

## El cine de Pedro Almodóvar y el mundo LGBTQ+ madrileño: ¿qué lugar hay para Chueca?

Marco Stefani

École Nationale Supérieure d'Architecture de Strasbourg, AMUP (Francia)  

<https://dx.doi.org/10.5209/eslg.92563>

Recibido: 12/12/2023 • Aceptado: 21/03/2024

**ES Resumen.** El artículo explora el papel del barrio madrileño de Chueca dentro de la cinematografía del director Pedro Almodóvar. A través de un estudio de las representaciones del barrio en películas pertenecientes a cuatro décadas diferentes, se traza un análisis socioespacial sobre la evolución del propio barrio: de zona degradada y marginada a barrio especializado (LGBTIQ+) de moda. Más que un análisis crítico de las obras o una evaluación de su valor artístico, se realiza una investigación con el fin de identificar referentes y modelos, prácticas sociales y particularidades espaciales. La atención no se centra tanto en la identidad de lugar entendida como subestructura identitaria, como en la identidad de un lugar físico: el barrio. En los resultados se discute, por un lado, las posibles razones de la falta de atención del director, en sus primeras producciones cinematográficas, al mundo LGBTQ+ propiamente dicho y al territorio de Chueca. Por otro lado, se analiza la historia del barrio como espacio LGBTQ+ y cómo ésta se entrelaza con sus representaciones. Finalmente en las conclusiones, se destaca que la imagen poliédrica de Chueca que se desprende de las películas del director manchego deriva de una fusión de índices espaciales y temporales, es decir, los generados por el paso del tiempo sobre un territorio concreto. Al mismo tiempo, se traza la evolución de la trayectoria de la relación de Almodóvar con la militancia LGBTQ+, es decir, desde el escaso compromiso de los años de la Movida hasta las implicaciones más actuales.

**Palabras claves:** LGBTQ+; cine; barrio; identidad; militancia

### EN Pedro Almodóvar's Cinema and Madrid's LGBTQ+ World: What Place for Chueca?

**EN Summary.** This article explores the role of the Madrid neighbourhood of Chueca in the films of director Pedro Almodóvar. Through a study of the representations of the neighbourhood in films belonging to four different decades, a socio-spatial analysis of the evolution of the neighbourhood itself is traced: from a degraded and marginalised area to a fashionable specialised (LGBTIQ+) neighbourhood. Rather than a critical analysis of the works or an evaluation of their artistic value, an investigation is therefore carried out in order to identify referents and models, social practices and spatial particularities. The focus is not so much on the identity of place understood as an identity substructure, but rather on the identity of a physical place: the neighbourhood. The results discuss, on the one hand, the possible reasons for the director's lack of attention, in his first film productions, to the LGBTQ+ world itself and to the territory of Chueca. On the other hand, it analyses the history of the neighbourhood as an LGBTQ+ space and how this is intertwined with his representations. Finally, in the conclusions, it is highlighted that the polyhedral image of Chueca that emerges from the films of the Spanish director derives from a fusion of spatial and temporal indices, that is, those generated by the passage of time on a specific territory. At the same time, the evolution of the trajectory of Almodóvar's relationship with LGBTQ+ militancy is traced, that means, from the scarce commitment of the Movida years to the most current implications.

**Keywords:** LGBTQ+; neighbourhood; cinema; identity; militancy

**Sumario:** 1. Introducción. 2. Metodología. 3. Resultados. 3.1. Los años de la Movida y sus primeras películas. 3.2. El barrio de Chueca, su imagen y representación. 4. Discusión. Los muchos Chueca en el cine de Pedro Almodóvar. 5. Conclusiones. 6. Referencias citadas.

**Cómo citar:** Stefani, M. (2024). El cine de Pedro Almodóvar y el mundo LGBTQ+ madrileño: ¿qué lugar hay para Chueca?, en *Estudios LGBTQ+ Comunicación y Cultura*, 4(1), pp. 33-45.

## 1. Introducción

Este trabajo forma parte de un proyecto más amplio de investigación doctoral en urbanismo y gestión del territorio que pretende explorar el papel de la literatura y el cine en la construcción de espacios comunitarios LGBTQ+ en París y Madrid. En este marco se ha utilizado a menudo la producción cinematográfica de Pedro Almodóvar. Aunque el director manchego es sólo uno de los muchos autores y autoras estudiados, sus obras han sido fuente de numerosas reflexiones sobre la evolución del barrio de Chueca en las últimas cinco décadas. Aun ajustándose a la versión más estrecha de los límites del barrio (Gran Vía, Barquillo, Fernando VI, San Mateo, Fuencarral) y dejando de lado, por tanto, su mucho más amplia área de influencia, se demostrará cómo las referencias a Chueca son innumerables y muy variadas.

De hecho, como bien escribe el profesor Claude Seguin: «Roma tuvo a su Fellini, Manhattan tiene a su Woody Allen y Madrid tiene a Pedro» (2019:11). Sin embargo, la conexión de Allen es con un sector concreto de Nueva York, mientras que la de Almodóvar abarca toda la capital española, suburbios incluidos. No hay un sector de la ciudad que destaque sobre los demás: de Chamberí a Vallecas, de La Latina a La Ventilla. En esta extrema inclusividad y alteridad, ¿qué espacio se dedica al barrio de Chueca y su evolución? A primera vista, se puede suponer que un cineasta homosexual dedica mucho espacio en su cinematografía al barrio LGBTQ+ por excelencia, pero no es el caso. Sin embargo, las referencias a Chueca tampoco resultan mínimas ya que el cine de Almodóvar no se considera abiertamente militante. Al contrario, el vínculo entre la producción del director manchego y el barrio LGBTQ+ madrileño es más estrecho de lo que pudiese parecer.

Para corroborar esta hipótesis, las reflexiones presentadas en el artículo se dividen en una primera parte dedicada a la presentación metodológica y a la exposición de los resultados del análisis del contexto en el que se rodaron las primeras obras del director manchego y una segunda en la que se analizan y discuten más específicamente las imágenes y representaciones del barrio de Chueca y el espacio que se le dedica en la cinematografía almodovariana. Las conclusiones ponen de relieve los paralelismos entre el análisis literario y el cinematográfico, así como los existentes entre la evolución del contenido de las obras y la de la militancia LGBTQ+ de su autor.

## 2. Metodología

En una primera fase, se examina la producción cinematográfica de Almodóvar para rastrear, en cada obra, referencias al barrio, su historia y evolución, prácticas sociales, hábitos y lugares de encuentro. A continuación, se seleccionan y analizan los pasajes más relevantes y apropiados para la investigación espacial. Finalmente, las distintas referencias se ordenan diacrónicamente y se relacionan entre sí para tener una representación de Chueca a lo largo de las últimas cuatro décadas.

Al tratarse de un barrio LGBTQ+, a través de este análisis, se identifican también las fases de su desarrollo a partir del modelo que el economista Alan Collins presenta en su ensayo *Sexual Dissidence, Enterprise and Assimilations* (2004: 1802) conceptos como las precondiciones, emergencia, expansión y diversificación, integración en la formación y mantenimiento de los barrios y sus culturas. Los resultados de la aplicación de este patrón muestran por un lado el interés de dicha clasificación y por otro indican la necesidad de superarla. Por eso, en Collins & Drinkwater (2017), se añadieron más fases de desarrollo en el modelo de análisis de los espacios LGBTQ+. Estas nuevas fases pueden analizarse no sólo a través de un análisis socioeconómico, sino también a través de sus reflejos en las historias de las gentes y los lugares presentados en las películas como aquellos focos de concentración. Como recoge el concepto de “sex cultures” de Ghaziani (2017), por su parte, se pueden establecer indicadores de identificación de dichos barrios gracias a la distribución, al éxito y a la asimilación por parte de los individuos LGBTQ+ de aquellos modelos y prácticas que generan una especie de retroacción en el territorio, modificando algunas de sus características, signos y símbolos.

