



Máster en Construcción y Representación de Identidades Culturales

“El país de las sonrisas” y del BL:

**Análisis crítico del sesgo discursivo *queer* dentro de la industria del BL
tailandés a través de *TharnType* (2019) y *Not Me* (2021)**

Marina Tello Vázquez

Departamento de Lenguas y Literaturas Modernas y de Estudios Ingleses

Facultad de Filología y Comunicación

Universidad de Barcelona

2024-2025

Directora: Dolors Ortega



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

Agradecimientos

La creación de un Trabajo de Final de Máster no es tarea fácil. Así que, en primer lugar, me gustaría felicitar a mis compañerxs y a mí misma por haber perseverado pese a todo. Quiero agradecer a mi madre, a mi padre y a mis amigas por aguantar todos estos meses de quejas y por darme ánimos para seguir adelante cada vez, me habéis ayudado mucho más de lo que pensáis. Gracias en especial a Mía, por ser mi asesora no-oficial y escuchar todas mis dudas y por desencadenar la existencia de este trabajo sin saberlo hace dos años.

Me gustaría agradecer también al equipo docente del CRIC. Gracias en especial a Myriam Mallart por darme el primer visto bueno para seguir adelante con mi tema. Y, por supuesto, gracias a mi tutora Dolors, por aceptar llevar mi trabajo y confiar en mí; y por estar tan abierta a todas mis ideas pese a ser un mundo desconocido para ella. Gracias por encaminarme cuando me iba por las ramas y por ayudarme a plasmar las ideas que volaban sueltas por mi mente.

Por último, dedico esta victoria a Xinyu, espero que estés orgullosa de mí.

Resumen

El presente Trabajo Final de Máster analiza de forma crítica la industria de series BL (*boys love*) tailandesa. El BL forma parte de una tradición literaria y audiovisual originaria de Japón; una subcultura dedicada a la transmisión de textos homoeróticos creados y consumidos mayoritariamente por mujeres. Sin embargo, este género se formula a partir de tópicos problemáticos (Mizoguchi 2008) que posicionan las vidas *queer* en un marco heteronormativo y decadente (Sedgwick 1998): personajes heterosexuales en relaciones homosexuales, roles sexuales y de género binarios y violaciones como parte de la trama. El BL se exportó desde Japón a Tailandia, que actualmente es el mayor país productor de este tipo de series. No obstante, esta exportación no significó un cambio en los tópicos. Estos se mantienen en el BL tailandés, además de la suma de otros propios: masculinidad suave, falta de temáticas *queer*, misoginia y espacios académicos homosociales.

Dentro de este marco, se propone la existencia de un sesgo discursivo *queer* dentro de la industria: entre producciones BL *mainstream* que se ciñen a los tópicos y promueven un discurso hegemónico heterocapitalista y un BL minoritario disidente que explora formas de representación *queer* más realistas y subversivas. Para ello, se utilizan como base teórica los conceptos de éxito/fracaso (Halberstam 2018), felicidad/infelicidad (Ahmed 2019) y armario (Sedgwick 1998). Este análisis se realiza a través de las series *TharnType* (2019) y *Not Me* (2021) como ejemplos respectivos de BL *mainstream* y disidente. Además, el trabajo aboga por el uso del BL como archivo tonto (Halberstam 2018), ya que, pese a ser producciones comerciales, poseen un rol trascendente en cuanto a la difusión de discursos sobre la comunidad LGTBQ+, tanto en Tailandia como en la comunidad internacional de fans.

Palabras clave: BL, BL tailandés, cultura popular, sesgo discursivo, archivo tonto, vidas *queer*, *mainstream*, disidencia, *TharnType*, *Not Me*

Índice

Índice de figuras	1
1. Presentación: ¿Por qué BL y por qué Tailandia?	3
2. ‘BL 101’: Contextualización y estado de la cuestión	6
2.1. De monjes budistas a ‘chicas podridas’: Breve historia del BL en Japón.....	6
2.2 Una homosexualidad homófoba: Características del BL japonés.....	8
2.3. De Japón a Tailandia: La ‘waificación’ del BL	13
2.4. No es oro todo lo que reluce: Situación legal y sociocultural de la comunidad LGTBIQ+ tailandesa.....	16
2.5. ¿Por qué hay tantos ingenieros gays?: Características del BL tailandés	18
2.6. Una luz al final del túnel: Dos corrientes ideológicas dentro de la industria del BL tailandés	23
2.7. Los estudios sobre BL tailandés: <i>A Work in Progress</i>	28
3. ‘Gays Just Want to Have Fun’: Cómo el heterocapitalismo niega la felicidad <i>queer</i>	31
3.1. “They’re so Handsome. What a Pity”: Vidas <i>queer</i> frente a la mirada heteronormativa	31
3.2. <i>Picture (Im)Perfect Families</i> : Parentesco, herencia y armarios	38
3.3. ‘Forget, Fail, Feel’: Olvido, fracaso e infelicidad como armas de revolución <i>queer</i>	44
4. Analizando el archivo tonto: Una comparación entre <i>TharnType</i> (2019) y <i>Not Me</i> (2021).....	50
4.1. “Just Because He’s Not into Girls, Doesn’t Mean he’s a Rapist-Murderer”: Identidad, homofobia y consentimiento	52
4.2. “#Notme #Notyou #Buteveryone”: Comunidad, familia y armario	64
4.3. “Freedom Is the Oxygen of the Soul”: Resignación o revolución.....	73
5. “Ideas are what have the power to transform society”: Conclusiones, consideraciones y futuras líneas de investigación.....	79
Bibliografía.....	84

Índice de figuras

Figura 1. Cajas apiladas por Type en las que dice: "MOVE OUT, GAY!" (<i>TharnType</i> , episodio 1 00:20:17).....	53
Figura 2. Cajas apiladas por Tharn en las que dice: "I WON'T MOVE OUT! BIGOTED JERK!" (<i>TharnType</i> , episodio 1 00:22:27)	53
Figura 3. Type, tras supuestamente consentir a mantener relaciones con Tharn (<i>TharnType</i> , episodio 4 00:44:08)	57
Figura 4. Bloque de apartamentos, propiedad y residencia de Todd (<i>Not Me</i> , episodio 4, parte 2 00:04:45)	61
Figura 5. Zona exterior del garaje (<i>Not Me</i> , episodio 1, parte 4 00:00:15).....	61
Figura 6. Zona residencial de Yok (<i>Not Me</i> , episodio 4, parte 2 00:00:15)	61
Figura 7. Manifestación contra Tawi; en el centro y sin mascarilla Gram (izquierda) y White (derecha) (<i>Not Me</i> , episodio 7, parte 2 00:01:33).....	62
Figura 8. White (izquierda) y Sean (derecha) de la mano bajo la bandera LGTBIQ+ (<i>Not Me</i> , episodio 7, parte 3 00:04:35).....	63
Figura 9. Sean (izquierda) y White (derecha) tras mantener relaciones sexuales (<i>Not Me</i> , episodio 9, parte 1 00:06:10)	63
Figura 10. La banda, cenando en el garaje mientras planean su próximo movimiento (<i>Not Me</i> , episodio 4, parte 3 00:03:51).....	67
Figura 11. Los miembros abrazándose tras ser liberados (<i>Not Me</i> , episodio 14, parte 2 00:04:58).....	68
Figura 12. Sean, tendido en el suelo tras la agresión (<i>Not Me</i> , episodio 10, parte 3 00:11:17).....	71
Figura 13. Estado físico de Sean tras la agresión (<i>Not Me</i> , episodio 10, parte 4 00.01.00)	73

Figura 14. El grupo a punto de incendiar la propiedad de Tawi (<i>Not Me</i> , episodio 2, parte 2 00:04:05).....	75
--	----

1. Presentación: ¿Por qué BL y por qué Tailandia?

Para una gran mayoría, las siglas BL no tienen ningún significado. Sin embargo, estas dos letras abarcan toda una compleja y polémica subcultura femenina¹ dedicada a, en términos simples, los hombres *queer*². BL significa literalmente *boys love* (amor entre chicos) y designa textos y producciones audiovisuales cuyo foco sea una relación sexoafectiva homoerótica. No obstante, esta definición es demasiado reducida. Ya que, si lo único que se necesitase para calificar una obra de BL fuera que se centrara en un romance entre dos chicos, series como la popular *Heartstopper* (2022) serían consideradas parte de este género. Sin embargo, este no es el caso.

En primer lugar, BL es una categoría utilizada exclusivamente en un contexto asiático. Este género se creó, desarrolló, popularizó y expandió desde Japón. No obstante, hoy en día se pueden encontrar obras BL producidas alrededor del continente asiático, sobre todo en países como Taiwán, Corea del Sur y, el país del BL por excelencia, Tailandia. Mi historia con el BL se remonta a mi época de instituto, cuando era una ávida consumidora de series *anime* (animación japonesa). Entre estas, tropecé con un subgénero dedicado a romances entre dos hombres y, como niña *queer* en edad de descubrimiento, quedé fascinada. Al mismo tiempo, era consciente de que había aspectos de esas series que resultaban problemáticos, pero no tenía la suficiente capacidad crítica como para analizarlos en profundidad. De todas formas, a medida que pasaron los años fui abandonando mi pasión por el *anime* y con esta el consumo de BL. No fue hasta hace un par de años que fui reintroducida al género BL a través de las series tailandesas, un país

¹ Si bien el BL tiene espectadorxs de diversos géneros y sexualidades; esta subcultura fue originariamente creada y consumida por mujeres heterosexuales, quienes continúan conformando la mayor parte de su audiencia.

² Utilizo el término *queer* como concepto que refiere la disidencia de género o sexual según los conceptos de teóricos como Michel Foucault (1976-2018), Judith Butler (1990;1993;2024) o Eve Kosofsky Sedgwick (1985;1990). En el caso del BL, lo *queer* se focaliza sobre todo en hombres gays o bisexuales.

y una cultura que desconocía totalmente y que no era consciente de que tuviese una industria tan asentada. Pronto me percaté de que todos aquellos aspectos polémicos que recordaba del *anime* BL seguían presentes en estas series. No solamente eso, sino que estos discursos permeaban la industria hasta tal punto que las comunidades de fans *online* asumían estereotipos homófobos, roles de género tradicionalistas e incluso violencia sexual como algo habitual e incuestionable. Siendo esto cierto, también he podido conocer obras *queer* complejas, profundas y reivindicativas a través del BL tailandés, pese a que estas son todavía una minoría.

