



## Lorca y el amor homosexual en el cine español de la Transición: *A un dios desconocido* (Chávarri, 1977)

Carlos Serrano Martín

Universidad Complutense de Madrid  

<https://dx.doi.org/10.5209/eslg.98759>

Recibido: 28/10/2024 • 03/11/2024

**ES Resumen.** Este trabajo, con ayuda de IA, analiza de manera cualitativa el metraje de la película española *A un dios desconocido* (Chávarri, 1977). El motivo de elegir esta obra audiovisual responde al siguiente criterio: el metraje persigue recuperar la figura de García Lorca, autor cumbre de la literatura española del siglo XX y figura destacada represaliada de la comunidad LGBTQ+ por la dictadura franquista. Por otro lado, es un claro ejemplo de normalización de la homosexualidad, lejos de prejuicios y reproches sociales de toda índole. Además, su año de estreno tiene lugar en un contexto clave de la historia contemporánea: la Transición española. En pocas palabras, la película destaca por un metraje que plantea al espectador una defensa del amor libre y la tolerancia.

**Palabras Clave:** Homosexualidad; Transición Española; Análisis cinematográfico; Inteligencia Artificial

### EN **Lorca and homosexual love in the Spanish cinema of the Transition: *To an unknown god* (Chávarri, 1977)**

**EN Abstract.** This paper, with the help of AI, qualitatively analyses the footage of the Spanish film *A un dios desconocido* (Chávarri, 1977). The reason for choosing this audiovisual work responds to the following criterion: the footage aims to recover the figure of García Lorca, a leading author of 20th century Spanish literature and a prominent and repressed figure of the LGBTQ+ community by the Franco dictatorship. Furthermore, its year of release takes place in a key context of contemporary history: the Spanish Transition. The film stands out for its footage that presents the viewer with a defence of free love and tolerance.

**Keywords:** Homosexuality; Spanish Transition; Film analysis; Artificial Intelligence

**Sumario:** 1. Introducción: cine español y la salida de la dictadura. 2. Objetivos y metodología. 3. Resultados. 3.1. Introducción y presentación de José. Recuerdos de la infancia. Exploración de la identidad sexual. 3.2. Confrontación con el pasado y el presente. Ritual simbólico de liberación. 3.3. Reflexión final y reconciliación. Desenlace y conclusión. 4. Conclusiones. 5. Referencias citadas.

**Cómo citar:** Serrano Martín, C. (2024). Lorca y el amor homosexual en el cine español de la Transición: *A un dios desconocido* (Chávarri, 1977), en *Estudios LGBTQ+ Comunicación y Cultura*, 4(2), pp. 25-37.

## 1. Introducción: cine español y la salida de la dictadura

Debemos tener precisión a la hora de decidir qué aspectos vamos a destacar de un período histórico tan estudiado como es el caso de la Transición Española. En primer lugar, tener claro nuestro eje cronológico. La meta es no perder de vista los aspectos fundamentales de esta investigación cayendo en el discurso mayoritario. Es decir, aquel que es responsable de otorgar las mayores cuotas de protagonismo del periodo que nos ocupa a unos pocos actores sociales. En concreto, a la clase política y sus instituciones. Es palabras de Ysàs (2010, 32): «De esta forma, quedan relegados a un papel secundario otros actores políticos y sociales, algunos de los cuales simplemente son considerados meros espectadores de los acontecimientos, y se ignoran también los espacios más allá de las instituciones del régimen».

En teoría, debiéramos situar el inicio de nuestro trabajo en 1975, fecha en que fallece el dictador Francisco Franco. Sin embargo, unos años antes, la sociedad española ya comenzaba a dejar claro sus deseos de experimentar un cambio de rumbo en el país, tanto a nivel político como a nivel social. Siendo precisos, desde 1968. «La contracultura no era el trabajo marginal de unos pocos jóvenes, sino un entero mundo alternativo, un complejo espacio editorial, una ciudad democrática alternativa con más capacidad de nombrar su tiempo que la cultura oficial, a pesar –o gracias a– los pocos medios de los que disponía» (Labrador Méndez, 2017, 480).

¿Qué aspectos debemos destacar en España de aquel 1968? En primer lugar, la izquierda comenzaba a ganar fuerza en la opinión pública. Este fenómeno es provocado debido a que, según escribe Pérez Serrano (2014, 109), el inmovilismo político del régimen durante la década de 1960 había favorecido el trabajo de la izquierda revolucionaria en la lucha contra la dictadura militar. Uno de los principales cambios que se produjeron fue que los valores de índole económico se impusieron a los religiosos. Era primordial ganarse el favor de la clase media. Aportando otra perspectiva, no es posible hablar de que España comenzaba su largo camino hacia la democracia sin mencionar aquellas medidas que afectaban a los medios de comunicación. Se debe citar que, unos años antes, destaca la inauguración de la emisora regular de TVE (1956) y la fundación de EuropaPress (1957). Pero la década de los sesenta es recordada en este contexto debido a la Ley de Prensa. La sociedad ha sufrido cambios, por tanto, debe reflejarse dicha evolución en sus medios de comunicación.

Hay que añadir que sigue vigente el férreo control sobre la información proveniente de fuera de las fronteras españolas. El Estado tenía en exclusiva la distribución de noticias procedentes del extranjero mediante la Agencia EFE. Una vez aclarado este punto, queda plantear cuál era la situación en España respecto a su cine. A principio de los años sesenta el franquismo persigue un nuevo lavado de imagen. Si el primer intento es consecuencia de la alianza con Estados Unidos, a principios de la década de los cincuenta, este segundo intento viene acompañado por un importante crecimiento del sector turístico. El régimen apostará por los nuevos talentos cinematográficos jóvenes, aunque su ideología política sea opuesta al franquismo. El motivo es que sus triunfos en festivales extranjeros de gran renombre son la mejor carta de presentación de España en el extranjero. Llegado 1962, el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas se convierte en la Escuela Oficial de Cinematografía.

A partir de 1964, el intento de sacar la máxima rentabilidad posible a la concepción de cultura nacional a través del cine, unido a una legislación proteccionista con la producción y al empuje de los nuevos realizadores formados en las escuelas de cine, tuvo como consecuencia el llamado Nuevo Cine Español. Destacan Mario Camus con *Young Sánchez* (1964); Miguel Picazo con *La tía Tula* (1964), Francisco Regueiro y *El buen amor* (1963); Manuel Summers y *Del rosa al amarillo* (1963). Sobre todo, Carlos Saura con *La caza* (1965).