Pensando también en el “Gay index” elaborado por el economista estadounidense Richard Florida en el marco de sus teorías sobre la clase creativa (2002), cabe añadir que la evolución de los barrios LGBTQ+ siempre se ha estudiado o bien en estrecha relación con fenómenos urbanos típicos de las últimas décadas como la gentrificación o, como mucho, centrándose en el papel clave de las actividades comerciales (especialmente los bares) o en la fluctuación de los costes del mercado inmobiliario y, más en general, del coste de la vida. En cambio, se ha prestado poca atención al papel de la cultura en la revitalización y el desarrollo de los barrios en general y de los barrios LGBTQ+ en particular. Una excepción es el trabajo de la socióloga estadounidense Sharon Zukin, cuyos estudios desde la década de 1980 (1982; 1988; 1990; 1995) han explorado la importancia de la producción cultural en las estrategias de supervivencia y transformación urbana, especialmente en ciudades estadounidenses con sectores secundarios en declive.

Por lo que respecta específicamente al barrio de Chueca, cabe mencionar el volumen *Crossing through Chueca*, de Jill Robbins, (2011), catedrática del Departamento de Español y Portugués de la Universidad de

Texas. El estudio ofrece una investigación en profundidad sobre la visibilidad de la cultura y la experiencia lésbica en España y se centra en la relación entre identidad queer y un mercado del libro cada vez más globalizado. En este contexto, Chueca se convierte más en un sinónimo del «mundo queer español» que en un espacio físico bien definido y delimitado, con la excepción del quinto capítulo en el que la autora, analizando la colección de cuentos *Cenicienta en Chueca* de María Felicitas Jaime (2003), muestra los fuertes vínculos entre ficción, espacio, comunidad, comunicación y búsqueda de identidad. En el resto del libro, Chueca representa esencialmente una región moral que se extiende de forma desigual por distintas partes del país y que poco tiene que ver con la dimensión espacial del barrio como tal.

En cuanto a la conexión de Almodóvar con la capital, es imposible no mencionar el trabajo de Gloria Camarero Gómez *Madrid en el cine de Pedro Almodóvar* (2019) en el que la historiadora del cine y del arte demuestra cómo las calles, las plazas, los bares, los restaurantes y, en general, los edificios de la capital superan el concepto de mero escenario de la acción para tomar el papel de verdaderos personajes. Camarero Gómez analiza las edificaciones que aparecen en las películas del director manchego, dividiéndolas en tres categorías: viviendas; lugares de ocio y comercio; espacios comunes y edificios públicos. De todas formas, el enfoque de su trabajo se centra más en el análisis y catalogación de los escenarios metropolitanos presentados en la producción cinematográfica de Almodóvar, que en la evolución de la ciudad o de barrios concretos que pueda derivarse de dicha investigación. No obstante, sus reflexiones sobre la transformación del barrio de La Ventilla (2019: 55-57) y del vínculo entre protagonistas y escenario («Desde el día que llamé a tu puerta, sabía que acabaría como este barrio, expropiada y destruida» Diálogo extraído de la película *Carne Trémula*, 1997) constituye un modelo de investigación de la evolución de los espacios urbanos (escenarios de las películas) que, sin estar totalmente desvinculado de las dinámicas sociales de sus habitantes, tampoco es totalmente dependiente de ellas. Un análisis, por tanto, que, sin descuidar las implicaciones sociológicas de la vida metropolitana, no olvida, la dimensión espacial de los acontecimientos y la estrecha conexión existente entre el flujo de la vida cotidiana y los lugares donde esta se desarrolla.

En definitiva, el presente trabajo propone un marco analítico basado en la estructuración en fases concebida por Alan Collins a través de datos económicos y financieros, pero «desnaturalizándola» por las aportaciones de autores que han analizado los espacios metropolitanos utilizando la producción cultural como clave de interpretación de fenómenos urbanos contemporáneos (Domínguez Ruiz, Mancha Cáceres & Pichardo, 2023). La presente investigación pretende contribuir a dicha discusión haciendo del barrio y sus representaciones el espacio privilegiado de observación de estos fenómenos mediante la filmografía del cineasta (Zurian, 2005).

### 3. Resultados

#### 3.1. Los años de la Movida y sus primeras películas

Los resultados de un análisis de la primera producción cinematográfica almodovariana muestran cómo la atención dedicada por el director al mundo LGBTQ+, y por otro lado al barrio de Chueca, fue muy limitada, o más bien cómo cualquier asunto se vio desbordado por el fenómeno sociocultural disruptivo llamado «Movida madrileña» (Nichols & Rosi Song, 2014; Lechado García, 2005). De hecho, desde sus inicios, el director manchego presenta en sus obras una sexualidad desprovista de cortapisas o correctivos, que explora los límites sin dar nunca la espalda al placer. Sin embargo, nunca se refiere a la homosexualidad, la bisexualidad o la transexualidad como tales, como caracteres primordialmente identitarios; simplemente presenta personajes que, en ocasiones, pueden ser LGBTQ+ dentro de otros muchos rasgos característicos y caracterizadores de la persona y la personalidad. La Bom de *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (1980) es, por ejemplo, moderna, abierta, metropolitana, cosmopolita, hedonista, alternativa, rockera, transgresora, provocadora, indisciplinada; que además sea lesbiana es una característica que se pierde, se funde con todas las demás, no es un emblema ni una reivindicación. En las películas de Almodóvar, las identidades sexuales son, por tanto, tan plurales como inestables, y la disidencia sexual, en su mayor parte representada de manera *camp*, se convierte en un instrumento de transgresión y rebelión que, sin embargo, forma parte de una especie de «apología de la frivolidad» (Mira, 2004: 559) que evita cualquier tipo de moralización. La neta y radical disolución del reconocimiento de cualquier tipo de autoridad (tradicional, religiosa, política, legal) conduce, en la práctica, a una especie de equiparación entre los imperativos generados por la ideología de izquierdas y el viejo reaccionarismo, pero al mismo tiempo, dada la poca importancia que la disidencia sexual tiene en sí misma, también a un distanciamiento de las reivindicaciones políticas y sociales de los primeros grupos de activismo LGBTQ+.

En el ambiente propio de la movida madrileña, en efecto, todo se vivía de forma natural y espontánea, como atestigua también su siguiente obra, la película de 1982 *Laberinto de pasiones* en la que Fabio (interpretado por el entonces inseparable compañero del director: Fabio McNamara) vive su identidad de gay punk a plena luz del día sentado con una amiga en una mesa al aire libre del «emblemático y a ratos duro» (de Villena, 1999: 264) bar La Bobia, cerca de la plaza de Cascorro donde se celebra el famoso mercado del Rastro. Los dos esnifan laca de uñas, él se toma dos copas al mismo tiempo y, con la ayuda de un camarero, liga con Riza, el protagonista de la película, con el que luego se marcha a mantener relaciones sexuales, tras alardear a los cuatro vientos de su conquista amorosa.