Así, este trabajo nace a partir del deseo de cuestionar una subcultura de la cual yo misma formo parte. Englobo estas series televisivas bajo el concepto del “archivo tonto” (en palabras de Jack Halberstam, 2018) como portadoras de ideologías y fuentes de conocimiento no-tradicionalistas. Mi objetivo a lo largo de estas páginas es analizar cómo el BL tailandés populariza pensamientos normativos, homófobos y problemáticos en relación con las vidas *queer* y de qué forma se está abriendo paso un discurso contrahegemónico dentro de esta misma industria. En este sentido, considero que existe un sesgo discursivo *queer* dentro de la industria que favorece aquellas producciones que promueven mensajes tradicionalistas. Para ello, comenzaré contextualizando el BL tanto en sus orígenes japoneses como en su paso a Tailandia; además de analizar qué tipo de textos e investigaciones existen al respecto y desde qué posicionamientos. A continuación, sentaré las bases teóricas para mi argumentación; trazando una línea de pensamiento entre tres textos teóricos *queer*: *El arte queer del fracaso* (2018) de Jack Halberstam, *La promesa de la felicidad* (2019) de Sara Ahmed y *Epistemología del armario* (1998) de Eve Kosofsky Sedgwick. Pese a ser tres obras muy distintas, estas reivindican conceptos cruciales para el análisis de las vidas *queer* como lo son los binarismos, la heterosexualidad obligatoria y las formas de revolución *queer*, entre otros.

Finalmente, ilustraré mi argumento sobre las diferentes corrientes ideológicas en la industria del BL tailandés a través del análisis de dos obras: *TharnType* (2019) y *Not Me* (2021). Utilizo *TharnType* (2019) como ejemplo tradicionalista, al ser uno de los BLs tailandeses más populares de todos los tiempos a la vez que contiene un elevado número de aspectos problemáticos y mensajes homófobos. Por otra parte, *Not Me* (2021) me sirve como ejemplo de disidencia dentro de la industria, ya que explora aspectos menos normativos de la sociedad como la desigualdad de clases, la injusticia o la lucha por los derechos de las personas LGTBIQ+, entre otros.

2. ‘BL 101’: Contextualización y estado de la cuestión

2.1. De monjes budistas a ‘chicas podridas’: Breve historia del BL en Japón

Pese a que puede parecer un fenómeno moderno, el BL tiene una larga tradición en Japón. Los investigadores Mark McLelland y James Welker argumentan que se puede encontrar literatura relacionada con la figura del *bishōnen*³ desde el Período Heian (794-1185), cuando autoras escribían historias exaltando la belleza de jóvenes aristócratas (6). También mencionan un tipo de relatos homoeróticos pederastas creados por monjes budistas llamados *chigo monogatari*⁴. Más adelante, en el Periodo Edo (1603-1868), comienza a aparecer literatura propiamente homoerótica que describe los romances – basados en prácticas reales – entre samuráis o entre aristócratas y jóvenes actores de Kabuki⁵ (McLelland y Welker 6). Sin embargo, con la llegada de la sexología occidental a Japón durante la Era Meiji (1868-1912), se comenzó a patologizar la homosexualidad y la literatura centrada en este tipo de relaciones disminuyó drásticamente (McLelland y Welker 7).

No fue hasta los años setenta – de la mano de un grupo de mujeres *mangakas*⁶ que James Welker denomina “the Fabulous Forty-Niners”⁷ (44) – que se comenzó a establecer aquello que actualmente se conoce como BL. Este grupo desarrolló un nuevo género de

³ Literalmente ‘chicos hermosos’. Corriente estética japonesa caracterizada por la predilección por hombres jóvenes andróginos, muy común en las obras dirigidas a mujeres jóvenes (Welker 52).

⁴ Paul S. Atkins explica que los *chigo* eran chicos adolescentes que vivían y recibían educación en los templos budistas del Japón medieval, a cambio de hacer compañía y realizar servicios sexuales a los monjes (947). *Chigo monogatari* son, por tanto, historias trazadas alrededor de la figura del *chigo*: usualmente, sobre monjes que se enamoran de un *chigo*, quien acaba teniendo un final trágico (Atkins 952).

⁵ El Kabuki es un estilo teatral tradicional japonés. Es conocido por los trajes y maquillajes elaborados que utilizan los actores, la compleja escenografía y un estilo de actuación completamente pautado; además, todos los papeles son interpretados por hombres («El teatro Kabuki - patrimonio inmaterial»).

⁶ Término japonés que designa a las personas que crean cómics (manga).

⁷ Su nombre original sería más bien “El Fabuloso Grupo del Año 24”, ya que todas nacieron alrededor del año veinticuatro de la era Shōwa. En el calendario occidental esto correspondería al año 1949, por eso Welker realiza este cambio de nomenclatura (44).

manga *shōjo* (dirigido a mujeres jóvenes) llamado *shōnen'ai* (traducido literalmente como '*boys love*' o 'amor entre chicos'): "These often highly literary manga narratives [...] featured male protagonists in same-sex romantic and sometimes overtly sexual relationships. The first of these narratives were placed in romanticized European settings and populated with beautiful adolescent European boys" (Welker 44). El posicionamiento inicial de estos romances homoeróticos en un contexto europeo idealizado fue posiblemente a causa del legado de intensa censura arrastrado desde las Eras anteriores. Esta teoría se acentúa cuando Welker afirma que existían algunas obras *shōnen'ai* ambientadas en Japón, pero no en el presente, sino en un pasado romantizado (51).

En la década posterior, se introdujo el término *yaoi* para designar obras amateur de temática homoerótica – llamadas *dōjinshi* – que recurrentemente parodiaban otros textos o incluían romances entre figuras públicas del momento como David Bowie, Queen o Led Zeppelin (Welker 54). En cuanto al significado concreto del término, Welker explica: "The word [*yaoi*] is an acronym for "*yama nashi, ochi nashi, imi nashi*," or, roughly, "no climax, no point, no meaning," an apt description of the relatively plotless original narratives and parodies replete with implied or roughly depicted male-on-male sex" (55). Actualmente, *yaoi* se utiliza de forma general para designar obras (sobre todo japonesas) cuyas tramas se centran en relaciones homosexuales entre hombres.

En los noventa comenzó la expansión del género, con la publicación de múltiples revistas y mangas de temática homoerótica y la publicación formal de *dōjinshi* (Welker 63). Estas obras fueron ampliando su formato y aparecieron novelas, audiolibros o *anime*, que propulsaron aún más la popularización de estos textos (65). Es durante esta época que el término *boys love* – subsecuentemente abreviado a BL – se instauró como el preferido entre las fans y el más utilizado de forma general.

En los 2000, las fans japonesas del BL comenzaron a autodenominarse *fujoshi*, término que significa literalmente ‘chicas podridas’ (McLelland y Welker 12). El académico Patrick W. Galbraith comparte diferentes respuestas obtenidas directamente de estas mujeres sobre los motivos que las llevan a autodenominarse ‘podridas’:

When I asked informants what makes fujoshi “rotten,” three explanations were recurrent. One, fujoshi are in relationships with fictional men rather than actual members of the opposite sex. Two, fujoshi prefer male–male romance to male–female romance. This is taken to be abnormal, a perception reinforced by sometimes extreme depictions of sex in yaoi fan-fiction and art. Three, fujoshi have deviated from the social roles and responsibilities that define women. (154)

Las explicaciones de estas mujeres sobre su supuesta putrefacción apuntan hacia otro concepto crucial en el estudio del BL: sus características formales. Si bien existen multitud de obras de temática BL en Japón y no todas siguen los mismos patrones, es cierto que hay ciertas tendencias asociadas a estos textos que los hacen especialmente controversiales y es conveniente problematizar.

2.2. Una homosexualidad homófoba: Características del BL japonés

Visualmente, las obras BL japonesas destacan por el uso de la estética *bishōnen* que, como he mencionado previamente, se refiere a personajes masculinos jóvenes y feminizados. Esta decisión artística se ha relacionado directamente con una teoría que dice que los protagonistas andróginos en el BL funcionan como foco de identificación para las lectoras adolescentes, que se ven reflejadas en ellos (Welker 46).

En cuanto al contenido de estos textos, Akiko Mizoguchi delimita de forma crítica las características principales del BL japonés. Entre la selección de la autora, destacan: personajes que se autodenominan heterosexuales dentro de una relación homosexual, roles sexuales binarios fijos y violaciones como parte de la narrativa (Mizoguchi 131). Sobre la primera característica, Mizoguchi afirma que la constante reafirmación de la

heterosexualidad por parte de los personajes “is a reminder that the *yaoi* universe is a heteronormative and homophobic one” (133). Además, es común que aquellos personajes que se autodenominan gays sean representados de forma negativa e incluso homófoba. Mizoguchi teoriza que esta caracterización negativa se utiliza como contraste con los protagonistas “heterosexuales y puros”: “For a gay man, to fall in love with another – any – man is just natural, but for a straight man to love and desire another man must be nothing short of a miracle. Therefore it proves the latter’s love is ultimate and transcendental at the expense of making a monster out of a gay friend” (137). Este tipo de representación estereotipada y ofensiva fue duramente criticada ya desde los noventa por activistas del colectivo gay, que afirmaban que estos textos eran perjudiciales y promovían una imagen falsa de los hombres *queer* (Nagaike y Aoyama 124).

El BL japonés mantiene unos roles fijos según los cuales los componentes de la pareja se califican como *seme* (literalmente ‘atacante’, se refiere a un hombre masculino y sexualmente activo) o *uke* (‘receptor’, se refiere a un hombre femenino y sexualmente pasivo). En relación con estos roles, diferentes autoras (Otomo 2015; Yukari 2015) han afirmado que las relaciones homosexuales en el BL funcionan como un mecanismo de liberación sexual para las mujeres. Al eliminar a la mujer del encuentro sexual – pero sin embargo mantener una jerarquía heteronormativa (*seme*/hombre – *uke*/mujer) – estas pueden explorar su sexualidad más allá de las restricciones morales y sociales normativas, adoptando indiscriminadamente el rol de activo, pasivo o espectador. Fujimoto Yukari lo explica de la siguiente forma: “male-male romance made a shift in perspective possible, in which women are freed from the position of always being the one done-to, and are able to take on the viewpoint of the doer, and also the viewpoint of the looker” (85).