Y al igual que ocurrió con la *Nouvelle Vague*, el *Free Cinema*, el *Junger Deutscher Film* o con los cines nórdicos, también en España el NCE realizó su pequeña revolución contra el cine de papá- incluyendo dentro de este no sólo a los cineastas comerciales o del régimen, sino también a algunos de los representantes de la disidencia, sobre todo a Juan Antonio Bardem- contra quienes ellos creían que bloqueaban su acceso a la profesión. Aunque conviene aclarar que el NCE se distinguió mucho más por su enorme atipicidad con respecto al cine producido en España que por su permeabilidad para adoptar modelos narrativos importados del exterior (...). (Torreiro, 2010, 309)

En 1966 entra en escena otro cambio notable en nuestro cine: La Escuela de Barcelona. Entra en conflicto con el Nuevo Cine Español al considerar que la estética de sus películas está anticuada. La izquierda cinematográfica les tacha de ser unos elitistas culturales y los dirigentes nacionalistas catalanes atacan a los defensores del Nuevo Cine por usar el castellano en sus trabajos. A pesar de las nuevas corrientes y medidas, no se puede hablar de una revolución completa. El interés por intentar controlar y ordenar a toda una nueva generación de cineastas, mediante la concesión de ventajas en las ayudas estatales, explica la poca participación de los cineastas disidentes durante estos años: Bardem, Berlanga y Fernando Fernán Gómez. En este contexto cultural, se pretende hacer ver que el llamado Cine de la Transición no es fruto únicamente de la década de los setenta. Aquellos cineastas que quisieron contar con su cámara la nueva situación política y social del país disfrutaron del camino emprendido hacia el cine social por parte de los directores del llamado Nuevo Cine Español. En palabras de Guarinos (2015):

(...) Y del igual modo, también diseñaron personajes masculinos no tan evolucionados, ni con los perfiles tan claros de cambio, pero sí en plena transición personal, acompañando la evolución política y social que el país sufría en esos años. Las inferencias fundamentales de esta observación de personajes concluyen en la existencia de: Nueva heterogeneidad de formas de vivir y entender la masculinidad. Quiebra del modelo patriarcal insuficiente para las nuevas realidades. Desorientación de comportamiento ante situaciones planteadas por las mujeres evolucionadas. Insatisfacción personal.

En estas nuevas narrativas, ¿cómo encaja Jaime Chávarri, director de *A un dios desconocido* y Federico García Lorca? Lorca es uno de los autores con mayor número de montajes estrenados tras la muerte del dictador Francisco Franco en 1975: «Los autores más representados con cinco o más de cinco obras son Rafael Alberti, Juan José Alonso Millán, Carlos Arniches, Bertolt Brecht, Calderón de la Barca, Lope de Vega, Chejov, Darío Fo, Antonio Gala, aunque todos superados por el más adaptado, Federico García Lorca con siete montajes», expone Guarinos (2008, 52). Este hecho hace deducir la existencia de un movimiento cultural, consistente en reivindicar la figura del poeta andaluz como un símbolo de un país que tenía como prioridad absoluta el abrirse a la democracia. Como consecuencia, en la actualidad:

Hoy en día, la figura de García Lorca persiste como un símbolo destacado en el panorama de la literatura y la cultura española. Su legado perdura a través de sus obras literarias, poesía y teatro, que continúan inspirando a generaciones de escritores, artistas y amantes de la cultura en todo el mundo. Para la comunidad LGBTI su figura resuena como un recordatorio de la importancia de la expresión personal, la resistencia y la búsqueda de la identidad en un mundo lleno de restricciones, discriminaciones y prejuicios (Amnistía Internacional, 2023).

Como indica Amnistía Internacional España, el escritor granadino es una figura cargada de simbolismo. Alcanza incluso la categoría de mártir. Puede sonar exagerado este término, pero no puede obviarse que la dictadura franquista represaliaba la homosexualidad con todo tipo de acciones:

Entre ellas, la enmienda de 1954 fue la más decisivamente represiva, estableciéndola de forma nominativa como delito. Ello no quiere decir que previamente las conductas homosexuales fueran “toleradas” por el Estado, sino que fueron controladas a través de otros mecanismos. Aunque existieron varios supuestos legales, el artículo 431 del Código Penal (1944) fue el más empleado, aquel que hacía referencia al “escándalo público”, que fue definido de la siguiente manera: “los que del cualquier modo ofendieran el pudor o las buenas costumbres con hechos de grave escándalo o trascendencia”. (Díaz, 2019, 339)

Por otro lado, Jaime Chávarri se ha convertido con los años en un director revalorizado por su apuesta por un cine lejos de lo puramente comercial y cargado de carga social. Especialmente, con la reivindicación de los derechos del colectivo LGBTQ+. La FilMOTECA Española lo argumenta con los siguientes términos:

El cine de Jaime Chávarri no es ajeno a significantes que podemos aprehender desde una perspectiva homoerótica. El Leopoldo María Panero de *El desencanto* (1976), el prestidigitador de *A un dios desconocido* (1977) bajo la sombra de Lorca, o el artista de variedades con tanto en común con Miguel de Molina en *Las cosas del querer* (1989) son tres ejemplos de personajes que comparten una caracterización que, si bien es difícil encajar en identidades gay, remiten a una experiencia que es a la vez histórica y emotiva.

En pocas palabras, en *A un dios desconocido* (Chávarri, 1977) se juntan varios factores que convierten esta pieza cinematográfica en la protagonista de este trabajo: en ella podemos visualizar un contexto de reivindicaciones sociales vividas por un país que tenía por delante el difícil camino que supone evolucionar de una dictadura de corte militar a una democracia. Sobre todo, quedaba todo un mundo por recorrer si hablamos de los derechos LGBTQ+. El cine español de Transición ayudò a su visualización y normalización en la sociedad. «Si hasta 1977 los personajes homosexuales brillan por su ausencia en el cine español, la transición política trae un variado catálogo de representaciones de disidencia sexual. El marco general es el de la reacción contra la censura: se trataba de representar lo que hasta entonces se había prohibido», señala Alberto Mira (2006). Este tipo de cine merece una mayor atención en la academia como herramienta reivindicativa que ayude a eliminar todo tipo de prejuicio al respecto. Frente a otros países europeos, España tiene todavía tareas pendientes en cuanto a la representación del colectivo LGBTQ+.

La representación de la homosexualidad en nuestra cinematografía es relativamente reciente, en comparación con otras cinematografías como la norteamericana, la británica o la francesa, sin duda debido al peso de una dictadura que veía un peligro moral y social detrás de toda sexualidad ejercida al margen de la institución del matrimonio, y en la homosexualidad, una agravante que trasladaba al individuo directamente al ámbito de lo potencialmente delictivo. (Alfeo Álvarez, 1999)

Desde otro punto de vista, podría decirse que el estudio en profundidad de este tipo de cine es una deuda de índole moral. En palabras de Zurian (2024):

Es un homenaje continuo el que debemos hacer con las personas que nos han precedido en la construcción de nuestra cultura y que han luchado y han sufrido tanto y tanto para que ahora todas las personas LGBTQ+ podamos disfrutar unos derechos que ellas no pudieron disfrutar en la mayor parte de sus vidas. Por eso esa lucha debe continuar y no debemos adormilarnos por la ilusión de haber conseguido ya ciertos derechos.

Finalizado esta introducción, ente los méritos de *A un dios desconocido* debe sumarse su mensaje de normalización de la homosexualidad, tras años de represión política, más la puesta en valor de la figura de García Lorca. Es un tipo de cine, en definitiva, que ha abierto las puertas a obras cinematográficas españolas contemporáneas, y a otro tipo de expresiones artísticas, con metas similares.

La marginación histórica, en las más diversas latitudes, de aquellos sujetos que desafiaban los parámetros “heteronormativos” propició la creación de registros que hoy constituyen valiosos documentos para conocer sus formas de vida y las estrategias con que enfrentaron la opresión de la que fueron víctimas, así como para profundizar en sus modalidades discursivas, creativas y conceptuales. (Mérida Jiménez, 2022)

Quizás, uno de los ejemplos más marcados en este sentido sea la rica y valiosa obra audiovisual del director Pedro Almodóvar. «En lugar de caer en estas representaciones simplificadas, la obra de Almodóvar destaca por cuidar a sus personajes, permitiéndoles escapar del encasillamiento y explorando sus dimensiones de manera más profunda y auténtica», argumenta Muñoz Torrecilla (2024).