Fig 1. (Izq.). Fotograma. Fabio y Riza sentados en La Bobia, *Laberinto de pasiones*, 1982.

Fig. 2. (Drch.). Fotograma. Fabio y Riza saliendo juntos de La Bobia, *Laberinto de pasiones*, 1982.

Hay que subrayar, sin embargo, que esta libertad extrema sólo se experimentaba en la capital y, dentro de ella, esencialmente en los círculos de creadores, artistas y artistoides con más o menos talento. Además, esa actitud libre y libertaria no estaba en absoluto politizada, ni reivindicaba derechos civiles; si acaso, era el resultado de una buena dosis de hedonismo, narcisismo y cualunquismo. No había una identidad compartida, sino más bien una búsqueda espasmódica de la singularidad y la excentricidad.

En los albores de la década de 1980, en una coyuntura sociopolítica inmersa en el frenesí de la nueva situación democrática y la conquista de las libertades civiles, surgió una generación que no había vivido la guerra civil, harta de la austeridad pro católica y la moral restrictiva del régimen franquista, y también de la obtusidad de muchos de los nuevos representantes políticos. Como señala la crítica de arte Gloria Collado, comisaria de la exposición parisina *Madrid: años 80. Imágenes de la Movida* de 1994:

Madrid vivió vertiginosamente una modernidad largo tiempo negada, y sin transición posible se acabó definiendo como posmoderna. El relativismo estético que llevaba implícito en el término posmodernidad favoreció el entrecruzamiento de ideas, fusionando la estética punk con la pintura, la performance y la instalación con el underground de importación y el subproducto español (travestismo, canción popular, revistas del corazón ...). (Collado, 1994: 3)

En estas palabras, que explican al menos en parte las raíces del imaginario almodovariano, resuenan las del entonces director del diario *El País* Juan Luis Cebrián, quien, sin embargo, añade un elemento esencial para el presente análisis: la incapacidad para asumir un compromiso real de reivindicación; de hecho, escribe sobre los protagonistas de la movida madrileña:

Adoptan lenguajes, formas de vestir y de expresión, códigos visuales y musicales que les equiparan efectivamente a otras juventudes de países más desarrollados. Los medios de comunicación les brindan la oportunidad de ser ciudadanos del mundo, de asistir a conciertos multitudinarios a la vez en Los Ángeles y en Londres, compartiendo la misma alegría y desesperación de millones de otros jóvenes como ellos. Creen en las luchas de liberación, en los ideales de justicia y equidad, pero difícilmente están dispuestos a llevarlas hasta el fin. (Cebrián, 1995: 24)

Desde una perspectiva espacial, la propia Collado, de nuevo en su introducción destaca cómo el fenómeno fue de tal magnitud que afectó prácticamente a todo el centro de la capital española: «Barrios enteros de la ciudad, nuevas salas de música rock o revistas comprometidas con la nueva sensibilidad sirvieron de punto de encuentro entre la generación joven –protagonista de nuevos comportamientos urbanos– y artistas e intelectuales de las más diversas procedencias» (1994: 3). Es interesante señalar que Collado habla acertadamente de barrios, para subrayar que la Movida madrileña no afectó, como suele pensarse, sólo al barrio de Malasaña, sino prácticamente a todo el centro de la ciudad. De hecho, afectó a algunos bares de Chueca (como el Armadillo de la calle Augusto Figueroa o el mítico Ras de la calle Barbieri) y tuvo puntos de encuentro y momentos de socialización en el barrio de La Latina (el bar La Bobia, el mercado del Rastro), en el popular barrio de Prosperidad (Sala Rock-Ola) e incluso en el más elegante barrio de Chamberí (Sala Revólver).

Allí, en el signo del «efímero placer de vivir» (2004: 32), como define Luis Antonio de Villena la Movida madrileña, ambiguas personalidades de la cultura pop de irresistible encanto, como el cantante y actor inglés David Bowie o el polifacético artista y director estadounidense Andy Warhol, se convierten en ídolos indiscutibles. Como bien escribe el hispanista Alberto Mira:

[...] la *posibilidad* de la homosexualidad adquiere un glamour del que el movimiento gay oficial carecía. Siempre y cuando, cabe insistir, la homosexualidad se mantuviera como presupuesto (más o menos teórico) y no como identidad: es el principio del que parten las constantes proclamas de ‘ambigüedad’. (Mira, 2004: 523)

Ambigüedad entendida como unicidad y fluidez, libre de etiquetas y definiciones identitarias definidas. De hecho, aunque algunas de las discotecas y bares de moda en aquella época se convirtieron en verdaderos lugares de experimentación social, donde predominaban la mezcla sociocultural, el travestismo y la confusión de género, por lo que respecta al mundo LGBTIQ+ en el sentido más estricto del término, «los bares semiclandestinos que habían ido abriéndose prudentemente, junto con el reclamo de las actuaciones de las travestis y los cuartos oscuros, lo eran todo» (Llamas&Vidarte, 1999: 218). Lugares, por tanto, de consumo sexual (Parlett, 2022; Langarita Adiego, 2014) directo con escasas posibilidades de comunicación, angostos, oscuros, territorios de relaciones anónimas.

En efecto, las primeras saunas, al igual que los cuartos oscuros, se caracterizaban por lo que se denomina sexo impersonal, es decir, como afirma el antropólogo Fernando Villaamil, «locales centrados en la facilitación de encuentros sexuales, en los que la identidad es puesta entre paréntesis» (2004: 94). No hay sentimiento, no hay ambición de pertenecer a una comunidad de iguales, sino mero consumo sexual; un concepto de homosexualidad, por tanto, todavía ligado en gran medida a una práctica (lo que uno hace), más que a una identidad (lo que uno es). La movida madrileña entonces, con sus límites difusos y sus posturas ambiguas pero nada reivindicativas, aunque poblada, si hasta liderada, por muchos sujetos LGBTIQ+, parecía en cierto modo sólo rozar el mundo homosexual, pasarle de largo sin influir en sus componentes más profundos y sustanciales. Límites difusos abstractos pero también concretos y espaciales, en ningún caso centrados en un único tipo de orientación sexual y afectiva, ni en una única zona concreta de la capital española.

### 3.2. El barrio de Chueca, su imagen y representación

Los resultados del análisis del espacio físico del barrio de Chueca, así como de su historia como territorio LGBTIQ+ y su representación, ponen de manifiesto varios aspectos destacados. Hay que empezar diciendo que, al no ser un distrito administrativo, el barrio no tiene límites precisos. Habitualmente ellos se identifican en la Gran Vía al sur, la calle del Barquillo al este, las calles Fernando VI y San Mateo al norte, y la calle de Fuencarral al oeste.



Fig. 3. (Izq.). Mapa de El Barrio, *Asociación de vecinos de Chueca*, s.f. <https://bit.ly/40SHcH6>  
Fig. 4. (Dch.). Mapa de IDistrito 01, Centro. Barrio 014, Justicia, *Ayuntamiento de Madrid*, *Subdirección General de Estadística*, Junio, 2022. <https://bit.ly/49PPd3E>

Pero hay otras versiones mucho más amplias de los límites del barrio: una, por ejemplo (que se encuentra en muchos mapas turísticos) deja los límites sur y este sin cambios, mientras que amplía el límite oeste a toda la calle Fuencarral hasta la Glorieta de Bilbao, y, en consecuencia, el límite norte a la calle Sagasta, la plaza Santa Bárbara y la siempre presente Fernando VI. No es casualidad que la escritora Almudena Grandes, que vivía cerca del mercado de Barceló, siempre dijera vivir en Chueca; asimismo su relato «La princesa de Chueca» (*El País Semanal*, 1.362, 2002) se desarrolla entre el propio mercado y la adyacente calle Mejía Lequerica. Por último, existe otra versión de los límites de Chueca (especialmente común en sitios web de ocio) que deja inalterado el límite oeste, amplía el sur incluyendo un corto tramo de la calle de Alcalá, establece como límite este el Paseo de Recoletos y como límite norte el formado por las calles Bárbara de Braganza, Fernando VI y San Mateo.