Por otro lado, existe un contra discurso (Hitoshi 2015; Mizoguchi 2008; Welker 2015) que rechaza esta interpretación. Mizoguchi afirma que estos roles son una forma

de “heterosexualizar” las relaciones homosexuales de forma que la audiencia femenina sea capaz de empatizar más fácilmente y proyectar sus propias fantasías: “It seems that the male characters need to be clearly coded either masculine or feminine in order for a woman to project her heterosexual fantasies onto them, since, by definition, a heterosexual fantasy cannot take place between two members of the same sex” (144). De la misma forma, Welker argumenta que los supuestos efectos liberadores para las mujeres proporcionados por el BL pierden el sentido cuando estos roles no hacen más que reproducir el binarismo masculino-femenino (46). Este binarismo heterosexual también recuerda a las ideas de teóricas feministas como Judith Butler en relación con la performatividad del género y la heterosexualidad obligatoria: “[...] one way in which this system of compulsory heterosexuality is reproduced and concealed is through the cultivation of bodies into discrete sexes with ‘natural’ appearances and ‘natural’ heterosexual dispositions” (Butler, “Performative Acts” 524). Tal y como afirmaba Mizoguchi, los personajes son caracterizados según las etiquetas de *seme* y *uke* como forma de mantener esta heterosexualidad obligatoria mediante una performatividad de la masculinidad y la feminidad, evitando así un planteamiento verdaderamente *queer* de las relaciones homosexuales: “[...] the performance is effected with the strategic aim of maintaining gender within its binary frame” (Butler, “Performative Acts” 526).

Ambas perspectivas presentan ideas interesantes y no necesariamente contradictorias. Especialmente al recordar que, originalmente, el BL se creó por y para mujeres. Por tanto, es posible que los roles de género impuestos sobre estos personajes sean subversivos y restrictivos al mismo tiempo. Ishida Hitoshi resume perfectamente esta contradicción, afirmando:

For us to carry out more productive discussions about *yaoi*/BL, there is a need to rethink things. One way to do this is not to keep repeating the discourse assuming that “*yaoi*/BL

representations contain no discrimination against gay men, because those ‘boys’ are actually women themselves.” Instead, we first need to accept that those “boys” are indeed gay and males *on top of* being female readers themselves. (229)

La temática más controvertida descrita por Mizoguchi es la prevalencia de las violaciones dentro del BL. La autora describe dos tipos de agresiones sexuales: por parte del *seme* o por parte de un tercero – la víctima siendo siempre el *uke* (Mizoguchi 152). La investigadora Fujimoto Yukari justifica la introducción de este tipo de tramas afirmando que las mujeres, al utilizar el BL como forma de escapismo y descubrimiento de su sexualidad, también exploran situaciones extremas como las violaciones en las que, normalmente, las víctimas serían ellas (78). La violación como fantasía sexual femenina no es un concepto nuevo; ya en los años setenta, la activista feminista Susan Brownmiller dedicó parte de su libro *Against Our Will* (1975) a cuestionar esta supuesta fantasía y sus orígenes en el imaginario popular. La autora argumenta que la normalización de la violación bajo la cultura patriarcal permea la mente de las mujeres resultando en una mentalidad de víctima que, en su forma más extrema, se manifiesta en forma de fantasía sexual (Brownmiller 324). En el caso del BL, que la víctima sea un hombre es indiferente. Que este crimen esté reservado exclusivamente al *uke* – quien esencialmente representa a una mujer – resulta en una perpetuación de la cultura patriarcal de la violación. Además, tal y como expone la antropóloga feminista Rita Segato, la violación no es necesariamente un acto heterosexual, sino: “[...] el impulso agresivo propio y característico del *sujeto masculino* hacia quien muestra los *signos y gestos de la femineidad*” (23).

Por otra parte, Mizoguchi explica que las violaciones dentro de la pareja se presentan como un acto de amor o “rape of love” que no tiene consecuencias negativas y es aceptado por el *uke* (153). Este discurso es extremadamente perjudicial y refuerza ideas peligrosas como la de la violación como acto heroico o de conquista (Brownmiller 1975). Según esta idea, el estatus del *seme* como dominante le permite poseer al *uke* contra su

voluntad y sin consecuencias: “[...] la violación como una situación en la que un contrato que debería regular las relaciones entre individuos en la sociedad moderna se demuestra ineficaz para controlar el abuso de un género por el otro, derivado de un pensamiento regido por el estatus” (Segato 29). En cuanto a la aceptación de la agresión por parte del *uke*, como bien apunta la pensadora feminista Clara Serra en *El Sentido de Consentir* (2024), se ha normalizado la violencia sexual hasta tal punto que esta llega a no ser reconocida como tal por parte de las propias víctimas (5).

Mizoguchi ofrece su propia explicación a este fenómeno, afirmando que la prevalencia de la violación en el BL se debe a la teoría de la identificación: “The rape here is merely the ‘sign’ of ‘excessive love’ played out between the different roles taken by one person. [...] Rape here is a rhetorical device and therefore fantasmically unrelated to real rape” (153). Sostener que la violación en el BL es una muestra de “amor excesivo” y una manifestación de las fantasías sexuales de las lectoras es muy peligroso. Pues estas afirmaciones recuerdan al discurso patriarcal que defiende que, en el fondo, las mujeres disfrutan de ser violadas:

Because rape is an act that men do in the name of their masculinity, it is in their interest to believe that women also want rape done, in the name of femininity. In the dichotomy that they have established, one does and one ‘is done to.’ This belief is more than arrogant insensitivity; it is a belief in the supreme rightness of male power. (Brownmiller 312)

Si bien no todos los textos bajo la categoría de BL manifiestan estos tópicos problemáticos (Mizoguchi se centra en la época de los noventa), estos son lo suficientemente comunes aún hoy en día como para que sea necesario mencionarlos y analizarlos de forma crítica. La representación ofensiva de la homosexualidad, la asignación de categorías binarias heterosexuales a relaciones gays y la normalización de la violación (especialmente dentro de la pareja) son frecuentemente excusados como parte de una narrativa de identificación femenina que va más allá del texto. No obstante,

analizar estos conceptos desde una perspectiva feminista-*queer* ofrece una visión más realista y ayuda a desmontar discursos cuestionables fomentados alrededor del BL.

Ahora bien, habiendo realizado un breve recorrido por la historia del BL en sus orígenes japoneses y expuesto algunas de las características más discutidas, cabe preguntarse en qué momento y de qué forma este género cruzó fronteras para llegar hasta Tailandia. No solamente eso, sino cómo han sido recibidos estos textos y cómo se han adaptado a su nuevo contexto: si los tropos mencionados por Mizoguchi se han mantenido dentro del nuevo subgénero de BL tailandés o si se han visto cuestionados y reformulados.

2.3. De Japón a Tailandia: La ‘*wai*ficación’ del BL

El académico Natthanai Prasannam explica que el BL llegó a Tailandia entre los años noventa y los dos mil a través de la venta clandestina de manga en la zona de Siam Square⁸; más adelante, estas comunidades de fans migraron al terreno digital a causa de los repetidos intentos de las autoridades tailandesas de impedir la circulación de lo que consideraban “textos obscenos” (66). El cambio lingüístico entre Japón y Tailandia significó que los términos japoneses fueron adaptados por las fans tailandesas en un proceso que Prasannam califica de “playful appropriation” (66). Por ejemplo, el vocablo general *yaoi* fue abreviado a “Y” (*wai*) y las fans de estos contenidos pasaron a llamarse *sao wai* (‘chicas Y’ en tailandés) (Prasannam 64; Baudinette, *Boys Love Media* 32).

El antropólogo cultural Thomas Baudinette expone que el mercado clandestino tailandés de manga BL terminó colapsando cuando las editoriales japonesas se dieron cuenta de que existía esta distribución ilegal de sus textos (*Boys Love Media* 32). A causa de esto, nació una nueva industria que marcó un antes y un después en la cultura BL tailandesa: las novelas. Dentro de las comunidades *online* de fans comenzaron a emerger

⁸ Siam Square o Siam Area es una zona comercial y de ocio muy popular en Bangkok.

autoras que (bajo pseudónimo) publicaban sus propias novelas Y. Estas novelas terminaron abandonando el terreno cibernético gracias a la creación de editoriales especializadas, que ayudaron a formalizar su publicación y distribución (Baudinette, *Boys Love Media* 33). La popularidad de estos textos ha significado que muchos hayan servido como inspiración para populares series BL. Actualmente, muchas de aquellas autoras *amateurs* escriben contratadas directamente por compañías de producción, que posteriormente adaptan sus novelas a la televisión. A veces esto ocurre al revés y se contrata a autoras para escribir una novela a partir del guion de una serie original, en un proceso de novelización que Prasannam describe como “[...] from a novelist to a novelizer or a coscreenwriter” (74).

Sin embargo, cabe recapitular a cómo el BL pasó del manga y las novelas a las pantallas. En 2007 se estrenó la película *Love of Siam*, sobre un romance adolescente entre dos chicos. No obstante, la película no fue promocionada como tal (los carteles mostraban a los protagonistas en parejas heterosexuales), lo cual generó controversia entre algunos espectadores que no habían anticipado el contenido homoerótico (Baudinette, *Boys Love Media* 36). Pese a esto, la película fue un éxito y continúa siendo citada como un punto de inflexión en la introducción de contenido audiovisual BL en Tailandia⁹.

La primera serie BL tailandesa como tal fue *Love Sick: The Series* (2014), una adaptación de la novela *Love Sick chunlamun num kangkeng namngoen* [Love Sick: The Chaotic Lives of Blue Shorts Guys] escrita por INDRYTIMES (Prasannam 69).

⁹ Aquí me estoy refiriendo específicamente al género BL y no al contenido *queer* en general, ya que Tailandia ya tenía una tradición cinematográfica LGTBQ+ previa a la introducción del BL. No obstante, esta tradición no era necesariamente positiva. Se representaba sobre todo a mujeres trans (*kathoey*) en roles cómicos, pero de forma estereotipada y deshumanizada (Pham, *The Thai Perception of the Bounds of Masculinity* 61). Y aunque más adelante se las comenzó a humanizar más, sus historias terminaban siempre de forma trágica (Pham, *The Thai Perception of the Bounds of Masculinity* 62).

Baudinette explica que, pese a que el texto original se centraba en la relación homosexual entre Noh y Phun, la serie introdujo múltiples parejas heterosexuales e intereses románticos femeninos para los protagonistas; por tanto, se heterosexualizó un texto *queer* para adaptarlo a las convenciones culturales de Tailandia (“Lovesick, The Series” 123). Pese a esto, la serie fue extremadamente popular; asentando las bases de lo que se convertiría en todo un fenómeno tailandés: las series Y¹⁰.