## 2. Objetivos y metodología

Este trabajo persigue analizar el metraje de la película española *A un dios desconocido* (Chávarri, 1977). El motivo de elegir esta obra audiovisual responde al siguiente criterio: el metraje persigue recuperar la figura de García Lorca, autor cumbre de la literatura española del siglo XX y figura destacada y represaliada de la comunidad LGBTQ+ por la dictadura franquista. También destaca que su año de estreno tiene lugar en un momento clave de la historia contemporánea: la Transición española. ¿Cómo se ha trabajado el análisis cinematográfico? En primer lugar, se ha visionado el filme. Ha sido posible gracias a la plataforma de *streaming* (especialista en cine español) FlixOlé.

¿Por qué elegir la muestra de una plataforma *on line*? Según Martín Pérez (2021, 57): «Las nuevas tecnologías de *streaming* permiten a las televisiones una mayor proximidad de la información al ciudadano, mayor inmediatez, carácter internacional y un protagonismo más grande de la ciudadanía». Una vez realizado el visionado y tomado las notas precisas, se ha realizado un minutaje de la cinta cuya finalidad era ordenar las partes que van a ser comentadas y analizadas en la sección de resultados.

Se ha querido huir de toda metodología cualitativa que restase comprensión al análisis. Siendo precisos, este último paso se ha realizado con ayuda de Inteligencia Artificial. En consecuencia, se ha obtenido la Tabla número 1. De esta forma, la investigación cumple con los principios éticos a la hora de declarar de manera transparente los momentos de la investigación en que la IA ha cumplido una función de asistente. Su uso: «[...] debe ser totalmente transparente y trazable, no solo indicado los *prompts* (peticiones) utilizados, sino citando o reproduciendo en los anexos o *datasets* los textos generados por la IA» (Lopezosa, 2023, 20). En concreto, tras visionar el metraje de *A un dios desconocido*, las peticiones realizadas fueron dos: realizar un minutaje de la película *A un dios desconocido* (Chávarri, 1977) y crear una tabla.

**Tabla 1.** Minutaje de *A un dios desconocido* (Chávarri, 1977)

Minuto	Descripción
0:00-5:00	<b>Introducción y presentación de José:</b> se presenta a José, un artista que regresa a Granada y reflexiona sobre su vida.
5:00-15:00	<b>Recuerdos de la infancia:</b> José visita lugares de su niñez y rememora su relación con su madre y conflictos internos.
15:00-25:00	<b>Exploración de la identidad sexual:</b> Se muestran los desafíos que José enfrentó al descubrir su orientación sexual, incluyendo su primer amor, Manuel.
25:00-35:00	<b>Contexto de la Guerra Civil Española:</b> A través de flashbacks, se muestran los efectos de la guerra en la vida de José y su familia.
35:00-45:00	<b>Vínculo con el misticismo y la religión:</b> José explora temas espirituales, buscando libertad espiritual y significado en “un dios desconocido”.
45:00-55:00	<b>Confrontación con el pasado y el presente:</b> José se enfrenta a sus miedos y a las presiones sociales sobre su identidad sexual.
55:00-65:00	<b>Ritual simbólico de liberación:</b> Realiza un ritual que simboliza su liberación personal y su conexión con “un dios desconocido”.
65:00-75:00	<b>Reflexión final y reconciliación:</b> José acepta su historia y encuentra paz interior al reconciliar su identidad y experiencias.
75:00-100:00	<b>Desenlace y conclusión:</b> La película culmina con una resolución emocional, donde José halla sentido y paz en su viaje personal.

Fuente: elaboración propia junto con la herramienta ChatGPT ([chapgpt.com](https://chapgpt.com))

Las notas personales se han centrado en los diálogos del filme. Se les ha otorgado categoría de fuente primaria. Hemos recogido dichos diálogos y los hemos colocado en las descripciones sugeridas por la IA. En palabras de esta herramienta, estas son las temáticas principales del filme que dan como fruto la Tabla 2. La temática que más interesa para alcanzar los objetivos de la investigación es la número 3: *Represión y libertad*.



**Tabla 2.** Temáticas principales de *A un dios desconocido* (Chávarri, 1977)

Temáticas	Descripción
<b>Identidad y aceptación</b>	La película explora la identidad sexual del protagonista y su conflicto interno.
<b>Memoria y pasado</b>	La narrativa se construye sobre flashbacks que muestran cómo el pasado de José influye en su presente.
<b>Represión y libertad</b>	Refleja la represión política y social de la época, que se entrelaza con la lucha de José por su libertad personal.

Fuente: elaboración junto con la herramienta ChatGPT ([chapgpt.com](https://chapgpt.com))

### 3. Resultados

#### 3.1. Introducción y presentación de José. Recuerdos de la infancia. Exploración de la identidad sexual

El portal cinematográfico Filmaffinity resume con las siguientes palabras la sinopsis del filme:

José, un mago homosexual de 50 años, vivió su infancia en Granada. Su padre era jardinero en la casa de los Buendía. Allí vio alguna vez a Federico García Lorca. Una noche de julio del 36, un grupo de fascistas asesinó al padre de José a las puertas del jardín. Hoy José siente la necesidad de volver al lugar de su niñez. Tal vez para recuperar la memoria, quizás para enterrarla definitivamente. Y también siente la necesidad de desvelar a Miguel, su actual amante, lo más recóndito de sus sentimientos.

En su primera media hora, el metraje responde a la presentación de los personajes protagonistas y la relación que los une con el paso de los años. José es eje sobre el que gira la historia. Principalmente, aceptar su pasado y aclarar el futuro de su relación con su actual amante, Miguel. El obstáculo principal para lograr tal meta es que no puede olvidar a Pedro, su primer amor de juventud. Sus breves y furtivos encuentros tuvieron lugar en la Granada previa al estallido de la Guerra Civil española (1936-1939). Un contexto histórico, en definitiva, en que la homosexualidad en España, por desgracia, iba a seguir el camino que marcaba el auge de los fascismos en Europa. En palabras de la periodista Carmen Macías (2023):

[...] entre aquel esplendor de sus lentejuelas también hubo tragedia y terror, pero sobre todo un orgullo hipnótico de identidades. A través de las mismas lentejuelas, los armarios parecían haber quedado abiertos en las grandes ciudades de Europa y Estados Unidos. Lo combativo en torno a la existencia de gays, lesbianas, bisexuales, y personas trans o no binarias estaba aún en las tablas, en los escenarios donde todo era posible, escenarios que la noche vio desplegarse en su lenguaje. Sin la luz del día, pero con focos; sin leyes, pero con los aplausos hasta de los más inesperados. [...] el ascenso del fascismo en Europa supuso el paso hacia atrás definitivo. Con la llegada de Hitler al poder, no solo se persiguió violentamente a cualquiera que pudiera expresarse de una forma no normativa, sino que se cerraron los bares y espacios sociales, espacios seguros, al fin y al cabo, donde tantas personas habían empezado a construir un futuro colectivo.