Fig. 5. (Izq.). Mapa de Zonas turísticas, *Ciudad de Madrid, Turismo Madrid*, s.f. <https://bit.ly/3SXvkSj>  
Fig. 6. (Dch.). Mapa de El barrio, *Chueca – y descubro una sonrisa*, noviembre 12, 2016. <https://bit.ly/46rOvbl>

Todo esto viene a decir que los límites del barrio son bastante lábiles y opinables; este fenómeno también depende de que se trata de una zona de la ciudad muy distintiva y particular, cuya área de influencia es ciertamente más amplia que los límites comúnmente establecidos. De hecho, es difícil excluir del barrio lugares como los alrededores de la estación de metro de Tribunal, que no sólo es su punto de acceso, sino también un

espacio fuertemente caracterizado ya que es el lugar de encuentro de los frequentadores de Chueca antes de sumergirse en la bulliciosa vida diurna y nocturna del barrio.

Es importante en este punto señalar que antes de que Chueca se convirtiera en territorio LGBTIQ+ había dos elementos que hacían que la zona fuera frecuentada por homosexuales: uno más sórdido y otro más elegante. Respecto al primero, en el centro de la plaza de Chueca había un urinario, un «referente en el imaginario colectivo gay» (García Escalona, s.f.) como lugar de encuentros clandestinos de homosexuales, sobre todo durante la dictadura franquista, una época en la que era muy peligroso hacer ostentación de tal orientación sexual porque, además de las palizas, se corría el riesgo de ser encarcelado según la *Ley sobre Peligrosidad y Rehabilitación Social*. A este respecto, cabe destacar la presencia de urinarios públicos como lugares de consumación sexual y ligues en películas de Eloy de la Iglesia como *Los placeres ocultos* (1977) y *El Diputado* (1978). La geógrafa García Escalona, sin embargo, va mucho más allá del dato puntual e identifica precisamente en el urinario el «posible inicio de lo que hoy es el 'barrio'» (2000: 448). En la misma línea de pensamiento se sitúan Llamas y Vidarte que, en su *Homografías*, tras destacar la importancia de los aseos y vestuarios como lugares donde los jóvenes acceden por primera vez a situaciones de intimidad y descubrimiento físico de la anatomía genital de sus semejantes, señalan cómo «estamos ante el pariente pobre del Territorio. Su otra cara.» (Llamas & Vidarte, 1999: 39). La más sórdida, la del underground, pero también la que representaba uno de los pocos espacios de encuentro y socialización en una época de fuerte represión y violencia contra homosexuales y transexuales.

Sin embargo, el barrio también era frecuentado por homosexuales por otro motivo: desde los años veinte albergaba importantes casas de moda, algunas de las más famosas de la época: *Soeurs Cotret*, en la calle Fernando VI, 10; *Kowarik*, en la calle Almirante, 16; *Leville*, en la calle Fuencarral, 43 y *Samatón*, en la calle del Barquillo, 5 (Álvaro Retana, 1919). Estas actividades económicas reflejaban cómo la vida urbana se iba imponiendo, suplantando definitivamente las características rurales que Madrid aún conservaba en parte. La mentalidad, los gustos, el ocio y los valores dominantes respondían a los deseos y aspiraciones de la clase media, con gran influencia de las modas impuestas en París, Londres y otras ciudades europeas. Esta vocación del barrio continuó en las décadas siguientes con la apertura de otras casas de moda y lujosas boutiques; una de ellas es sin duda la de *Teresa Ramallal*, de la que Almodóvar da cuenta en su *La ley del deseo* (1987) en la que observamos a Antonio (interpretado por Antonio Banderas) acudir a la boutique para comprar una elegante camisa de moda para Pablo, el director de cine y teatro objeto de su obsesión. La elegante tienda consistía en un espacio muy amplio, «muy teatral» (Inshop Interiores Comerciales, 2009) y al mismo tiempo muy minimalista diseñado por el conocido arquitecto de interiores Eduard Samsó y situada en el número 5 de la calle Almirante. Por tanto, ya existía en el barrio una tendencia hacia el glamour y el cuidado de sí mismo que también implicaba a una parte de la población LGBTIQ+ y que era heredera de una larga tradición de elegancia y sofisticación que tenía a Oscar Wilde como uno de sus máximos exponentes.



Fig. 7. (Izq.). Fotograma\_Antonio en la tienda Teresa Ramallal, *La ley del deseo*, 1987.

Fig. 8. (Drch.). Fotografía del Interior de la tienda, Inshop Interiores Comerciales (2009). <https://bit.ly/47VwMZp>

Por supuesto, se trataba de un fenómeno circunscrito y localizado esencialmente en torno a la calle del Barquillo, un reducto de elegancia y creatividad en un barrio que, por el contrario, había ido quedando paulatinamente abandonado y marginado, siendo noticia principalmente por actos delictivos relacionados con el tráfico de drogas, la prostitución, los robos y los asaltos. De hecho siempre en la misma calle del Barquillo, en el número 24, se encuentra también el antiguo Teatro Infanta Isabel, mientras que en la cercana calle de Tamayo y Baus, en el número 4, está el prestigioso Teatro María Guerrero, que aparece en todo su esplendor en la película *Tacones lejanos* (1991), en la que la cantante y actriz protagonista Becky del Páramo, interpretada por una magnífica Marisa Paredes, tras años de ausencia de los escenarios, reaparece sobre las tablas del famoso teatro. Un establecimiento construido a instancias del Marqués de Monasterio e inaugurado en 1885 como Teatro de la Princesa con el objetivo elitista de crear un espacio muy exclusivo sin butacas baratas.



Fig. 9. (Izq.). Fotograma de *La diva Becky del Páramo* actuando en el Teatro María Guerrero, *Tacones lejanos*, 1991.