Poowin Bunyavejchewin et al. calcularon que entre 2014 y 2022 se estrenaron ciento setenta y dos series BL en Tailandia (2). Su investigación muestra que entre 2014 y 2018 el número de series era reducido (entre una y ocho al año), pero que a partir de 2019 hubo un crecimiento exponencial en este sector: diecinueve series producidas en 2019, treinta en 2020¹¹, veintinueve en 2021 y setenta y cinco en 2022 (Bunyavejchewin et al. 2). El blog anónimo *BL Watcher* contabilizó setenta y una series BL estrenadas en 2023 y sesenta y cuatro en 2024 (“2023 BL Dramas”; “2024 BL Dramas”). Todo esto suma un total de aproximadamente trescientas siete series BL tailandesas producidas a lo largo de un periodo de diez años. Cifra que no solamente sorprende por la cantidad, sino también por el incremento vertiginoso que han tenido estas producciones, que se han convertido en todo un fenómeno internacional. Sin embargo, cabe preguntarse si la expansión de la industria del BL se ve reflejada en la situación real de las personas LGTBIQ+ tailandesas.

¹⁰ Como he mencionado, en Tailandia el término japonés *yaoi* se abrevia a Y (*wai*). Por tanto, las series BL o *yaoi* se conocen popularmente como “series Y” o “series *wai*”.

¹¹ La pandemia de COVID-19 jugó un papel crucial en la expansión internacional del BL tailandés. Durante la época de confinamiento, muchas personas entraron en contacto con estas series a través de la plataforma online gratuita YouTube, lo cual resultó en un incremento de visualizaciones exponencial (Lizada 89). Además, durante esta época se estrenó la serie *2gether* (2020) que se convirtió en el BL tailandés más visto de la historia, a causa de la necesidad de distracción durante la cuarentena y de la popularización de la serie a través de diferentes redes sociales (Baudinette, *Boys Love Media* 51).

2.4. No es oro todo lo que reluce: Situación legal y sociocultural de la comunidad LGTBIQ+ tailandesa

Antes de analizar los aspectos formales y el contenido de las series BL tailandesas, es conveniente hacer una pausa para aclarar cuál es la situación legal y social de las personas *queer* en el país asiático. En el imaginario popular, Tailandia es un país extremadamente abierto y progresista hacia las personas LGTBIQ+, especialmente las mujeres trans¹². Peter A. Jackson – en su texto *Tolerant but Unaccepting: the Myth of a Thai “Gay Paradise”* (1999) – profundiza en las contradicciones presentes en esta imagen de supuesto “paraíso *queer*” tailandés: “Idyllic accounts of Thailand as a ‘gay paradise’ are at odds with anti-homosexual views that have long been expressed in both popular and official discourses, which are often stridently critical and intolerant of non-normative sex/gender behaviours” (227).

Jackson explica que, históricamente, Tailandia ha sido tolerante con las mujeres trans (*kathoey*). Pero, paradójicamente, el discurso hacia los hombres gays fue contrario desde un primer momento. Tradicionalmente, el idioma tailandés no distinguía entre sexo/género/orientación sexual, sino que se utilizaba el concepto de *phet*, que englobaba las tres cosas (Kang, “Kathoey ‘In Trend’” 478). Originalmente, existían tres categorías de *phet*: hombre heterosexual, mujer heterosexual y *kathoey* (categoría que ha pasado por muchos cambios, pero que básicamente designa a mujeres trans) (Jackson, “An Explosion of Thai Identities” 412). Dentro de este marco, las personas *kathoey* seguían siendo heterosexuales; ya que se las concebía como “mujeres en cuerpo de hombre”, atraídas sexualmente por hombres (Jackson, “Tolerant but Unaccepting” 238). Por tanto, los hombres (y mujeres) *queer* se salían de esta concepción tradicional del *phet*: “Because

¹² Es cierto que culturalmente las mujeres trans son respetadas en la sociedad tailandesa. Sin embargo, esta tolerancia no va más allá del terreno cultural. Legalmente no se reconoce el cambio de sexo, lo cual les genera muchos problemas en su día a día (Kang, “Kathoey ‘In Trend’” 487).

the gay man is a man in both body and mind, but sexually desires another man, gayness is regarded as violating Thai gender norms, especially the stereotypically gendered binary oppositions” (Bunyavejchewin 189). Además, el término ‘gay’ no apareció en el imaginario popular tailandés hasta la época de los sesenta y, originalmente, se asoció a hombres que ejercían la prostitución y a la epidemia del SIDA (Jackson, “Tolerant but Unaccepting” 235).

Actualmente, la homosexualidad es legal en Tailandia, sin embargo, aspectos como la representación en televisión siguen siendo complicados. Kang explica que, por ejemplo, en 2004 el gobierno pidió que se redujesen el número de personajes *queer* en las series porque eran un mal ejemplo para lxs niñxs¹³ y podían influenciarles negativamente (“Queer Media Loci” 175). Paralelamente, la legalización del matrimonio igualitario ha sido una larga y complicada lucha para la comunidad LGTBIQ+ tailandesa. A lo largo de los años, hubo varias propuestas para cambiar la constitución rechazadas sistemáticamente por el gobierno. En una de estas negativas, en 2021, los argumentos aportados por el Tribunal Constitucional fueron especialmente deshumanizantes:

Among the arguments supporting the opposing decision were the following statements: (1) LGBT+ individuals cannot reproduce, therefore they are against nature; (2) marriage is intended to create relationships and families, which they fail to do; (3) their marriages could be exploited for social security benefits; (4) this form of marriage can harm government interests; (5) the LGBT+ population, being a new species, requires further study. (Torres 265)

Las declaraciones del Tribunal desataron una ola de quejas por parte de la población; sin embargo, estas no fueron escuchadas y la comunidad LGTBIQ+ tailandesa todavía tuvo que esperar unos años más hasta ver cumplidas sus peticiones. Finalmente, el 23 de enero de 2025, entró en vigor la ley de matrimonio igualitario en Tailandia, que

¹³ Utilizo la x como marcador de género neutro a lo largo del texto.

otorga a las parejas homosexuales los mismos derechos y reconocimientos que a las parejas heterosexuales (Castro, “El matrimonio homosexual entra en vigor”).

Jackson publicó *Tolerant but Unaccepting* en 1999 por lo que, afortunadamente, la actitud negativa hacia los hombres gays (y las personas *queer* en general) ha ido evolucionando y la sociedad tailandesa es actualmente más inclusiva. No obstante, Tailandia está todavía lejos de ser un paraíso, tal y como demuestran textos más actuales (Kang, “Queer Media Loci” 2010; Bunyavejchewin 2022; Torres 2024), que siguen denunciando la discriminación vigente en el país. En este contexto, analizar las características del BL tailandés – teniendo en cuenta su popularidad internacional – no solamente ofrece una visión de cuáles son los cambios temáticos introducidos en contraste con Japón; sino también cuál es el discurso que se está promoviendo sobre la comunidad *queer* (en este caso, hombres) actualmente en el país.

2.5. ¿Por qué hay tantos ingenieros gays?: Características del BL tailandés

En el mismo artículo de Bunyavejchewin et al., lxs autorxs hacen una categorización de las características típicas de las series BL tailandesas; las cuales se relacionan directamente – pero no completamente – con aquellas descritas por Akiko Mizoguchi (2008). En primer lugar, explican que los personajes en los BLs tailandeses se asocian a una masculinidad “suave”¹⁴: son jóvenes, atléticos (pero delgados) y de aspecto andrógino, en mayor o menor medida (Bunyavejchewin et al. 3). Esto no solamente resuena con el concepto del *bishōnen* japonés, sino también con los estándares de belleza tailandeses. Dredge Byung’chu Kang define que una tendencia entre la comunidad gay tailandesa es la predilección por los “asiáticos blancos” (japoneses y coreanos), con una

¹⁴ Traduzco literalmente el término *soft masculinity* para referirme al tipo de masculinidad andrógina-feminizada e idealizada presente en las series BL.

estética andrógina y europea asociada principalmente a los cantantes de K-pop¹⁵ (“Eastern orientations” 191). Por otro lado, Baudinette extrapola este concepto más allá de la comunidad gay y asegura que las productoras de televisión tailandesas reclutan sistemáticamente a actores que poseen esta estética coreana-japonesa (‘Korpanese’), que también se ha popularizado entre las mujeres jóvenes (*Boys Love Media* 89).

El segundo tópico es el de los roles sexuales binarios y fijos (Bunyavejchewin et al. 3), una correlación directa con el concepto de *seme-uke*. La mayoría de las parejas del BL tailandés siguen la misma fórmula: un personaje más masculino – tanto físicamente como en su comportamiento – con un rol sexual activo y otro personaje más femenino con un rol sexual pasivo¹⁶. Como bien apuntan Bunyavejchewin et al., estos roles no varían a lo largo de la serie; no existe una versatilidad sexual (3). En cuanto a la presencia de violaciones en la trama que mencionaba Mizoguchi, este es un tópico que ha subsistido también en las series tailandesas. Sin embargo, a diferencia de en los estudios sobre BL japonés, es prácticamente imposible encontrar menciones o problematizaciones de este suceso en el ámbito tailandés. Baudinette menciona brevemente que este fenómeno no es del todo sorprendente ya que, antes de la llegada del BL, las escenas de agresión sexual ya eran algo normalizado en las telenovelas tailandesas (*lakhorn*): “[...] the *lakhorn* soap operas that dominate Thai television frequently contain similar scenes grounded in sexual assault and rape – often for comedic effect – and thus their appearance in Thai BL series

¹⁵ K-pop se refiere a ‘Korean pop’ o pop coreano, un género musical originario de Corea del Sur. Se asocia principalmente con coreografías elaboradas y una estética cuidada – con especial énfasis en la apariencia física de los artistas.

¹⁶ No todas las series contienen escenas sexuales; no obstante, los roles de activo-pasivo están siempre presentes en la trama implícitamente. Baudinette explica que las autoridades tailandesas mantienen una censura férrea sobre las cadenas de televisión y prohíben la emisión de escenas de sexo explícito, especialmente si estas no son heterosexuales (*Boys Love Media* 43). Esto se puede ver muy claramente en las primeras series BL producidas, que prácticamente no mostraban siquiera besos. Sin embargo, actualmente es común que los BLs incluyan escenas sexuales más explícitas. La forma que las productoras han encontrado para eludir la censura es emitir versiones recortadas de los capítulos por televisión y, posteriormente, publicar la versión completa a través de otros servicios de *streaming* de pago (para Tailandia y otros países con censura) o gratuitamente por YouTube (para la audiencia internacional).

is unsurprising” (*Boys Love Media* 76). Este tipo de escenas suelen estar mucho más presentes en las novelas y habitualmente son eliminadas o censuradas en su adaptación televisiva. No obstante, la prevalencia de la violencia sexual como parte de la narrativa sigue siendo algo extremadamente problemático, como argumenté con relación al BL japonés.