Este amor frustrado por el estallido de la Guerra Civil marca el camino de José, Pedro y su hermana Soledad. Los tres quedan conmocionados por el asesinato de García Lorca. Principalmente José, cuyo padre fue jardinero del ilustre poeta y fue asesinado delante de José por simpatizantes fascistas. Conforme avancen los minutos, seremos testigos del uso que realiza el protagonista de la figura del escritor fusilado en 1936. Para concluir esta idea, debe señalarse el gran tono nostálgico que marcan estos primeros treinta minutos de metraje, característica típica del cine español de la Transición. Después, se puede observar un total tono rupturista con la ideología propia de la dictadura, puesto que el personaje de José y sus sentimientos hacia Pedro se nos presentan con total naturalidad, por lo que se valora en esta película la presentación de la homosexualidad lejos del concepto de desviación tan defendido en ideológicas políticas fuertemente conservadoras. Sobre esta idea, argumenta Cores (1992, 33):

En un cine, o mejor dicho, en una sociedad en la que existían todavía muchos tabúes, reflexionar sobre el tema de la homosexualidad, sin dejarse llevar por los tópicos en uso y saber enfrentarse al tema con rigor y honestidad, además de mostrarnos una excelente película, es toda una prueba de talento.

En segundo lugar, estos primeros momentos de metraje de *A un dios desconocido* responden perfectamente a lo expuesto por Agustín Mahieu (1986, 127): «[...] *A un Dios desconocido* es una película de gran sutileza expresiva, que ahonda en la trágica marginalidad de una pasión entrevista desde la soledad final del protagonista». Una de las escenas más destacadas de la película por su simbolismo es aquella en la que José se desviste mientras escucha una grabación de su propia voz recitando a Lorca. Se detiene ante el espejo un momento mientras oye los versos del poema. Estudia su rostro ya maduro, su expresividad y arrugas. Se acuesta y apaga la luz (00:28:11-00:31:56). No es un poema cualquiera, se trata de la pieza poética *Oda a Walt Whitman*. Esta escena resume el espíritu de todo el metraje: la aceptación de José de su sexualidad, su búsqueda de la felicidad en un país que todavía mira con recelo su estilo de vida. Por encima de todo, busca vencer a su soledad.

¿Qué supone el poema *Oda a Walt Whitman*? Expone Reina Corbacho (2020): «Federico, que con tan solo veinte años ya intuía “muchas inquietudes en la batalla del cerebro y corazón”, revela en *Oda a Walt Whitman*

cómo placer y dolor marcan su propia personalidad homosexual, y de qué manera la interiorización homófona de su sino es un motor incesante de sufrimiento.». Sin embargo, José mantiene su amor por Lorca, la importancia simbólica que tiene para él el poeta asesinado, como un secreto de cara a Miguel, su actual amante. En una escena posterior, cuando Miguel entra en el piso de José, este guarda en un cajón el retrato de Lorca de su mesita de noche y la grabación con el recitado del poema (0:39:11). Es decir, todavía no se ha abierto del todo a Miguel.

### 3.2. Confrontación con el pasado y el presente. Ritual simbólico de liberación.

Los nuevos aires políticos que se aproximaban a España tras la muerte del dictador Francisco Franco también están presentes en el metraje. Miguel representa a esa nueva ola de joven izquierda que sueña con cambiar el país, pero José no es muy optimista al respecto. Su tono crítico hacia la clase política recuerda a las palabras de Sastre García (1997, 37): «La transición española fue completamente diferente: consistió en un acuerdo entre élites por medio de negociaciones directas y secretas. Tras cuarenta años en el poder, el régimen franquista se suicida políticamente, se autodisuelve, autotransforma y democratiza». Debe destacarse el siguiente diálogo (00: 41:16- 00: 43:19) que mantienen José y Miguel sobre el futuro de España tras hacer el amor (Fotograma 1). Ayuda a deducir el desencanto de José en el amor y en la política:

José: Y un político tiene que ser generoso.

Miguel: Sí, necesariamente. Si no....

José: ¿Si no, qué?

Miguel: Se vuelve un maniobrero, alguien deslumbrado por el poder.

José: ¿Crees que es posible concebir un político no deslumbrado por el poder?

Miguel: Sí.

José: Ay, Miguel... Creo que tú nunca llegarás al poder.

Miguel: Se trata precisamente de que nadie llegue.

José: Ya... y de que todos los compartan. ¿Ves que bien aprendo tus lecciones?

Miguel: Sí, eres buen alumno. Un poco irónico, pero bueno. Solido.

José: Y bastante desencantado.

Miguel: Cada vez me creo menos eso, José. Si fuera cierto, no me querrías.

José: Decías que Luis te había contado algo.

Miguel: Sí, durante algún tiempo, cuando yo bebía como un cosaco, parece que se dedicaba a contarme los wiskis que me bebía y dice que pensaba: "Con el siguiente se derrumba". Admiraba que no me derrumbara.

José: Con gran pesar de Luis.

Miguel: He dicho que es ambicioso, no malvado.

José: Ni siquiera de tu peor enemigo te atreves a llamarlo malvado.

Miguel: Luis no es mi enemigo.

José: Por supuesto. Porque tu enemigo, tu único enemigo, es la clase explotadora. Vamos Miguel, que hoy es un día feliz. ¿Te quedas a dormir?

Miguel: No puedo. Me recogen mañana temprano.

José: De acuerdo.

En segunda instancia, debe indicarse cómo hace frente José a su nostalgia. Mediante otro diálogo, esta vez con el personaje de Mercedes, somos testigos de que nuestro protagonista sigue obsesionado con Granada y aquel jardín en que jugó tantas horas con Pedro y Soledad. Aquel que una vez contó con la visita de García Lorca (00:44:20). Por lo que se refiere al desencanto con el amor, José debe hacer frente a que Miguel no le quiere como él necesita y que una sociedad, que se va abriendo a la democracia y la libertad, vea su estilo de vida, y su forma de amar, como algo raro. Siendo concretos, deben destacarse en el filme varias conversaciones para aclarar estos puntos.

**Fotograma 1.** José y Miguel hablando sobre política tras hacer el amor.



Fuente: *A un dios desconocido* (Chávarri, 1977).

Para empezar, se precisa compartir otro diálogo entre Miguel y José sobre las relaciones de pareja. En concreto, es provocado tras observar José una fotografía en que los padres de Miguel parecen muy enamorados (00:49:58). Debe indicarse que también Lorca hace aparición de manera sutil. José al inicio del diálogo pasa las páginas de un libro del escritor granadino. La fidelidad será el tema central de la conversación entre estos dos personajes. Expone Xirau (1986) que: «Claro que no todo en Lorca es mortal. Es frecuente su juego sencillo y alegre. Pero lo determinante es su obra es la relación entre muerte-vida-amor». La acción que se transcribe a continuación tiene lugar en el piso de Miguel (00:49:58-00:53:33):

Miguel: Se empeñaron en ser felices y lo consiguieron.

José: ¿Crees que basta con empeñarse?

Miguel: No. Sinceramente, no. Supongo que además hay que prescindir de bastantes cosas. Mi padre siempre dice: "Haz lo que te parezca fácil. Lo difícil, déjalo para el vecino".

José: ¿Y qué es lo fácil para tu padre?

Miguel: Por ejemplo, fue fiel a mi madre. Porque, según él, conocer otro olor, otra piel, le supondría un esfuerzo insoportable.