Fig. 10. (Drch.). Foto del Interior del teatro, *Turismo Madrid*, Febrero 6, 2023. <https://bit.ly/46zY2eZ>

En cuanto al contenido de las dos películas, cabe destacar varios elementos. Con *La ley del deseo* (1987), centrada en un triángulo amoroso homosexual entre un director de cine, su amante y un fan obsesivo, Almodóvar manifiesta un verdadero anhelo de militancia LGBTIQ+, reconocido solo en parte por la crítica que se muestra muy dividida al respecto. Sin embargo, algunos periódicos enfatizaron el aspecto reivindicativo: «El homosexualismo militante pudiera ser la clave definitoria de esta película» (*Diario vasco*, Febrero 24, 1987, citado en De Souza & Beldarraín, 2006: 215). Mientras que otros insistieron en la falta de compromiso social: «Él no pretende denunciar ni cambiar nada; sólo hacer cine y de paso divertirse epatando al burgués» (*ABC*, Marzo 2, 1987, citado en *Ibidem*). Tales interpretaciones discordantes de la obra derivan, sin duda, del hecho de que la película esté aún tan inmersa en la indefinición del ambiente de la Movida madrileña, como señala Luis Antonio de Villena: «terrazas brillantes por la Castellana (entre Colón y Cibeles, sobre todo) donde circulaba la cocaína, la extravagancia y el afán de amistad, por lo menos hasta la próxima madrugada...», todo lo cual aparece «en el fondo –pero nítidamente– en *La ley del deseo*.» (de Villena 1999: 100). En la misma línea se pronuncia Alberto Mira que escribe: «el protagonista es un director de cine y teatro de éxito, cuya homosexualidad no se cuestiona y se integra bien en su entorno cotidiano. Nada aquí nos habla de culpa, y la homofobia del mundo de los personajes está bastante diluida...» (Mira 2004: 561). Permanecemos, por tanto, en la indeterminación y fluidez del mundo de la Movida en el que cualquier transgresión es plausible y en el que cualquier etiqueta, identificador o valor incluida la de «director homosexual», es rechazada. No es casualidad que se produzca un cambio total de trayectoria con la posterior película *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988), que prescinde por completo de la temática LGBTIQ+.

En cuanto a *Tacones lejanos*, en la narración ambientada en los años 80, el director sitúa las escenas de las representaciones del cuerpo travesti y otros arquetipos queer (Navarro Gaviño & Muñoz Torrecilla, 2024) fuera de Chueca, mientras que reserva para el barrio la representación de la gran *vedette*, como para subrayar la importancia de los teatros y, por tanto, del mundo del espectáculo y la cultura muy viva en el barrio, especialmente en la calle del Barquillo y alrededores. Se puede afirmar por tanto que mientras esta misma calle, además de ser una importante arteria del barrio, representaba también su «sala de fiestas» con sus teatros, cafés y boutiques de alta costura, el núcleo central de Chueca, es decir la plaza y el adyacente mercado de San Antonio, estaba habitado y frecuentado por gente humilde, algunos de ellos de dudosa reputación. A pesar, por tanto, de una población mayoritariamente de origen modesto, el barrio era, sin embargo, un centro de cultura y creatividad. Una ambivalencia que viene de lejos, si el escritor Bernardo Veksler, refiriéndose al siglo XVIII, declara en el prólogo de su libro sobre la historia del barrio: «Ostentosos palacetes de cortesanos y burgueses fueron desalojando de los viejos espacios a polígonos, jardines y huertas, su provocativa presencia se injertó con la precariedad chispera, generando nuevos contrastes.» (2005: 9). En la década de 1980, sobre esta ambivalente estructura urbana y social se superpuso una capa de degradación generalizada, aunque con distinta repercusión entre el centro y las calles periféricas del barrio, a las que por supuesto pertenecen sus límites.

#### 4. Discusión. Los muchos Chueca en el cine de Pedro Almodóvar

La ambivalencia mencionada no era sólo espacial, sino también temporal, en el sentido de la alternancia día-noche, luz-oscuridad. En sus películas de los años ochenta hasta la primera mitad de los noventa, es decir, antes de que Chueca se consolidara como territorio LGBTIQ+, el barrio aparece de hecho bajo una doble faceta. Por un lado, la decadencia en la penumbra del convento de Las Recogidas de Santa María Magdalena (C. de Hortaleza, 88) donde viven las monjas viciosas y sui géneris de *Entre tinieblas* (1983), o la oscuridad de la Plaza de Chueca donde el protagonista de *¡Átame!* (1989) acude a aprovisionarse de droga. Por otro lado, la respetabilidad, al menos durante el día (la trama revelará más tarde su cara oscura), de la pareja de intelectuales, Patricia y Lucas Villalba, que viven en la calle Libertad, 15 en *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* (1984) o de los protagonistas de *La flor de mi secreto* (1995) que almuerzan en la Taberna Ángel Sierra (C. de Gravina, 11 que también aparecerá, como veremos, en la reciente *Madres Paralelas*, 2021). Así es como se representa la fase de transición en el barrio, en la que conviven elementos de normalización con evidencias de decadencia urbana y social, en una perspectiva, por tanto, no tanto diacrónica como sincrónica. Hasta la primera mitad de los años 90, el barrio estaba de hecho habitado y frecuentado por ciudadanos muy respetables, y durante el día podía incluso parecer un barrio tranquilo del centro de la ciudad, pero al caer de la tarde, el espacio iba siendo ocupado por todo otro grupo de individuos, que representaban en aquella época todas las categorías marginales: drogadictos, traficantes, prostitutas y prostitutos, homosexuales, transexuales, travestis, extracomunitarios, algunos de los cuales incluso pertenecían a más de una

de estas categorías al mismo tiempo. Así es como se representan las precondiciones para la emergencia del barrio LGBTIQ+ madrileño en ese territorio concreto.



Fig. 11. (Arriba izq.). Fotograma de Compraventa de drogas en la plaza de Chueca, *¡Átame!* 1989.

Fig. 12. (Arriba drch.). Fotograma de Leo y Betty cenando en la Taberna Ángel Sierra, *La flor de mi secreto*, 1995.

Fig. 13. (Abajo izq.). Fotograma de Atracción lésbica entre la madre superiora y la cantante Yolanda, *Entre tinieblas*, 1983.

Fig. 14. (Abajo drch.). Fotograma de Casa de la pareja de intelectuales Patricia y Lucas Villalba *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* 1984.

Desde la segunda mitad de los años noventa, asistimos a una fase de desexualización de Chueca, a la que, como bien señalan los antropólogos Oscar Guasch (1995) y Fernando Villaamil (2004), contribuyó sin duda la pandemia del SIDA. El barrio pasa así de ser un espacio del sexo, connotado por el consumo sexual y sus prácticas, a ser un espacio de la sexualidad, vinculado al discurso más amplio sobre las identidades sexuales y de género, como bien señala el sociólogo urbano Renaud René Boivin (2011). Algunos locales con fuertes connotaciones sexuales, como saunas y *sex bars*, cierran o se van del barrio y son sustituidos por establecimientos comerciales de otro tipo: cafeterías, peluquerías, tiendas de ropa, agencias de distintos tipos, que aunque no son estrictamente LGBTIQ+, sí son indudablemente “friendly”. A esto se refiere Shangy Lily en *Adiós Chueca Memorias del Gayspitalismo, La creación de la marca gay* (2016), ya que el barrio adquiere un aura de decoro y pasa de ser identificado como «territorio comanche» del que hay que mantenerse alejado a ser un barrio especializado, a la altura de Castellana para las finanzas o Goya para las tiendas de lujo. Chueca se rehabilita, gracias a una sinergia de inversiones públicas y privadas, convirtiéndose con los años en un barrio “cool” y de moda. Sus habitantes cambian, sus frequentadores cambian, e incluso los lugares históricos son cada vez más frecuentados por una clientela queer, o mejor dicho, declaradamente queer. Como postula Collins, así es como se pasa de la fase de la emergencia del barrio “gay” (así lo define el economista estadounidense) a la posterior fase de expansión y diversificación.