Otra característica mencionada es que estas series, paradójicamente, no tratan temas *queer*. Típicamente, los personajes no se identifican explícitamente con ninguna orientación sexual o siguen el patrón japonés de “hombre heterosexual que se enamora de otro hombre”, contrastado con la presencia esporádica de hombres gays estereotipados (Mizoguchi 2008). Los conflictos a los que se enfrentan estas parejas son anecdóticos y no tienen relación con los problemas reales que sufren las personas LGTBIQ+ como homofobia, falta de protección legal e igualdad en derechos, etc.: “Idealized depictions of same-sex love can ignore such challenges. The romanticization of same-sex love will simplify the complex realities and discrimination faced by the LGBTQ+ community in Thailand” (Yang 60). Por otra parte, Anthony Thien Pham argumenta que este tipo de representación idealizada está pensada para apelar a la heteronormatividad y evita cuestionar el *statu quo*: “[...] aiming for inclusion rather than subversion” (“What it Means to Love a Man” 110). La posición del académico Ishida Hitoshi, pese a referirse al BL japonés, es igualmente interesante. Según este autor, la creación de historias en las cuales la homofobia no existe y ser LGTBIQ+ no comporta ninguna dificultad sigue evidenciando a su vez la existencia de esta homofobia: “Even if a story is set in such a way that the stigma attached to homosexuality is overlooked, the very process of overlooking in turn necessarily recognizes the stigma as something in need of forgetting, hence the recognition of the stigma itself cannot be evaded” (223).

Existe otro tropo en el BL tailandés que resulta algo desconcertante: la prevalencia de personajes que estudian ingeniería. Esto podría parecer una coincidencia si ocurriese en un par de series, pero es algo tan común que ha pasado a formar parte del imaginario colectivo de las fans del BL. Autorxs como Pham (2019) o Zhang y Dedman (2021) han teorizado sobre los motivos de este fenómeno. Por una parte, Pham argumenta que las carreras universitarias que cursan estos personajes están típicamente asociadas a la masculinidad; esto es una forma de remarcar el hecho de que estos hombres, pese a mantener relaciones homosexuales, siguen siendo masculinos (*The Thai Perception of the Bounds of Masculinity* 104). Esto puede recordar al estereotipo sobre los “gays heterosexuales” que mencionaba Mizoguchi. De igual forma que el BL japonés, las series tailandesas evitan caracterizar a sus personajes fuera de la heteronormatividad y una de las fórmulas que utilizan para ello es asociarlos con áreas de estudio estereotípicamente asignadas a los hombres.

Por otro lado, Zhang y Dedman adoptan un enfoque más político-económico. Argumentan que, a través de un género tan popular como el BL, Tailandia promueve el estudio de carreras “prácticas” como la ingeniería con el objetivo de fomentar el desarrollo del país como potencia económica (Zhang y Dedman 1041). Al margen de esto, los autores plantean otro punto interesante sobre la restricción de los escenarios de las series BL a institutos o universidades (sobre todo estas últimas). Esto se debe, según proponen, a una estrategia de confinamiento de la homosexualidad a una etapa de juventud: “A temporal logic that valorizes (and restricts) homoeroticism to adolescence creates a safe zone within the dominant hetero-marital system to articulate same-sex desire in ways that simultaneously bolster and undermine the discourse on homosexuality and reinforce the patriarchal sex-gender (*phet*) system” (Zhang y Dedman 1041). Por tanto, la limitación de la homosexualidad a la adolescencia forma parte de un discurso

heteronormativo que no contempla que estas relaciones puedan subsistir fuera de estos contextos escolares; al ser imposible articular vidas *queer* fuera de la noción tradicional de familia heterosexual.

Es importante mencionar también que muchos de estos espacios escolares ficticios están doblemente masculinizados al tratarse de centros exclusivamente para chicos. Por este motivo, el mundo del BL tailandés es extremadamente homosocial¹⁷ y la presencia de las mujeres es muy reducida o directamente nula. Garg y Yang delimitan los diferentes tipos de personajes femeninos que se pueden encontrar en el BL: la *fujoshi*, la villana y la madre (775). El personaje de la *fujoshi*, según explica Baudinette, se suele utilizar como forma de humor metatextual; alguien con quien las fans del BL se pueden identificar dentro de la serie (*Boys Love Media* 59). No obstante, el arquetipo más interesante es el de la villana. Es muy común encontrar representaciones misóginas de mujeres en el BL, cuyo papel es “ser un obstáculo” para el amor entre los dos protagonistas:

The portrayal of women as obstacles or as explicit maniacal villains is a common practice. Women authors have been quoted to say that one of the reasons for their engagement with boys' love is because women are too fussy or complicated. This mentality is reflected in the way women characters are written, leading audience members to develop disdain or even hatred for them. (Pham, “What it Means to Love a Man” 120)

Este tipo de representación misógina es sorprendente conociendo que estos textos son creados por mujeres. Las declaraciones de autoras que menciona Pham muestran que, muy probablemente, estas autoras han interiorizado una gran cantidad de estereotipos misóginos a lo largo de su vida: “Women are often disenfranchised media consumers, with most Thai popular culture presenting narratives that are complicit in women's marginalization through the production of plots that reinforce their objectification and

¹⁷ El término homosocial fue acuñado por Eve Kosofsky Sedgwick (1985) y designa la tendencia a formar vínculos sociales entre personas del mismo sexo.

disempowerment” (Baudinette, *Boys Love Media* 51). Es posible que esta sensación de desempoderamiento las empuje a escribir historias utilizando a figuras masculinas como vehículo, tal y como argumentaban teóricxs del BL japonés.

En síntesis, las características del BL tailandés son muy similares a las japonesas: caracterización heteronormativa de los personajes, roles sexuales binarios y presencia de violaciones en la trama. Sin embargo, hay ciertas otras características propias del BL tailandés: falta de conflictos y temas *queer* en las series, restricción de la homosexualidad a espacios escolares, énfasis en áreas de estudio “masculinas”, contextos homosociales y misoginia. Así, la industria tailandesa, en lugar de cuestionar los tópicos problemáticos ya existentes en el BL japonés, añade otros nuevos *motu proprio*. Siendo esto cierto, dentro de esta compleja industria se han ido abriendo paso series que rompen con estos estereotipos y proponen nuevas formas de BL más complejas, realistas y, en definitiva, *queer*.

2.6. Una luz al final del túnel: Dos corrientes ideológicas dentro de la industria del BL tailandés

Partiendo de mi participación directa en la comunidad de fans del BL tailandés y del análisis de las características de estas series – tanto en su origen japonés como en su adaptación tailandesa – planteo una divergencia dentro de la industria. Una corriente mayoritaria engloba las series BL *mainstream* que se ciñen (en mayor o menor medida) a los tópicos problemáticos mencionados. Por otro lado, existe un conjunto minoritario pero creciente de BLs disidentes que problematizan estos mismos tópicos y presentan tramas y personajes de una mayor complejidad y nivel de representación.

Una búsqueda rápida en la página web MyDramaList¹⁸ ofrece una lista bastante precisa de las series tailandesas más populares de todos los tiempos entre los usuarios (“Most Popular Thai Series”). En el número tres se encuentra *TharnType* (2019) (uno de mis estudios de caso), una serie cuyo protagonista – Type – es descrito como “un jugador de fútbol que odia a los homosexuales a causa de un trauma infantil” (“TharnType (2019)”). El romance se desarrolla entre Type y Tharn, su compañero de cuarto en la universidad, que es abiertamente gay. Que la premisa de uno de los BLs más populares se base en la homofobia del protagonista se vincula directamente con las ideas de Mizoguchi. En su texto, la autora afirma que la prevalencia de protagonistas heterosexuales homófobos en el BL se utiliza, supuestamente, para reforzar la idea del “amor prohibido” entre los personajes; no obstante, el resultado es un discurso extremadamente conservador que posiciona la identidad gay como algo abyecto incluso en un contexto *queer*: “[...] the *yaoi* genre not only depends on homophobia to enhance the romance scenario, but also reinforces it by producing story after story of guys who are homophobic even after they are sexually together with male partners” (Mizoguchi 134). Además, *TharnType* (2019) incluye múltiples escenas de agresión sexual, haciendo uso del tópico más polémico del BL.

En el segundo puesto de la lista está la serie *KinnPorsche* (2022), que incluye una subtrama en la cual un personaje es secuestrado y agredido (física, psicológica y sexualmente) por otro personaje y, sin embargo, se enamoran. Otra serie de la misma productora – *Dead Friend Forever* (2023) – incluye una escena explícita de violación de un profesor a un alumno quien, posteriormente, es acusado de haber consentido. Insinuar que una violación pueda ser un acto consentido (siendo además a un menor) refuerza mitos arraigados en la cultura de la violación: “It is accepted without question that robbery

¹⁸ MyDramaList.com es una página web y red social dedicada exclusivamente a las series asiáticas.

victims need not prove they resisted the robber, and it is never inferred that by handing over the money, they ‘consented’ to the act and therefore the act was no crime” (Brownmiller 383).

Con los tres ejemplos anteriores intento dar una primera idea del tipo de series que considero que forman parte de la categoría de BL *mainstream*: series que, pese a centrar su trama principal en la relación romántica/sexual entre dos hombres, no lo hacen desde una perspectiva *queer*, sino reforzando ideas conservadoras o estereotipos problemáticos sobre la comunidad LGTBIQ+. Otros de los tópicos que se suelen encontrar en estas series son los mencionados anteriormente: caracterización de los personajes según roles de género binarios, contextos escolares homosociales, hombres gays estereotipados, exaltación exagerada del amor romántico o falta de temáticas *queer*. La representación de los personajes según una masculinidad suave también está presente, algo que puede parecer positivo en contraste con la masculinidad patriarcal, pero que no resulta en un cambio real, como bien apunta Pham:

Though soft masculinity does challenge hard masculinity, it does not seek to supplant heteronormativity for the sake of diversifying queer narratives. No new social constructions of men and masculinity are offered as alternatives to the current system in place. Instead, social constructions are maintained and boys’ love narratives merely appeal to heteronormativity to be included in the mainstream. (“What It Means to Love a Man” 120).

Existe una corriente alternativa minoritaria que se ha ido abriendo paso a lo largo de los años. Al contrario que en el sector *mainstream*, no hay una serie de tópicos específicos dentro del BL disidente. La característica común sería precisamente esa: no ceñirse a las convenciones tradicionalistas típicas de las series BL. Una de las primeras y más populares series que se salió del molde habitual fue *I Told Sunset About You* (2020). La trama desarrolla la relación entre dos amigos de la infancia distanciados que, años después, se reencuentran y comienzan a sentir una atracción mutua. Pese a ser una

premisa bastante sencilla, la serie explora esta relación de manera compleja y muestra la confusión que ambos chicos sienten en cuanto a su propia identidad y el miedo al rechazo. *The Eclipse* (2022) también aborda cuestiones identitarias. La serie subvierte el tópico del instituto masculino como metáfora para explorar la represión estatal, la salud mental y la homofobia a diferentes niveles: social, institucional e interno.