José: ¿Y para ti?

Miguel: La verdad, nunca hice demasiado caso a mi padre.

José: ¿Y de tu madre?

Miguel: Mi madre es más complicada. Nunca se deja conocer. Seguro que es capaz de una doble vida. Doble, por lo menos.

José: ¿Y ejerce esa capacidad?

Miguel: Eso es un misterio.

[...]

José: Nunca me has contado cómo es.

Miguel: Se llama Clara. ¿Quieres que ponga música?

José: No, se está bien así.

Miguel: Clara hace el amor furiosamente, siempre como si fuera la última vez.

José: Debe ser inteligente. ¿A quién eres fiel?

Miguel: A ti.

Con respecto a una sociedad a la que le queda todavía madurez para aceptar la naturalidad de la homosexualidad, pueden citarse dos ejemplos: la vecina de José llamada Adela y Jorge, hijo de Adela. También la soledad está reflejada en Adela. Sabiendo la orientación sexual de José, le pide matrimonio para vencer a la soledad. Otro de los motivos es la buena relación existente entre José y Jorge. (00:53:55-00:56:46)

[...]

Adela: A veces me dan ganas de llamarte o de subir al piso de arriba.

José: ¿Y por qué no lo has hecho?

Adela: Porque soy una señora bien educada.

José: ¿Eso te compensa?

Adela: No. No.

José: ¿Entonces?

Adela: Es que si me pusieras mala cara se me caería el mundo encima.

José: Yo también soy un señor bien educado.

Adela: Pero alguna vez te enfadarás, ¿no?

José: No creas, soy bastante pacífico. Cuando quiero enfadarme de verdad, me vuelvo contra mí mismo.

Adela: ¿Y te riñes mucho?

José: Me riño, e incluso a veces me impongo tremendos castigos.

Adela: José, ¿no has pensado nunca en casarte?

José: Adela...

Adela: No hablo de una pasión. Sería una especie de pacto. De algo nos tiene que servir la buena educación.

José: ¿Crees que me iría bien?

Adela: No seas tonto, claro. Sería como un seguro de vejez.

José: Te estas volviendo un poco tétrica.

Adela: No, realista.

José: ¿A quién has elegido para que proteger mis últimos años?

Adela: A mí. No te rías, a nuestra edad no es bueno estar solos.

José: ¿Se te ha ocurrido a ti esa peregrina idea?

Adela: Bueno, incluso la he consultado.

José: ¿Con quién?

Adela: Con mi confesor.

José: ¿Qué te ha dicho?

Adela: Eso es secreto.

José: No puedo tomar una decisión tan importante sin conocer todos los detalles.

Soledad: Le parece una excelente idea.

José: Ni siquiera me conoce.

Adela: Eso no importa. Le he hablado muy bien de ti. Podrías vivir en tu casa. Yo apenas te molestaría.  
 José: De vez en cuando, subirías y tocarías el timbre.  
 Adela: Eso es. Piénsalo.  
 [...]  
 Adela: Ve que estoy asustada y el miedo no protege a nadie  
 José: Tiene gracia, un amigo dice lo mismo.  
 Adela: ¿Uno alto?  
 José: Sí, Miguel. Solo que lo dice hablando de su pasión.  
 Adela: ¿Su pasión?  
 José: Sí, la política.  
 Adela: ¿Y la tuya?  
 José: Huyó no sé a dónde y no hay manera de hacerla volver.

Puede deducirse de esta conversación dos conclusiones: quedaba camino por recorrer para una libertad total de la mujer. Marcada todavía por la ideología conservadora del régimen, Adela ve en el matrimonio su manera de huir de la soledad. Además, queda tranquila al recibir el visto bueno de la Iglesia Católica. Luego, queda constancia de nuevo del espíritu solitario de José por su condición de homosexual. Adela lo percibe y al ver que José es un buen hombre, propone la opción del matrimonio como tabla de salvación para los dos. Sobre la primera conclusión, escribe Crespo Garay (2023):

Durante el franquismo la ley había discriminado a las mujeres casadas de forma especialmente grave, ya que necesitaban un permiso marital para realizar cualquier actividad económica, incluido el tener un empleo, propiedades o viajar fuera del país. [...] En este momento, se vivió un proceso gradual en la recuperación de esos derechos: el permiso marital fue abolido en 1975, las leyes contra el adulterio canceladas en 1978, el divorcio fue legalizado en 1981 y una primera despenalización del aborto en 1985.

Todavía cabe señalar una plática en que, de manera más marcada, se percibe como rara la manera en que vive José. Adela ya ha dejado constancia de que observa en José a alguien que no tiene la opción de poder casarse con quien verdaderamente quisiera, en caso de querer casarse. Quedan muchos años para que esa opción sea una realidad. Debe recordarse que en España fue legalizado el matrimonio homosexual en el año 2005, siendo entonces presidente de Gobierno José Luis Rodríguez Zapatero (Partido Socialista Obrero Español). «En España el cambio se produjo en 2005 con la entrada en vigor de las leyes 13/2005, de 1 de julio, y de 15/2005, de 8 julio, que sin duda operaron una de las más profundas reformas del Derecho de familia en nuestro ordenamiento jurídico», escribe Soriano Martínez (2011, 206).

De momento, no tiene cabida en la sociedad española de la época. Por este motivo pide Adela unir su vida a otro solitario. Por otro lado, José está dolido por la manera de proceder de Miguel, le hace daño compartir su cariño con Clara. Sigue en el fondo enamorado de Pedro, sigue sintiendo nostalgia de ese amor puro e inocente perdido en Granada. Quedan marcados estos celos cuando en medio de unos de sus espectáculos de Magia, José molesta a Clara en presencia de Miguel (00:57:34). Es decir, el perfil del personaje de José queda lejos de esa idea homófona de la promiscuidad en los homosexuales.

### 3.3. Reflexión final y reconciliación. Desenlace y conclusión.

Hay que mencionar además que queda por analizar un importante dialogo entre José y Jorge. José le echa en cara que siempre le vio como alguien raro. La charla versa sobre su estilo de vida en el piso de José (1:05:13- 1:07:59):

Jorge: Mamá habla siempre muy bien de ti y te conozco desde pequeño.  
 José: Sí. Te parezco raro. Siempre me has mirado con ojos de asombro.  
 Jorge: No vives como los demás.  
 José: No. ¿Por qué?  
 Jorge: Vives solo.  
 José: Bueno, cada vez hay más personas que vive solas.  
 Jorge: ¿Completamente, sin ver a nadie?  
 José: Sin ver a nadie. De todos modos, yo veo a mucha gente.  
 Jorge: A tu casa vienen muy pocos.  
 José: Mis amigos. ¿Te preocupan mis amigos?  
 Jorge: No, no.  
 José: ¿Por qué dices que no? Alguna vez has coincidido en la escalera y no les has quitado los ojos de encima. Has esperado en el descansillo de tu casa para saber si venían aquí.  
 Jorge: Yendo en el ascensor con otra persona no sabes dónde mirar.  
 José: Eso depende. Durante mucho tiempo cuando coincidiríamos al subir, yo te miraba. Y te veía crecer. Hasta que un día me encontré con que el niño había crecido a la altura de nuestros labios.