Una prueba fílmica de este fenómeno son las escenas de la película *Los abrazos rotos* (2009) rodadas en el interior del centenario Cock bar de la C. de la Reina, 16, un establecimiento tan apreciado por la pareja Annie Leibovitz-Susan Sontag que esta última incluso decidió dejar una huella pintando en una de las paredes exteriores las palabras: “Susan Sontag was here”, (Susan Sontag estuvo aquí), o por el desaparecido Francis Bacon, que en sus últimos años de su vida, transcurridos en Madrid, tenía siempre reservada a su nombre la mesa número 9, la que ocupaba casi a diario con su joven compañero José Capelo Blanco. Al margen de estas referencias extra cinematográficas, incluso en los fotogramas de *Los abrazos rotos*, brilla sin duda la imagen de un club frecuentado por una clientela refinada y a la moda, en la que, sin embargo, no faltan referencias homoeróticas, como la leyenda de la camiseta de Diego, el DJ del club, interpretado por el actor sex symbol Tamar Novas, que lleva: “Sock it to me”, con significado literal de “give it to me” (dámelo/a) donde “it” suele tener connotaciones sexuales. La misma constituye además una alusión no tan oculta a la canción *Suck it to me* (con una referencia explícita al sexo oral), cantada tres décadas antes por el dúo compuesto por el propio Almodóvar y su entonces inseparable compañero Fabio McNamara e incluida en la película de 1982 *Laberinto de Pasiones*.

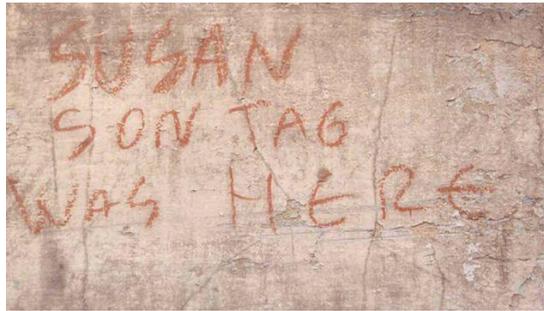
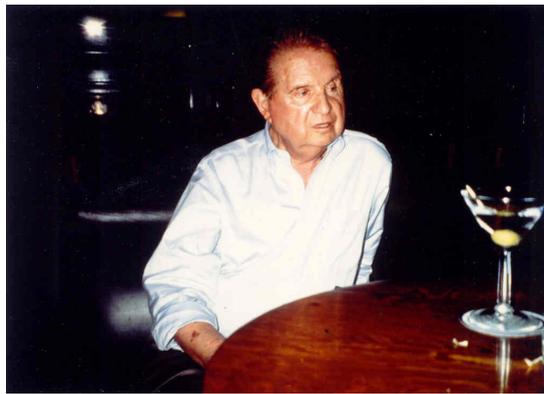


Fig. 15. Fotografía de Francis Bacon en la mesa número 9 del Cock bar, s.f. Recuperado de: López, I. (Diciembre 14, 2015). <https://bit.ly/46HKi62>

Fig. 16. Fotografía de La pintada de Susan Sontag en una de las paredes exteriores del bar, s.f. Recuperado de: *Ibidem*.

Fig. 17. Fotograma del DJ Diego y Álex en el bar, *Los abrazos rotos*, 2009.

Las referencias a las distintas sexualidades se vuelven entonces muy sutiles, como en *Julieta* (2016), en la que la protagonista, que vive en el número 19 de la C. de Fernando VI, suele pasear, en un estado entre melancólico y depresivo, las calles y plazas del barrio que tantas veces había recorrido con su fugitiva hija Antía: C. de Regueros, Plazuela de la Memoria Trans, C. de San Gregorio, hasta vislumbrar la Plaza de Chueca. En uno de estos paseos se encuentra con Beatriz, la mejor amiga de su hija, que ya le había revelado que las dos habían mantenido una relación lésbica, pero que, tras un retiro espiritual, Antía la había borrado de su vida porque se avergonzaba de sus sentimientos hacia su amiga/amante. En este encuentro, Beatriz está acompañada por un grupo de amigos, que fácilmente podríamos definir como queer, entre los cuales son claramente reconocibles Bimba Bosé, icono de la visibilidad LGBTQ+, y el diseñador de moda David Delfín, referente del colectivo que luchó hasta el final por darle visibilidad, ambos prematuramente fallecidos. No es casualidad que este último abandone la escena del encuentro llevando puesta una mochila blanca con un triángulo rosa, signo inequívoco de pertenencia a la comunidad. Existen, pues, diferencias sustanciales entre la atracción lésbica experimentada y reprimida en la oscuridad de *Entre tinieblas* (1983) y el encuentro de Julieta con un grupo de amigos que viven su orientación sexual y afectiva a la luz del día, luciendo incluso símbolos inequívocos de pertenencia. En la pertenencia comunitaria y la visibilidad reivindicativa radica la diferencia abismal con el Fabio de *Laberinto de pasiones* (1982), al que sólo le interesa el atontamiento y el disfrute sexual. El barrio ha alcanzado definitivamente su fase de integración de las distintas subjetividades que lo componen y del propio barrio en el conjunto de la ciudad.



Fig. 18. (Arriba izq.). Fotograma de Julieta mirando por la ventana de su casa en Alfonso VI, *Julieta*, 2016.  
 Fig. 19. (Arriba drch.). Fotograma de David Delfín alejándose con su mochila con el triángulo rosa, *Ibidem*.  
 Fig. 20. (Abajo izq.). Fotograma de Julieta paseando en Calle de Regueros, *Ibidem*.  
 Fig. 21. (Abajo drch.). Fotograma del grupo de amigos de Beatriz, *Ibidem*.

La mirada melancólica, combinada con un sentimiento de pérdida, que caracteriza a *Julieta* (2016) continúa también en la siguiente película, la autfigurativa *Dolor y gloria* (2019), en la que el director gay Salvador Mallo, de 60 años, recorre su vida a través de una serie de flashbacks: desde su infancia en las provincias españolas de los sesenta, pasando por su juventud durante la movida madrileña de los ochenta, hasta la actualidad en la que el director se reencuentra con Alberto Crespo, el protagonista de *Sabor*, su película de mayor éxito. Salvador, atenazado por la nostalgia del Madrid del pasado («Madrid era una necesidad...Madrid era nuestro», como afirma en un diálogo de la película) no acude a ningún acto social, salvo a una exposición que se celebra en «The Sibarist», el precioso invernadero de hierro y cristal situado en el patio del edificio del número 11 de la C. de San Lorenzo. Y es aquí, en una de las calles del barrio de Chueca, donde Salvador encuentra el cuadro que le retrata de niño y que le recuerda los primeros impulsos homosexuales que le generó el albañil que pintó la obra. Y es este reencuentro con su pasado lo que le da fuerzas para seguir escribiendo sus recuerdos y volcarlos en una película: *El primer deseo*, un deseo homosexual, encarnado por el albañil guapo y atlético, que ya había perturbado su serenidad de niño.