El concepto de la heterosexualidad obligatoria en el BL también ha sido desafiado por series como *A Tale of Thousand Stars* (2021), que fue la primera en la que un protagonista se definió como gay (episodio 5 00:28:28). Otra serie más reciente – *Moonlight Chicken* (2023) – desarrolla su trama alrededor de tres generaciones de hombres *queer* y sus diferentes perspectivas; tratando temas como la homofobia, el derecho al matrimonio o la intersección entre clase y orientación sexual. Uno de los protagonistas es un adolescente sordo y, a través de él, la serie aboga también por los derechos y la inclusión de las personas discapacitadas (y *queer*). *Moonlight Chicken* se aleja además de la visión romantizada de la homosexualidad que se suele promover a través del BL (Bunyavejchewin et al. 2024; Yang 2023) al centrar gran parte de su trama en la turbulenta separación y dependencia emocional entre dos de los protagonistas. Esto no implica una regresión a la tradición tailandesa de representar las vidas *queer* como una tragedia (Pham 2019); sino que, precisamente, optar por una caracterización realista humaniza y desmitifica a los personajes del BL y, por consecuencia, a los hombres *queer*.

La serie *Only Friends* (2023) se centra en las relaciones de un grupo de amigos universitarios y su círculo social *queer* (que rompe ligeramente con la típica homosocialidad al incluir también a una mujer lesbiana y su pareja¹⁹ y a una mujer trans). La novedad aquí es la naturalidad con la que se representan las relaciones sexuales entre

¹⁹ La primera serie BL en incluir una pareja secundaria lésbica fue *Bad Buddy* (2021); otra serie extremadamente popular que rompe con tópicos conservadores como el de los roles binarios.

los personajes, evitando el tópico heteronormativo de *seme-uke* (Mizoguchi 2008; Bunyavejchewin et al. 2024). Además, se introducen conversaciones sobre el consentimiento, la identidad, la infidelidad o el alcoholismo en jóvenes. Siguiendo los pasos de *A Tale of Thousand Stars* (2021), los personajes en *Only Friends* (2023) utilizan términos como gay, lesbiana y – de forma novedosa para el BL – bisexual (episodio 8, parte 3 00:03:50).

Sin embargo, de entre todos los BLs que podrían calificarse como disidentes, destaco la serie *Not Me* (2021). A partir de una premisa fantásica – el protagonista se infiltra en una banda haciéndose pasar por su hermano gemelo – la serie trata temas sociales y políticos complejos. Por ejemplo, se critica duramente la corrupción del gobierno tailandés, el sistema judicial y el cuerpo policial. También se hace especial énfasis en los problemas a los que se enfrenta la clase trabajadora bajo el sistema capitalista (y, brevemente, en la doble discriminación que sufren las personas discapacitadas de clase obrera). En cuanto a temáticas *queer*, la serie aboga abiertamente por la legalización del matrimonio igualitario. Por tanto, *Not Me* no solamente desdibuja varios de los tropos característicos del BL tailandés, sino que, además, promueve abiertamente un discurso político igualitario y progresista, a la vez que reprocha a su propio gobierno.

Recapitulando, todos estos ejemplos ayudan a aterrizar las diferentes características del BL que he ido mencionando en abstracto. Además, me sirvo de estos para trazar la diferenciación que propongo entre BL *mainstream* y disidente y los motivos que me llevan a afirmar esto. El BL *mainstream* es, en resumen, aquel que perpetúa ideas nocivas y problemáticas tales como el binarismo de género, la homofobia o la cultura de la violación, pero que, contradictoriamente, es el más popularizado. En cambio, el BL disidente está formado por todas aquellas producciones que, de una forma u otra y sin

seguir una lista concreta de tópicos, presentan tramas y personajes realistas, inclusivos, complejos y, en suma, *queer*.

2.7. Los estudios sobre BL tailandés: *A Work in Progress*

Como se puede intuir por lo específico y reciente que es el tema, el campo de estudio sobre el BL tailandés todavía es muy reducido. A esto se le suma la problemática de que, lógicamente, la gran parte de estudios y artículos están escritos en tailandés, un idioma que desconozco completamente. Por tanto, me es imposible acceder a todo un repertorio académico y mi abanico bibliográfico se reduce a textos escritos en inglés; ya que, hasta donde he podido investigar, no existen aportaciones en mis lenguas nativas (español o catalán).

El BL ha sido analizado como una nueva forma de ‘poder blando’ (*soft power*) para Tailandia – concepto acuñado por Joseph S. Nye²⁰. Miguel Antonio N. Lizada desarrolla la idea de que el gobierno tailandés se debate entre el deseo de mantener una imagen turística de “paraíso gay” – utilizando las series BL para fomentarla – y mantener los valores conservadores heteropatriarcales latentes en el país (88). Si bien no utilizan el término poder blando, otros autores (Torres 2024; Zhang y Dedman 2021) defienden una tesis similar. Ambos artículos, de la misma forma que Lizada, tratan la relación paradójica entre la industria del BL y el gobierno tailandés, introduciendo además el concepto de *pinkwashing*²¹. Torres acuña además el término *queer opportunism*, que define de la siguiente manera:

²⁰ Nye introdujo este concepto por primera vez en el libro *Bound to Lead: The Changing Nature of American Power* (1990), argumentando a favor de nuevas formas de poder político y militar alejadas de las tradicionales amenazas o sobornos, que él denominaba ‘poder duro’ o *hard power* (Nye 5). En 2004, publicó el libro *Soft Power: The Means to Success in World Politics* para profundizar más sobre el concepto y sus usos en política internacional (Nye 10).

²¹ El término *pinkwashing* fue acuñado originalmente por la organización Breast Cancer Action para denunciar cómo las empresas utilizaban el cáncer de mama como un reclamo para vender sus productos.

[...] queer opportunism describes the production and implementation of political and economic strategies that, as observed in the Thai government's case, capitalize on the symbolic value of Western neoliberal discourse and the visibility and expansion of LGBT+ rights, without committing to guaranteeing these rights to LGBT+ people within their own territory. (Torres 275)

Otra corriente de críticxs se dedica a analizar el fenómeno del BL tailandés desde el campo de los estudios culturales. En su libro *Boys Love Media in Thailand* (2024), el académico Thomas Baudinette se centra en pensar estos textos a través de una perspectiva *queer*, afectiva y transnacional²²; analizando tanto series concretas como la industria del BL y a sus actores. Dentro del libro *Queer Transignations: Boys Love Media in Asia* (2022) se dedican dos capítulos a Tailandia. Bunyavejchewin explora los efectos que la popularización de los mangas BL en Tailandia ha tenido en la actitud de las fans y del país hacia las relaciones homosexuales. Mientras que Kang-Nguyễn expone cómo las fans del BL difuminan las líneas entre parejas ficcionales y reales. En otro artículo, Prasannam centra su discurso en los actores de la productora televisiva GMMTV y cómo son promocionados de forma deliberadamente *queer* como forma de interacción entre la industria y las fans. Pojchanaphong y Kongduang (2025), por otro lado, utilizan el método del análisis crítico del discurso para identificar la forma en que se representan las relaciones homosexuales en las series BL tailandesas. Desde una posición más crítica, Pham (2019; 2021) examina la representación de la masculinidad y la prevalencia de

Estas empresas se aprovechaban del dolor de las mujeres sin aportar ayuda real o incluso vendían productos con toxinas asociadas a la enfermedad ("Think Before You Pink. Before You Buy Pink"). Actualmente este término se utiliza de manera similar, pero en relación con la comunidad LGTBQ+; refiriéndose a cómo gobiernos y empresas se autopromocionan como *gay-friendly* y se benefician de esta comunidad sin implementar políticas de igualdad reales.

²² Baudinette examina cómo la industria del BL ha evolucionado desde sus orígenes japoneses, para llegar a Tailandia mediante un proceso de transnacionalización (Baudinette, *Boys Love Media* 5). Defiende que el BL tailandés ha hecho que el país emerja como un espacio imaginario mediante el cual explorar las identidades *queer* y nacionales de los sujetos culturales de la zona del Asia-Pacífico (Baudinette, *Boys Love Media* 7).

narrativas heteropatriarcales en las series BL, concluyendo que estas refuerzan la tradición en vez de oponerse a ella.

En cuanto a estudios de caso sobre series concretas, estos son prácticamente inexistentes. Baudinette (2019) se centra en la serie *Love Sick: The Series*. En su artículo analiza las diferencias entre el BL japonés y tailandés, argumentando que Tailandia intenta fomentar una narrativa heteronormativa incluso en un contexto *queer*. Por otra parte, Yang (2023) explora la romantización y la perpetuación de roles de género en la serie *My School President*. Otro ejemplo es el artículo de Ying-kit Chan (2021) que analiza el concepto de familia frente a las vidas *queer* en la serie *Love by Chance* (2018).

Sintetizando, los estudios sobre BL tailandés escritos en inglés se pueden agrupar en tres categorías. El enfoque político (Lizada 2024; Torres 2024; Zhang y Dedman 2021) analiza estas series a través del poder blando y la tensión entre la tradición conservadora tailandesa y el deseo de fomentar una imagen *queer-friendly* del país. El enfoque cultural (Baudinette 2024; Bunyavejchewin 2022; Kang-Nguyễn 2022; Pham 2019, 2021; Pojchanaphong y Kongduang 2025; Prasannam 2019) es el más extendido; centrándose en analizar esta industria sobre todo desde una perspectiva *queer*. Por último y en menor medida, algunos estudios se centran en el análisis de distintos conceptos teóricos a través de series concretas (Baudinette 2019; Chan 2021; Yang 2023). Por lo general, la mayoría de los textos adoptan un enfoque más o menos crítico. No obstante, el consenso general es que, pese a las características problemáticas, la industria del BL tailandés es positiva tanto para el país como para la representación *queer* (sobre todo asiática). Además, no hay que olvidar que el BL, pese a todos sus aspectos problemáticos, ha sido y sigue siendo una fuente de afectos positivos para muchas personas *queer*.