Esta escena deja al descubierto el recelo con que la sociedad española observaba la homosexualidad. También deja en el aire el metraje la posible homosexualidad de Jorge, aunque nunca se esclarece del todo esta cuestión. Su curiosidad por José y por cómo vive podrían ser explicados bajo el argumento que el joven vive una etapa en que ha comenzado a florecer su despertar sexual hacia el género masculino. Es normal



su confusión viniendo de una familia conservadora, encarnada en su madre Adela. Desde un punto de vista psicológico:

No fue hasta el año 1974 que la Asociación Norteamericana de Psiquiatría decidió por mayoría no seguir considerando el comportamiento homosexual como una entidad patológica sin embargo este cambio no fue asumido por todos los países y en concreto en España siguió, siendo considerada una anormalidad psíquica durante más tiempo. Lógicamente los ciudadanos de a pie guiados generalmente por lo que la ciencia marca tardaron más en asumir ese cambio de actitud. Al tener la homosexualidad una historia anterior de marginación y consideración patológica o enfermiza no ha sido fácil para la sociedad el formarse una opinión distinta a la tradicional (Ortiz-Tallo Alarcón, 1994).

De igual manera, desde un punto de vista cinematográfico:

Este esquema, no obstante, revisa el rol del joven como sujeto ingenuo y pasivo, ofreciendo una galería de personajes que son absolutamente conscientes de su capacidad y de su ascendente sobre el adulto y que la utilizan cuando lo consideran necesario, pese a sus limitaciones frente al poder formal del mundo adulto, un poder ali-mentado por el estatus, la experiencia y el conocimiento. También es cierto, y resulta curiosa su recurrencia, que en estos juegos de asimetría siempre es el adulto el que ocupa una posición superior en múltiples aspectos, con lo que el cine parece sugerir que es ésta ventaja lo único que justifica a priori el interés del más joven por el adulto y la propia viabilidad del modelo. En cualquier caso este es un esquema que era tan recurrente en las películas de la Transición y durante la década siguiente, parece ir disolviéndose tendiendo a desaparecer con la nueva generación de directores. (Alfeo Álvarez, González de Garay y Rosado Millán, 2011, 49)

Mientras tanto, en una nueva visita a Granada, Soledad le pide a José que le devuelva la foto que ha robado de García Lorca, la misma que utiliza en el rito poético nocturno ya comentado previamente. José se niega, la considera su billete a ese pasado que no puede dejar atrás. Él ni siquiera es capaz de poner palabras sobre sus sentimientos (1:09:00- 1:09:35).

Soledad: Todavía me pregunto por qué me robaste la fotografía.

José: No lo sé, sin darme cuenta estaba en mi bolsillo.

Soledad: Me la tendrás que devolver.

José: No pienso hacerlo.

Soledad: Esta vez, me presentaré en tu casa

José: Por favor, Soledad. Para ti esa fotografía no significa nada.

Soledad: ¿Y para ti? Ni siquiera lo conociste.

José: ¿Tú qué sabes? Era uno de aquellos que veía en el jardín hablando con vosotros.

Soledad: El único que ha sobrevivido.

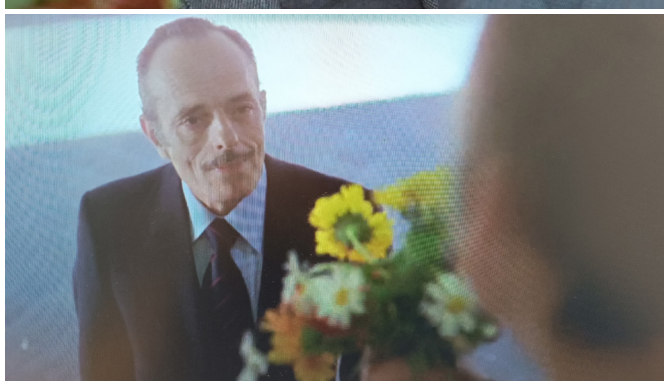
Acorde con esta pasión, llega uno de los principales giros de la trama. En una fiesta en casa de Soledad, José conoce a un antiguo amante de Pedro. Va a ser este personaje el que rompa las ensoñaciones de José al comunicar que Pedro siempre estuvo enamorado de Lorca. En otras palabras, para Pedro, José únicamente fue un amante (1:19:47- 1:21:58). La declaración es la siguiente:

Él tenía quince años, y yo treinta. Un día se presentó en casa, se fue a la sala, saludó a mi madre, habló un rato con ella, hasta hacerla llorar de risa. Luego dijo que él y yo teníamos asuntos privados que discutir, fuimos a mi habitación. A partir de aquel día, Pedro aparecía en casa cuando le daba la gana, sabía que yo le estaba esperando. Me decía, no tiembles, ¿por qué tiembles? Un día me preguntó si Federico y yo teníamos la misma edad, yo le dije que Federico era mayor. Entonces, sin bajar la mirada ni un momento, me dijo que no era conmigo con quien quería estar en realidad, pero que no se atrevía. Fue la primera vez que le oí hablar de pecado. Pecado era no atreverse. A partir de entonces nunca más apareció por casa.

A continuación, a la mañana siguiente, José regresa a Madrid. En el tren de vuelta tenemos la confirmación del desencanto de José con Miguel. Al ver su foto publicada en una revista junto a algunos componentes de la nueva izquierda española, comprende que Miguel ha elegido la política en vez de a él (1:21:59). Por otro lado, se puede ver a continuación la escena que supone el mejor ejemplo de considerar a la homosexualidad como una rareza social. El antiguo amante de Pedro lleva flores a José al tren. Este acepta el ramo ante la atenta y desconfiada mirada de un hombre y una mujer que suben al vehículo. De esta manera simbólica vemos a un José que se acepta y deja de torturarse a nivel mental (1:22:48). Esta escena es muy importante. El antiguo amante de Pedro duda en dárselo, lo esconde cuando sube el matrimonio heterosexual al tren. Es José quien, afirmando con la cabeza, anima a darle el ramo (Fotogramas del 2 al 6). Según Core (1992, 34):

Esto es decisivo. José no se avergonzará de su condición (acepta delante de la gente, en la estación, la ofrenda floral que le hace el antiguo amante de Pedro). Rompe con el pasado. Ya de vuelta en Madrid destruye fotos y cartas, decide romper su relación con Miguel. Vivirá su condición de homosexual en plenitud, a sabiendas de que acabar con su cobardía, de atreverse a ser como es, lleva pareja la soledad.

**Fotogramas 2 a 6.** José, afirmando con la cabeza, anima a que le den el ramo en público.



Fuente: captura de pantalla viendo el filme, *A un dios desconocido* (Chávarri, 1977)

Llegados a este punto, debe indicarse el siguiente peldaño hacia la transformación final de José. Puede observarse en la conversación final con Clara (1:25:56-1:27:41):

Clara: ¿Dirás a Miguel que nos hemos visto?

José: Prefieres que no, ¿no es eso?

Clara: No sé, conoces a Miguel mejor que yo.

José: Mejor no, conozco a otro Miguel. Eso pasa siempre en una relación amistosa.

Clara: Mi relación con Miguel no es amistosa, José.

José: ¿Estás enamorada?

Clara: ¿Tú crees?

José: No lo afirmo, lo pregunto solamente.

Clara: Me gustaría decir que sí, pero no sé. ¿Tú lo sabes? ¿Estás enamorado? Perdona...