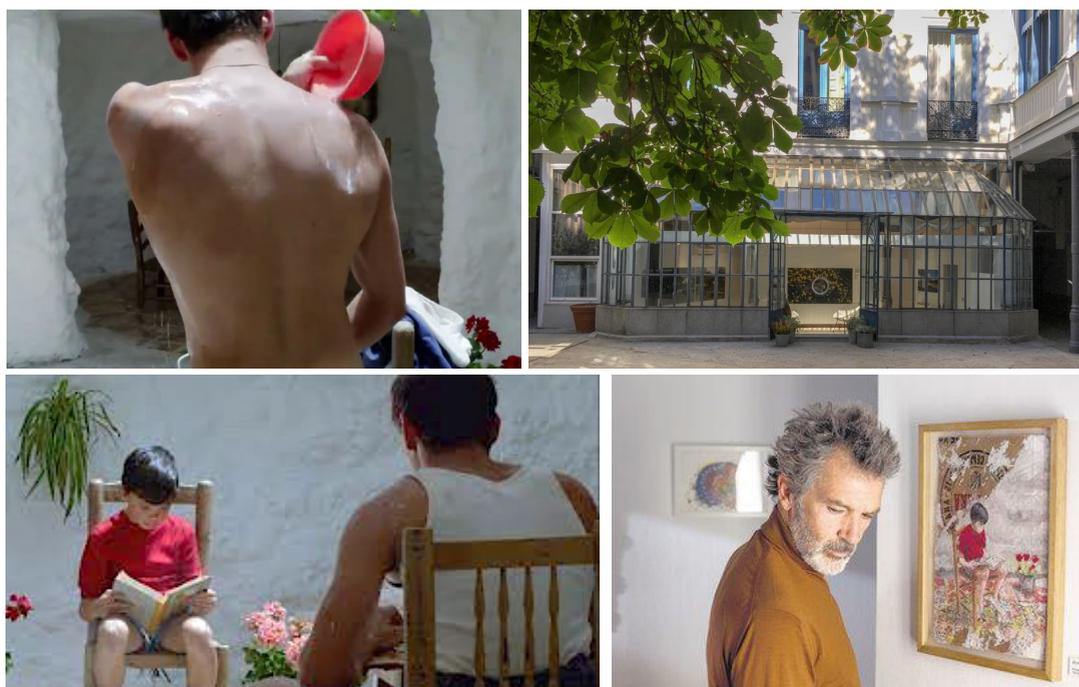


Fig. 22. (Arriba izq.). Fotograma del albañil bañándose, *Dolor y gloria*, 2019.  
 Fig. 23. (Arriba drch.). Fotografía del exterior de «The Sibarist», Recuperado de: The Sibarist, *evergreen solutions*, Diciembre 4, 2018.  
<https://bit.ly/3R1YFs5>  
 Fig. 24. (Abajo izq.). Fotograma del albañil retratando a Salvador de niño, *Dolor y gloria*, 2019.  
 Fig. 25. (Abajo drch.). Fotograma del anciano Salvador perturbado por el mismo cuadro, *Ibidem*.

Una característica del cine almodovariano es entonces identificar Madrid no sólo como destino del viaje de ida en el largo periplo de las vidas «rotas» de sus protagonistas, sino también como destino del regreso; como señala Gloria Camarero Gómez:

El presente de estas personas está en la capital, aunque con cierta frecuencia se pierdan o se hayan perdido temporalmente en sus pueblos de origen o en los de sus allegados, que son el contrapunto a la misma y se definen en la oposición campo-ciudad. (Camarero Gómez, 2019: 107)

Esto se aplica a Julieta, que pasa su juventud en Madrid y luego se traslada a Redes, un pueblo costero gallego, con su amado, el pescador Xoan con quien tendrá a su hija Antía, pero vuelve a la capital, a Chueca concretamente, tras la muerte de su pareja. Este regreso adquiere una connotación más íntima en *Dolor y gloria* (2019), en la que Salvador, que ahora vive completamente aislado en una zona residencial de Madrid, rastreando su pasado no solo recupera su relación con algunas de las personas que lo habían poblado (además de Crespo, también su actriz fetiche Zulema), sino que se atreve a salir de su caparazón. Y es precisamente gracias a este esfuerzo que encuentra el cuadro que, podríamos decir, cierra el círculo de su existencia. A nivel de dirección, también hay un regreso a algunas localizaciones significativas: en su último largometraje *Madres Paralelas* (2021), Almodóvar sitúa en la mítica taberna de Chueca Ángel Sierra, la importantísima escena en la que el antropólogo forense Arturo informa a la protagonista Janis de que la fundación que él preside ha decidido exhumar la fosa común donde fue enterrado su bisabuelo, asesinado por los falangistas en 1936, el año en que se inició la Guerra Civil Española. Amueblada en madera de Cuba y cubierta de azulejos de La Cartuja sevillana, la taberna ofrece un ambiente cálido y acogedor de principios del siglo XX que puede, en cierto modo, amortiguar el resurgir de un pasado doloroso, en este caso colectivo.



Fig. 26. (Izq.). Fotograma de Arturo y Janis, *Madres Paralelas*, 2021.

Fig. 27. (Drch.). Fotografía del interior de la taberna Ángel Sierra, s.f. Recuperado de: Taberna de Ángel Sierra. *Al Dente*, 2023. <https://bit.ly/3sZ2wy2>

## 5. Conclusiones

Chueca se convierte así en el emblema de lo que uno de los mayores teóricos de la literatura, Mijail Bajtin, denomina el cronotopo (Bakhtine, 1978: 237), traducible literalmente como «tiempo-espacio», es decir, la correlación esencial de las relaciones espacio-temporales, tal y como las asimila el arte literario. En el cronotopo se produce la fusión de los índices espaciales y temporales en un todo inteligible y concreto. Por extensión, entonces, los muchos Madrid de Almodóvar no son sólo los determinados por la distribución espacial de las clases sociales, las tipologías de vivienda, los lugares públicos, las instalaciones de ocio, los distritos industriales, etc., sino los generados por el paso del tiempo y los acontecimientos históricos asociados a él. En concreto, el Madrid de la Movida, la bonanza económica, la emancipación de la mujer y la afirmación de los derechos civiles. En consecuencia, como en un juego de matrioskas, las múltiples Chuecas se generan por la fusión de estos dos elementos: las pistas del paso del tiempo se sitúan en el espacio, y el espacio se percibe y mide en función del paso del tiempo, también a través, como hemos visto, de la narración de acontecimientos individuales.



Fig. 28. (Izq.). Fotograma de Ricky y una yonqui en la plaza de Chueca ¡Atame! 1989.



Fig. 29. (Drch.). Fotograma de Julieta llegando a la plaza desde la calle San Gregorio, *Julieta*, 2016.

Al mismo tiempo, como en un juego de matrioskas a la inversa, en la narración de las vicisitudes de los protagonistas de las películas de Almodóvar, la evolución que hemos visto en el tratamiento de las cuestiones LGBTQ+ dentro del barrio de Chueca se expande al espectro más amplio de toda su cinematografía. De hecho, pasamos de la homosexualidad irrelevante camuflándose entre otras «excentricidades» individuales de *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (1980), o incluso de su versión más gozosa vivida a través de relaciones casuales en *Laberinto de pasiones* (1982) a, 40 años más tarde, la familia homoparental «de facto» de *Madres paralelas* (2021) o la edificante declaración de intenciones a favor de las parejas del mismo sexo de su último trabajo *Extraña forma de vida* (2023), en la que a la pregunta formulada muchos años antes por el actual sheriff Jake sobre qué podrían hacer dos hombres viviendo juntos en un rancho, el vaquero Silva responde: «pueden cuidarse el uno al otro, protegerse el uno al otro. Pueden hacerse compañía.» (“They can look after one another, protect each other. They can keep each other company.” Traducción del autor, extracto del diálogo de la película). En un contexto social cada vez más intolerante y puritano, el cineasta manchego parece compensar la falta de militancia LGBTQ+ de sus primeras obras, o más bien retomar el anhelo de militancia de *La ley del deseo* (1987), lanzándose a la lucha en defensa de los derechos civiles del colectivo. En efecto, como declaró hace unos meses con motivo del estreno de *Extraña forma de vida*: «La sociedad se ha vuelto desgraciadamente más conservadora, y yo intento luchar contra esta tendencia.» (“Society has regrettably become more conservative – and I try to fight against that.” Traducción del autor, Abraham 2023). Llevando así hasta el fin esa lucha por la igualdad que parecía imposible de cumplir en los años de la movida madrileña.