3. ‘Gays Just Want to Have Fun’: Cómo el heterocapitalismo niega la felicidad *queer*

Previamente a realizar un análisis de las series BL escogidas, me desvíó momentáneamente para clarificar una serie de conceptos teóricos relacionados con las vidas *queer* y su configuración. Siendo este un campo tan amplio y complejo, me apoyo en las voces de Jack Halberstam, Sara Ahmed y Eve Kosofsky Sedgwick para trazar una línea de pensamiento común encaminada al BL tailandés. El concepto de ‘vidas *queer*’ es también inabarcable. En este caso, la selección de temas a tratar evoluciona de menor a mayor escala: la visión y discursos sobre las personas *queer* a nivel individual, la socialización y vínculos de parentesco y afectivos y, para terminar, las diferentes propuestas revolucionarias para contrarrestar la normatividad basadas en la reapropiación de afectos negativos.

3.1. “They’re so Handsome. What a Pity”: Vidas *queer* frente a la mirada heteronormativa

Siguiendo el ejemplo de Sedgwick (1998), empiezo recogiendo una serie de binarismos claves para comprender y pensar las vidas *queer*: hetero/homo, masculino/femenino, éxito/fracaso y felicidad/infelicidad. Estos cuatro pares de conceptos son, en su forma más simplista, las ideas primordiales de Sedgwick (1998), Halberstam (2018) y Ahmed (2019), respectivamente. Mi propósito en esta sección será presentar estos conceptos y cómo se aplican al marco general de lo *queer* y articular cómo los discursos de estxs autorxs se complementan y entrelazan produciendo una red de pensamiento común.

Dentro de su libro *Epistemología del Armario* (1998), la pensadora Eve Kosofsky Sedgwick analiza la diferenciación entre heterosexualidad y homosexualidad a nivel epistemológico, haciendo hincapié en la concepción de la identidad homosexual. Nuestra

sociedad es heteronormativa, por tanto, la heterosexualidad como identidad no implica la existencia de unas características específicas ni de prejuicios asociados a esta. La persona heterosexual no necesita comprender su identidad porque la sociedad ha sido construida en base a esta: su vida consistirá en casarse y tener hijxs para continuar la línea familiar. Ser heterosexual es ser ‘normal’ y la presunción inicial es que todas las personas son heterosexuales; así, cualquier identidad que se aleje de esta normatividad es señalada como una desviación y un fallo en la norma. Sin embargo, esta es una forma muy simple de entender la heterosexualidad, ya que, como bien apunta Halberstam, la adaptación a la heteronormatividad y el tipo de vida asociada a esta no es un proceso natural, sino que se impone desde la infancia a través de la educación: “Si ya todos fuéramos normativos y heterosexuales desde el inicio de nuestros deseos, orientaciones y faunas de ser, entonces probablemente no necesitaríamos esa estricta orientación parental que busca llevarnos a todos a nuestro destino común de matrimonio, crianza de niños y niñas y heterorreproducción” (37). Este proceso de imposición se conoce como ‘heterosexualidad obligatoria’, un concepto clave para comprender las identidades *queer*. Refiriéndose a los hombres *queer*, Sedgwick comenta: “[...] la peor violencia de la heterosexualidad es la obligación que impone sobre los hombres para desear a las mujeres y los engaños que ello conlleva en el yo y el otro” (*Epistemología* 259).

Por otro lado, el concepto de la identidad homosexualidad ha dado lugar a debate, incluso dentro de la propia comunidad. Sedgwick expresa que la identidad gay bajo un sistema que la posiciona como algo completamente separado de la heterosexualidad crea: “[...] un discurso universalizador de actos y un discurso minorizador de personas, radicalmente superpuestos” (*Epistemología* 113). En el marco social heteronormativo, no solamente se asume que las personas *queer* son una minoría, sino que además se extienden una serie de prejuicios y características asumidas sobre todas las personas no-

heterosexuales. De esta forma (y por razones históricas asociadas a terapias de conversión), la identidad *queer* se ha medicalizado dando paso al fenómeno que Sedgwick formula como: “con uno basta para conocer a otro” (*Epistemología* 295). Es cierto que la etiqueta de ‘homo’ o ‘gay’ o cualquiera de las etiquetas utilizadas para referirse a las personas LGTBIQ+ pueden terminar siendo reduccionistas en el sentido que Sedgwick argumenta. Es decir, se transforman toda una serie de identidades complejas en una lista de estereotipos: “La crisis de la definición de la homo/heterosexualidad ha calado tan hondo que el hecho de analizar cualquiera de estos índices en cualquier contexto, en ausencia de un análisis antihomofóbico, quizá signifique perpetuar sin darse cuenta las coacciones implícitas en cada uno de ellos” (Sedgwick, *Epistemología* 97). Por ejemplo, uno de los mayores estereotipos asociados a la homosexualidad es el del sufrimiento; la idea de que las personas *queer* solo pueden aspirar a una vida melancólica y llena de obstáculos. Esto es algo a lo que Sedgwick llama ‘la decadencia’: “[...] uno de los pocos campos de acuerdo entre las ideologías modernas del marxismo, el nazismo y el capitalismo liberal es que hay una afinidad particularmente estrecha, aunque nunca definida con precisión, entre el deseo entre personas del mismo sexo y una cierta condición histórica de agonía, denominada ‘decadencia’ [...]” (*Epistemología* 165).

Volviendo a la cuestión de la heterosexualidad obligatoria, Sedgwick centra parte de su discurso en analizar la heterosexualización de las relaciones homosexuales enfatizando el papel crucial que juega ‘la feminidad’. La sociedad busca crear parejas “heterogénicas”, es decir, parejas con un binarismo masculino/femenino claramente delimitado sin importar el género de lxs integrantes: “[...] este modelo requiere la asignación de un ‘verdadero’ género interior a cada persona y el emparejamiento de personas en parejas heterogénicas de acuerdo con estos ‘verdaderos’ géneros” (Sedgwick, *Epistemología* 303). Por otra parte, existe otra forma de categorizar las relaciones *queer*

según una idea de “roles sexuales”, clasificando a las personas (sobre todo a los hombres homosexuales) en activxs o pasivxs según la posición que tomen en las relaciones sexuales y asumiendo que esta es inmutable:

[...] la suposición pederasta, basada en la antigüedad clásica, de que los lazos afectivos intermasculinos de cualquier duración deben estructurarse en torno a alguna diferencia diacrítica – por ejemplo, viejo/joven o activo/pasivo –, cuyo poder cultural binarizante podría ser al menos comparable con el del género. (Sedgwick, *Epistemología* 207)

Combinando estos dos conceptos, los roles de activo y pasivo se asocian respectivamente a la masculinidad y la feminidad, fabricando una visión heteronormativa que convierte a las personas *queer* sexualmente activas en hombres y a las sexualmente pasivas en mujeres: “La heterosexualización del deseo requiere e instituye la producción de oposiciones discretas y asimétricas entre *femenino* y *masculino*, entendidos estos conceptos como atributos que expresan ‘hombre’ y ‘mujer’” (Butler, “Sujetos de Sexo/Género/Deseo” 50). La asociación discursiva entre hombre gay pasivo y mujer y la subsecuente discriminación de estos se debe a la imperante misoginia presente en la sociedad patriarcal, que menosprecia todo lo femenino y lo relaciona con la inferioridad, la debilidad, la humillación y el fracaso.

En su libro *El Arte Queer del Fracaso* (2018), Jack Halberstam define así el éxito: “Creo que el éxito en una sociedad heteronormativa y capitalista equivale muy a menudo a formas específicas de madurez reproductiva combinadas con la acumulación de riqueza” (14). En este sentido, el éxito está directamente relacionado con la heterosexualidad. Ser exitoso implica acumular suficiente capital y formar una familia; tener descendencia. Esta forma de plantear la vida sitúa al sujeto heterosexual de clase media-alta en una posición privilegiada y facilita su progreso hacia el éxito como algo natural y lógico. Por otra parte, en su texto crítico *La Promesa de la Felicidad* (2019), Sarah Ahmed define esta emoción como: “En los más diversos contextos, se caracteriza

a la felicidad como el objeto del deseo humano, la meta de nuestros empeños y aquello que da propósito, sentido y orden a la vida humana” (21). La felicidad es la emoción primordial a la que el ser humano aspira: ser feliz es también ser exitoso. Así, el concepto que Ahmed designa como ‘la promesa de la felicidad’ se puede relacionar directamente con la idea del éxito propuesta por Halberstam: “La promesa de la felicidad adopta la siguiente forma: si tienes esto o aquello, si haces esto o aquello, llegará la felicidad” (Ahmed 73). El “tener esto o aquello” y “hacer esto o aquello” es precisamente conseguir tener éxito en su forma más normativa: tener dinero, tener descendencia, contraer matrimonio, etc. La propia Ahmed especifica esto a lo largo de su libro, vinculando la felicidad con el amor heterosexual y el capitalismo. El libro propone que la idea del final feliz es inherentemente heteronormativa tal y como se representa en la cultura popular: “El amor heterosexual supone la posibilidad de un final feliz, aquello que orienta la vida, le da dirección o propósito, incluso aquello que orienta cualquier historia. Resulta difícil separar la narración como tal de la reproducción de la heterosexualidad feliz” (Ahmed 197). La autora también relaciona esta emoción con el capitalismo:

[...] la felicidad no solo se convierte en una responsabilidad individual, sino también en un instrumento; es decir, un medio para un fin, y no solo un fin en sí mismo. Nos hacemos felices como si se tratara de una adquisición de capital que nos permite, por su parte, ser o hacer esto o aquello, e incluso conseguir esto o aquello. (Ahmed 34)

De la misma forma que el éxito requiere de capital para producirse, la felicidad en sí es una forma de capital que nos inclina hacia el camino del éxito. Por tanto, si se entiende que la heterosexualidad es un eje clave en la obtención del éxito y la felicidad, la homosexualidad quedaría totalmente excluida. Sedgwick afirmaba que en una sociedad normativa las personas *queer* quedan totalmente al margen, siendo minorizadas como grupo, pero universalizadas en cuanto a los discursos que se articulan sobre ellas. De la misma forma, Halberstam y Ahmed desarrollan la idea de que, bajo un capitalismo

heteronormativo, las vidas *queer* quedan relegadas al margen y no se les permite ni se les da espacio para participar en la lógica de la felicidad y el éxito: “Toda desviación está sujeta a la amenaza de la infelicidad. La idea de que la desviación trae infelicidad cumple una importante función como promesa perversa (si haces esto, te pasará aquello), y constituye al mismo tiempo una amenaza (¡así que ni se te ocurra hacerlo!)” (Ahmed 197). En este caso, la palabra ‘desviación’ se puede relacionar directamente con la orientación sexual: “desviarse” del camino heterosexual solo puede traer infelicidad. En la misma línea, Ahmed introduce un contraste entre los conceptos de ‘alineación’ y ‘alienación’:

Pensemos también en las experiencias de alienación. He planteado que se atribuye la felicidad a ciertos objetos²³ que circulan como bienes sociales; cuando estos objetos nos causan placer, estamos alineados, vamos en la dirección correcta. La alienación -sentirnos fuera de una comunidad afectiva- es aquello que nos sucede cuando no experimentamos placer ante la proximidad de esos objetos a los que se les atribuye ser buenos. (90)

La infelicidad no solamente se aplica en términos afectivos, sino que, de la misma forma que se ha medicalizado la homosexualidad históricamente como forma de control y exclusión, el discurso acerca de la infelicidad también se ha desarrollado bajo lógicas similares: “[...] la idea de contagio también puede ser utilizada en la autorregulación de los mundos de sentimiento. Se puede rechazar la proximidad de alguien por miedo a que nos transmita su infelicidad [...]” (Ahmed 207). Según esta idea, las personas *queer* no solamente viven vidas infelices, sino que además esta infelicidad se considera contagiosa. No obstante, esto no es más que una invención por parte de la mirada heteronormativa: “La persona *queer* infeliz es aquí una persona a la que otra juzga como infeliz: el juicio de infelicidad crea infelicidad en el acto mismo de no reconocer la viabilidad social de las relaciones *queers*, de no reconocer el amor *queer*” (Ahmed 201).