José: Perdona tú. Pero no puedo soportar que me hagan preguntas así. Ojalá pudiera. Yo sí las hago y me parece natural hacerlas.

Clara: ¿Por qué desaparece? Un día todo está bien. Miguel está allí. Convertido casi en un niño. Siento que debo protegerlo. No me importa que sea un sentimiento maternal. Me da igual. Sé que entonces, soy feliz. Y Miguel, también. Seguro. Y desaparece. No es que lo llame y no le encuentre. Siento que desaparece, que huye, que se va de entre mis manos. ¿Por qué pasa eso, José?

José: Le necesitas.

Clara: ¿Te doy lastima?

José: Me das envidia.

José asume su soledad como forma de vida. Previamente al final de su historia, logra conectar con su niñez. En concreto, acompañando a Mercedes, su hermana, a ver a unos niños en un barrio marginal de Madrid. José ayuda a un crío a montar en bicicleta, mostrándole cómo se hace. (1:31:05- 1:31:36). La escena hace recordar al espectador que Pedro le dijo en Granada que nunca montaría bien. En segunda instancia, su hermana dedica una mirada cercana al reproche cuando observa a José jugar con el niño dueño de la bicicleta. José no puede evitar su enfado: «¿Por qué me has mirado así?», pregunta a Mercedes antes de que esta le pida disculpas (1:32:54-1:32:58). Es una escena breve, pero dura. Se deduce el dolor en José, debe soportar los celos y las miradas en su propia familia.

(...) será más factible que en la sociedad se asuman estas mismas identidades como algo natural y aceptable, en lugar de contemplarlas desde una distancia entreverada de miedo que los señala como Otros, los ridiculiza, y –en última instancia– los somete a una violencia que deja de ser simbólica para convertirse en real. (Zurian y Vázquez-Rodríguez, 2024).

Finalmente, cerrando un círculo, Miguel espera a José en la puerta de su casa. José entra y vuelve a su rutina de escuchar a Lorca, no esconde la foto ni la cita del recitado. Ignora por completo a Miguel (1:38:27-1:42:59). En off de nuevo quedan los versos de Lorca. Será preciso mostrar que, en palabras de Cuvardic García (2006, 25), la obra *Oda a Walt Whitman* versa sobre los siguientes temas: «La crítica de la degradación a la que es sometido el 'otro' urbano marginal por la sociedad es una táctica que desde el Romanticismo todo poeta urbano ha venido ejecutando. Un procedimiento simultáneo es alegorizar en estas figuras su propia condición marginal dentro del capitalismo». Sin embargo, hay voces que objetan que Lorca en su poesía y teatro rechaza la etiqueta de homosexual y se central en una defensa del amor sin etiquetas ni clasificaciones:

La inestabilidad de la aceptación de la homosexualidad lleva a Lorca a ensanchar su proclama a favor, no del amor homosexual en sí, sino de un amor en sentido amplio, libre y natural, similar en amplitud al amor de cristo, que es la esencia más profunda y subyacente a estos tres metaautores, a estas tres proyecciones del atormentado Federico García Lorca. (Cordero Sánchez, 2012, 160)

Lo cierto es que el fragmento entero del poema recitado antes del final del filme encaja con el momento vital de José tras aceptar las flores del tren: aceptarse a él mismo dentro de una sociedad que todavía ni le entiende ni le respeta.

#### 4. Conclusiones

Tras el visionado de *A un dios desconocido* (Chávarri, 1977) se plantean una serie de observaciones a modo de conclusión: el metraje plantea al espectador una defensa del amor libre y de la tolerancia. Se percibe la nostalgia, la soledad y el miedo al futuro en unos personajes que buscan vencer sus soledades en un contexto político y social en continua transformación. De manera concreta, el personaje de José busca el amor perdido en sus días de niñez. Un amor que nunca fue correspondido. Al recibir esta información, cambia su manera de percibir su propia sexualidad y su forma de entender el amor. No quiere únicamente un amante, como era el caso de Miguel, quiere alguien que lo quiera incondicionalmente y en una situación de igualdad. Es decir, estar el uno para el otro. Esta condición no se cumple en Miguel. José queda muy dolido cuando Miguel le reconoce que le cuesta la fidelidad en la pareja. (00:49:58-00:53:33). La figura de Lorca es el dios desconocido que da título al filme. Es la unión de José con aquellos días en que fue feliz junto a Pedro.

Leer y escuchar la obra de García Lorca es la forma de José de estar junto a él. Esta sensación se ve plasmada en pantalla con las escenas en que José va a acostarse escuchando de fondo *Oda a Walt Whitman*. Es una especie de rito religioso que se presenta casi al inicio del filme y a modo de cierre. Un poema no esco-



gido al azar, pues es la obra poética en que el poeta de Granada versa su amor por lo urbano, lo marginal y el amor libre. Representa muy bien el momento vital del protagonista. Por desgracia, José debe constantemente vivir el recelo y la falta de entendimiento de la sociedad. A pesar de vivir en un país recién salido de una dictadura, la mentalidad social no va acorde con el progreso que está viviendo España.

Véase a modo de ejemplo el momento de liberación de José en la estación aceptando el ramo de flores ante un matrimonio que mira con recelo que un hombre ofrezca flores a otro (1:22:48). Tampoco puede dejarse de lado la petición de matrimonio de su vecina Adela como freno a sus soledades. Aunque de manera dulce en sus intenciones, Adela entiende que José está condenado a estar solo por su condición de marginal. Incluso la propia hermana de José lo mira con recelo por el mero hecho de jugar con un niño y su bicicleta (1:32:54).

Finalmente, José lucha por su felicidad presente. No deja atrás su vínculo con Lorca, pero sí establece unas bases para, quizás, alcanzar la felicidad en un futuro: dejar a Miguel por no quererlo como él quiere ser amado y quemar todo tipo de recuerdos de aquel pasado que no le hace más que daño. Para terminar, debe indicarse que lejos de clichés de otras películas españolas, *A un dios desconocido* (Chávarri, 1977) destaca por la naturalidad con que presenta la homosexualidad de su protagonista.

