexuales en España*. Universitat de Barcelona [TFM].
- Wittig, M. (2006). *El pensamiento heterosexual*. Egales.