Fig. 30. (Izq.). Fotograma de Janis, Ana y la niña, *Madres paralelas*, 2021.

Fig. 31. (Drch.). Fotograma de Silva y Jake, *Extraña forma de vida*, 2023.

## 6. Referencias citadas

- Abraham, R. (Septiembre 15, 2023). Pedro Almodovar on Strange Way of Life: ‘It’s the only film where I’ve respected the rules’, *Financial Times*. <https://on.ft.com/3UejoHV>
- Algaba Pérez B. (2023). Habitar la disidencia en Madrid: consumo, transgresión e identidad sexual en los años ochenta. *Estudios LGBTQ+, Comunicación y Cultura*, 3(2), 215-226. <https://doi.org/10.5209/eslg.91261>
- Bakhtine, M. (1978). *Esthétique et théorie du roman*. Paris: Gallimard, Paris.
- Boivin, R. R. (2011). De la ambigüedad del clóset a la cultura del gueto gay: género y homosexualidad en París, Madrid y México. *La Ventana*, (34), 146-190.
- Camarero Gómez, G. (2019) *Madrid en el cine de Pedro Almodóvar*. Madrid: Akal.
- Cebrián, J.L. (1995). *El Tamaño del Elefante*, citado en Fouce Rodríguez, H., (2004) *El futuro ya está aquí: música pop y cambio cultural en España: Madrid 1978-1985*, Madrid: Universidad Complutense de Madrid, Servicio de Publicaciones.
- Collins, A., & Drinkwater, S. (2017). Fifty shades of gay: Social and technological change, urban deconcentration and niche enterprise. *Urban Studies*, 54(3), 765-785. <https://doi.org/10.1177/0042098015623722>
- Collins, A. (2004). Sexual Dissidence, Enterprise and Assimilations: Bedfellows in Urban Regeneration. *Urban Studies*, 41 (9), 1789-1806.
- Collado, G (dir). (1994). *Madrid: años 80. Imágenes de la movida*. Catálogo de la exposición. Madrid: Edición Gloria Collado.
- De Souza, E. A. y Beldarraín, Á. (2006). El discurso sobre el cine de Almodóvar en la España de los años ochenta. *Nueva época*, 19 (50), 205-228.
- Domínguez Ruiz, I. E., Mancha Cáceres, O. I., & Pichardo, J. I. (2023). Returning to the gaybourhood: Expectations of resilience and recovery of Chueca (Madrid) after the COVID-19 pandemic. *European Journal of Tourism Research*, 35, 3504. <https://doi.org/10.54055/ejtrv35i.2836>
- Domínguez Ruiz, I. E. (2018). *Cuando muera Chueca: Origen, Evolución y Final(es) de los espacios LGTBI*. Madrid: Editorial Egales.
- Florida, R. (2002). *The Rise of the Creative Class*, New York: Basic Books.
- García Escalona, E. (s.f.). Chueca. *Madridpedia*. <http://bit.ly/47fXRXh>
- García Escalona, E. (2000). Del armario al barrio: aproximación a un nuevo espacio urbano. *Anales de Geografía de la Universidad Complutense*, (20), 437-449.
- Ghaziani, A. (2017). *Sex cultures (Cultural Sociology)*. Cambridge: Polity Press.
- Grandes, A. (Noviembre 3, 2002). La princesa de Chueca. *El País Semanal*, (1.362).

- Guasch, Ó. (1995). *La sociedad rosa*. Barcelona: Anagrama.
- Inshop Interiores Comerciales, redacción (Diciembre 18, 2009) Mirando atrás - Teresa Ramallal. *Revision Interior*. <https://bit.ly/47VwMZp>
- Jaime, M. F. (2003). *Cenicienta en Chueca*. Madrid: Odisea.
- Langarita Adiego, Jose Antonio. (2014). Intercambio sexual anónimo en espacios públicos. La práctica del cruising en el parque de Montjuic, Gavà y Sitges. Tesis Doctoral. Universitat de Barcelona.
- Lechado García, J. M. (2005). La movida: una crónica de los 80. Madrid: Algaba.
- López, I (Diciembre 14, 2015). De George Clooney a Francis Bacon: una historia oral del bar más célebre de Madrid. *Vanity Fair*. <https://bit.ly/46HKJ62>
- Llamas R. y Vidarte, F.J. (1999). *Homografías*. Madrid: Espasa Calpe.
- Mira, A. (2004) *De Sodoma a Chueca*. Barcelona Madrid: Egales.
- Navarro Gaviño, Á. & Muñoz Torrecilla, N. (2024). La «corporalidad vestida» en la filmografía de Pedro Almodóvar. Usos y discursos de la edad y la indumentaria en el cine queer, en Miguel Hernández *Communication Journal*, Vol. 15 (1), pp. 139 a 160. Universidad Miguel Hernández, UMH (Elche-Alicante). <https://doi.org/10.21134/mhjourn.v15i.2098>
- Nichols, W.J. & Rosi Song, H. (eds). (2014). *Toward a Cultural Archive of la Movida: Back to the Future*. Fairleigh Dickinson
- Parlett, J. (2022). *The Poetics of Cruising. Queer Visual Culture from Whitman to Grindr*. Minnesota: University of Minnesota Press.
- Retana, Álvaro. (2004). *Las «locas» de postín. A Sodoma en tren botijo*. Madrid: Berkana.
- Robbins, J. (2011). *Crossing through Chueca. Lesbian Literary Culture in Queer Madrid*. Minneapolis / London: University of Minnesota Press.
- Seguin, J.-C. (2019). Prólogo en Camarero Gómez, G. (2019) *Madrid en el cine de Pedro Almodóvar*. Madrid: Akal, 9-11.
- Shangay Lily. (2016). *Adiós, Chueca. Memorias del Gaypitalismo: La creación de la marca gay*. Madrid: Akal, Foca.
- Veksler, B. (2005). *Del Barquillo a Chueca. Transformaciones y glamour de un barrio madrileño*. Madrid: Vision Net.
- Villaamil, F. (2004). *La transformación de la identidad gay en España*. Madrid: Catarata.
- de Villena, L.A. (1999). *Madrid ha muerto*, Barcelona: Planeta.
- de Villena, L. A., (2004). *Madrid*, Barcelona: Península, Barcelona.
- Zukin, S. (1982). *Loft Living: Culture and Capital in Urban Change*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press.
- Zukin, S. (1988). Paris-New York: The True Value of Art. *French Politics and Society* , 6 (4), 39-42.
- Zukin, S. (1990). "Socio-spatial prototypes of a new organization of consumption: the role of real cultural capital", *Sociology* , 24 (1), 37-56.
- Zukin, S., (1995). *The culture of cities*, Malden, Oxford: Blackwell.
- Zurian, Francisco A. (2005). "Mirada y pasión. Reflexiones en torno a la obra almodovariana" en Zurian, Francisco A.; Vázquez, Carmen (Eds.): *Pedro Almodóvar, El cine como pasión*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 21-42. ISBN: 84-8427-340-7.