## 5. Referencias citadas

- Alfeo Álvarez, J. C., González de Garay Domínguez B. y Rosado Millán, M. (2011). Adolescencia E Identidades LGBT En El Cine español. Evolución, Personajes Y Significados. *Revista ICONO 14. Revista científica De Comunicación Y Tecnologías Emergentes* 9 (3). Pàgs. 5-57. <https://doi.org/10.7195/ri14.v9i3.131>
- Alfeo Álvarez, J.C. (1999). La representación de la cuestión gay en el cine español. *Cuadernos de la Academia. Los límites de la frontera: la coproducción en el cine español. VII Congreso de la Asociación Española de Historiadores de Cine*. Pàgs. 287-304. [https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-representacion-de-la-cuestion-gay-en-el-cine-espanol--0/html/ff9e1938-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_3.html](https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-representacion-de-la-cuestion-gay-en-el-cine-espanol--0/html/ff9e1938-82b1-11df-acc7-002185ce6064_3.html)
- Amnistía Internacional. (2023, 18 de agosto). Federico García Lorca: su legado artístico, tragedia y compromiso LGBTI. [www.es.amnesty.org](http://www.es.amnesty.org). <https://www.es.amnesty.org/en-que-estamos/blog/historia/articulo/federico-garcia-lorca-su-legado-artistico-tragedia-y-compromiso-lgbti/>
- Cores, ME. (1992). A un dios desconocido. *Vértigo. Revista de cine*. (3): pàgs. 32-34. [https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/42935/VERTIGO\\_003-004\\_008.pdf](https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/42935/VERTIGO_003-004_008.pdf)
- Crespo Garay, C. (2022, 8 de marzo). Los avances en la igualdad de la mujer en España desde 1975. <https://www.nationalgeographic.es/>. <https://www.nationalgeographic.es/historia/2022/03/los-avances-en-la-igualdad-de-la-mujer-en-espana-desde-1975>
- Cuvardic García, D. (2006). Oda a Walt Whitman: homenaje de García Lorca al poeta del pueblo y las multitudes. *Revista De Filología Y Lingüística De La Universidad De Costa Rica*, 32(2), pàgs. 19-28. <https://doi.org/10.15517/rfl.v32i2.4287>
- Chávarri, J. (1977). (director). *A un dios desconocido*. [Película]. Elías Querejeta.
- Díaz, A. (2019). Los invertidos: homosexualidad(es) y género en el primer franquismo. *Cuadernos de Historia Contemporánea*, Vol. 41, pàgs. 333-353. <https://pdfs.semanticscholar.org/2cf3/62803d4a48c7f7ec4b-2fed6d9d4a44301b0b.pdf>
- Filmoteca Española. El orgullo antes del Orgullo: un debutante llamado Jaime Chávarri. <https://www.cultura.gob.es/dam/jcr:b6e5aad0-3813-4922-a2be-980f0eb3e084/dorencasa-el-orgullo-antes-del-orgullo-jaime-chavarri-sesion-2-v6.pdf>
- Guarinos V. (2015). El País de los hombres perdidos. Personajes masculinos en el abismo en el cine español de la transición. *Área Abierta*, 15(1), pàgs.. 3-14. [https://doi.org/10.5209/rev\\_ARAB.2015.v15.n1.47615](https://doi.org/10.5209/rev_ARAB.2015.v15.n1.47615)
- Guarinos, V. (2008). Mujer en Constitución: la mujer española en el cine de la Transición. *Quaderns de cine*, 2, pàgs. 51-62. <https://idus.us.es/handle/11441/28343>
- Lopezosa, C. (2023). ChatGPT y comunicación científica: hacia un uso de la Inteligencia Artificial que sea tan útil como responsable. *Hipertext.net*, (26), pàgs. 17-21. <https://doi.org/10.31009/hipertext.net.2023.i26.03>
- Macías, C. (2023, 8 de junio). Los orgullosos años veinte: la historia de la noche queer antes de que la historia acabara con ella. <https://www.elconfidencial.com/>. [https://www.elconfidencial.com/alma-corazon-vida/2023-06-08/orgullosos-anos-20-historia-vida-nocturna-queer\\_3659883/](https://www.elconfidencial.com/alma-corazon-vida/2023-06-08/orgullosos-anos-20-historia-vida-nocturna-queer_3659883/)
- Mahieu, J.A. (1986). García Lorca y su relación con el cine. *Cuadernos Hispanoamericanos. Homenaje a García Lorca. Volumen I*, núm. 433-434 (julio-agosto 1986), pàgs.119-128. <https://www.cervantesvirtual.com/obra/garcia-lorca-y-su-relacion-con-el-cine/>
- Marín Pérez, B. (2021). Streaming: ventajas, desafíos y oportunidades de las radiotelevisión para captar audiencias. *Revista de Ciencias de la Comunicación e Información*. 2021. Vol. 26, pàgs. 45-65. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7913736>
- Mérida Jiménez R. M. (2022). Presentación: Memorias, espacios y masculinidades disidentes. *Estudios LGBT-TIQ+, Comunicación y Cultura*, 2(1), pàgs. 3-4. <https://doi.org/10.5209/eslg.82260>
- Mira, A. (2006). El significante inexistente: Cinco calas en la representación de la homosexualidad en el cine español. Archivos de la Filmoteca (Valencia). <https://www.proquest.com/docview/387349109?accountid=14514&parentSessionId=9beWC46OqkiEBiJtC3fw93y23ASUzAldQdm3hbteix0%3D&source-type=Scholarly%20Journals>



- Muñoz Torrecilla N. (2024). Disidencias pasionales. El plano háptico del deseo queer en el cine de Pedro Almodóvar en *Extraña forma de vida* (2023). *Estudios LGBTQ+, Comunicación y Cultura*, 4(1), págs. 67-77. <https://doi.org/10.5209/eslg.92897>
- Ortiz-Tallo Alarcón, M. (1994). Nuevas fuentes de estrés en los varones homosexuales: La aparición del SIDA. *Psychosocial Intervention*, Vol. 3. Núm. 7. - 1994. Págs.47-52. <https://journals.copmadrid.org/pi/art/ff1418e8cc993fe8abcfe3ce2003e5c5>
- Pascual Cordero Sánchez, L. (2012). Homosexualidad y metaautores del teatro neoyorquino de García Lorca. *Bulletin of Hispanic studies (Liverpool. 2002)*, Vol. 89, N.º. 2, 2012, págs. 143-161. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4174099>
- Pere,Y. (2010). La transición española. Luces y sombras. *Ayer*, N° 79, 2010 (Ejemplar dedicado a: Procesos de construcción de la democracia en España y Chile), págs. 31-57. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3349106>
- Pérez Serrano, J. (2015). Estrategias de la izquierda radical en el segundo franquismo y la Transición (1956-1982). Disponible en *La transición española: Nuevos enfoques para un viejo debate*. Coord. por Marie-Claude Chaput , Julio Pérez Serrano 2015, págs. 95-125. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6595131>
- Reina Corbacho, F. (2020, 24 de mayo). Poeta en Nueva York, el poemario anticapitalista de Federico García Lorca. <https://www.elsaltodiario.com/>. <https://www.elsaltodiario.com/poesia/poeta-en-nueva-york-poemario-anticapitalista-federico-garcia-lorca?fbclid=IwAR1ZnkaKRUu7WmA37uvdo9Jfp5TxfO5Q-GxFYUxBwS7gXUoluj7CAvYSiOs>
- Sastre García, C. (1997). La transición política en España: una sociedad desmovilizada. *REIS: Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, N° 80, 1997, págs. 33-68. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=759422>
- Torreiro, C. (2010). *Historia del cine español*. Madrid. Colección Signo e Imagen.
- Xirau, R. (1986). Federico García Lorca. Poesía y poética. *Cuadernos Hispanoamericanos. Volumen II: Homenaje a García Lorca. La poesía*, núm. 435-436 (septiembre-octubre 1986), págs. 425-430. <https://www.cervantesvirtual.com/obra/federico-garcia-lorca-poesia-y-poetica/>
- Zurian F. A. (2024). Los derechos LGBTQ+ una lucha y conquista continua. *Estudios LGBTQ+, Comunicación y Cultura*, 4(1), págs. 1-2. <https://doi.org/10.5209/eslg.96559>
- Zurian F.A. & Gloria Vázquez-Rodríguez, L. (2024). Comunicación y Cine Queer contemporáneo: contenidos, narrativas, estéticas y audiencias. *Miguel Hernández Communication Journal*, Vol. 15, págs. 15-21. DOI: 10.21134/mhjournal.v15i.2170