²³ Más adelante desarrollaré a qué se refiere Ahmed con el concepto “objetos de felicidad”.

Por su parte, Halberstam argumenta que el modo de vida *queer* no es compatible con las lógicas capitalistas que equiparan éxito con reproducción, relegando a toda una comunidad a una vida de fracaso. Así, de la misma forma que la infelicidad, el fracaso es una característica forzada sobre las personas como forma de exclusión; formando esto parte del mecanismo universalizador/minorizador que planteaba Sedgwick. Se universalizan una serie de características aparentemente negativas en relación con las personas LGTBIQ+ y sus expectativas vitales como forma de minorización de esta misma comunidad. Ahmed describe así este proceso: “[...] una geografía afectiva de la felicidad. La infelicidad es expulsada hacia los márgenes, lo que significa que ciertos cuerpos son expulsados hacia los márgenes, con el propósito de que la infelicidad que supuestamente reside en ellos no amenace la felicidad que se ha dado” (207). Halbertsam, por su parte, no habla en términos de geografía, sino que equipara todas estas ideas con un “sentido común”:

El sentido común heteronormativo equipara el éxito con el progreso, la acumulación de capital, la familia, la conducta ética y la esperanza. Otras formas de sentido común subordinadas, queer o contrahegemónicas asocian el fracaso con el inconformismo, las prácticas anticapitalistas, los estilos de vida no reproductivos, la negatividad y la crítica. (Halberstam 99)

Puede parecer que a lo largo de esta sección planteo una visión de las vidas *queer* pesimista y negativa. No obstante, tal y como apunta Halberstam en la cita anterior, el fracaso (y la infelicidad) se pueden reformular bajo una lógica *queer* y transformarse en herramientas para nuevas formas de vida alternativas que eviten regirse por la heteronormatividad y el capitalismo. Sin embargo, estas reformulaciones no pueden ocurrir solamente a nivel individual, sino que requieren de acción comunitaria para poder llevarse a cabo. Pero la comunidad *queer*, como los individuos, también está sujeta a discursos heteronormativos de exclusión.

3.2. *Picture (Im)Perfect Families: Parentesco, herencia y armarios*

Las vidas *queer* no se pueden pensar en aislamiento. Al fin y al cabo, la sociedad se organiza en base a comunidades, que Roberto Esposito define como: “[...] una «propiedad» de los sujetos que une: un atributo, una determinación, un predicado que los califica como pertenecientes al mismo conjunto” (22). El autor interpreta la comunidad como una forma de capital, de la misma forma que Halberstam y Ahmed interpretaban el éxito y la felicidad. No obstante, Esposito añade que la comunidad es también una cualidad intrínsecamente ligada a la identidad: “[...] una cualidad que se *agrega* a su naturaleza de sujetos, haciéndolos *también* sujetos de comunidad. *Más* sujetos. Sujetos de una entidad mayor, superior o inclusive mejor, que la simple identidad individual, pero que tiene origen en esta [...]” (23). Según esta otra interpretación, se puede pensar la comunidad como parte del propio sujeto; algo que revaloriza su posición social. Esto tiene mucha resonancia con la idea de la homosexualidad que mencionaba Sedgwick: la idea de que pertenecer a una comunidad fuera de la normatividad conlleva una exclusión (minorización) y una estereotipación (universalización) simultaneas.

Introduzco aquí el concepto de ‘objetos de felicidad’ acuñado por Sara Ahmed. La autora utiliza este término para referirse al fenómeno mediante el cual asociamos ciertos objetos con una felicidad futura que derivará de estos: “Las cosas resultan buenas, o adquieren su valor como bienes, en la medida en que apuntan hacia la felicidad. Los objetos se convierten en ‘medios para la felicidad’. O podríamos decir que se convierten en indicadores de felicidad, como si siguiendo su guía uno fuera a encontrarla” (Ahmed 69). Puede parecer que el concepto de “objetos” se refiere únicamente a bienes materiales, pero para Ahmed engloba mucho más: “La palabra ‘objetos’ hace referencia aquí no solo a cosas físicas o materiales, sino a lo que sea que imaginemos podría conducirnos hacia la felicidad, como por ejemplo valores, prácticas, estilos y aspiraciones” (73). Ahmed

relaciona la idea de objetos de felicidad con otra idea clave: la ‘vida feliz’ o la ‘buena vida’. Para ser felices en una sociedad heteronormativa es necesario ser exitosxs en base a prácticas heterocapitalistas: ganar dinero, casarse y tener hijxs. Todos estos éxitos serían categorizados como objetos de felicidad, que a su vez llevarían a una vida feliz:

Una vida feliz, una buena vida, implica por tanto la regulación del deseo. No solo porque la felicidad sea aquello que se desea, sino porque se la concibe como aquello que se obtiene a cambio de desear de la manera correcta. Los sujetos buenos no experimentarán placer de los objetos impropios (estos les provocarán daño o indiferencia) y solo experimentarán cierta cantidad de placer de los objetos correctos. (Ahmed 84)

La idea de la regulación del deseo y de los “objetos impropios” recuerda mucho a la retórica cristiana y sus ideas sobre la homosexualidad, algo que Sedgwick menciona en su texto: “[...] el principal impacto del cristianismo sobre el deseo de los hombres por el cuerpo masculino – y el principal estímulo que ofrece ese deseo – es prohibitivo [...]” (*Epistemología* 184). La buena vida, los objetos que conducen a esta y el contraste con el concepto de objetos impropios apuntan hacia una concepción enteramente heteronormativa, que no deja margen para las formas de vida no-hegemónicas:

[...] cuesta separar estas imágenes de la buena vida del privilegio del que históricamente han gozado la conducta heterosexual -expresada en el amor romántico y de pareja- y la idealización de la vida doméstica. [...] Los espacios sentimentales, o espacios del sentimiento, aseguran los derechos constitucionales de aquellos cuyo amor adopta determinadas formas reconocibles [...]. (Ahmed 196)

Hay dos ideas claves que me gustaría destacar de esta cita: el espacio doméstico y las formas reconocibles del amor. Comenzando por lo segundo, Ahmed menciona el fenómeno por el cual el amor es reconocido socialmente solamente si se adapta a los cánones establecidos – convirtiéndose así en un amor inteligible. Sería lógico pensar que este ‘amor inteligible’ se refiere al amor heterosexual. Esto es cierto solamente en parte,

ya que Ahmed menciona que el amor *queer* puede llegar a ser reconocido como inteligible bajo la condición de que adopte una forma “heterosexualizada”:

El amor queer puede alcanzar cierto reconocimiento a condición de que sea reconocible como amor [...] la pareja pide la bendición parental de su matrimonio, lo que acaso sea una forma heterosexual de vivir el amor queer. Si las personas queers deben aproximarse a los signos de felicidad para obtener reconocimiento, es posible que al hacerlo deban minimizar los signos de su propio carácter queer. (202)

Clasificar ciertas formas de amor (heteronormativas) como reconocibles en contra de considerar el amor *queer* como un amor legítimo es una forma de control y de violencia. Este proceso forma parte de la geografía de la felicidad que proponía Ahmed, asegurando la felicidad de los sujetos normativos a costa de la marginalización de aquellas personas incapaces de formar parte de esta hegemonía: “[...] la felicidad del mundo heterosexual es una forma de injusticia” (Ahmed 205).

La felicidad y el éxito se articulan en torno a ciertos objetivos concretos, como he ido mencionando. El matrimonio y la reproducción quedan englobados por otro concepto: la familia. La visión de familia feliz está completamente anclada a la heteronormatividad capitalista, siendo la forma de comunidad más significativa y fomentada: “La familia feliz es un mito de felicidad [...] un potente dispositivo legislativo, un modo de distribuir tiempo, energía y recursos” (Ahmed 97). La familia, más que un objeto de felicidad por sí misma es una acumulación de objetos felices (capital, hogar, matrimonio, hijos, etc.) que forman parte de un fin mayor: “El objetivo de la familia es que la familia siga siendo el objetivo” (Ahmed 98). Por todo esto, las vidas *queer* son consideradas nuevamente como infelices y fracasadas, al no ser capaces (supuestamente) de formar parte de una comunidad familiar: “[...] la vida queer se construye de antemano como una vida infeliz, una vida sin las ‘cosas’ que nos hacen felices, o debilitada por la falta de determinadas cosas: ‘un marido e hijos’” (Ahmed 200). La reproducción está ligada al concepto de

‘herencia’, a continuar el ciclo y a transmitir los valores que se nos han enseñado a nuestrxs hijxs, para que ellxs puedan hacer lo mismo con lxs suyxs: “La felicidad implica así la comodidad de la repetición, de seguir los lineamientos que ya han sido planteados” (Ahmed 101). La felicidad de la familia se basa en la repetición y esta repetición se conoce como herencia: “[...] no es solo que los grupos se organicen en torno a objetos felices; se nos pide que reproduzcamos lo que hemos heredado, dejándonos afectar de la misma forma por las mismas cosas” (Ahmed 97). La felicidad, el éxito y la herencia están tan fuertemente arraigados que la (de nuevo, supuesta) falta de herencia de las personas *queer* se convierte en uno de los motivos más férreos para su asociación con la infelicidad y el fracaso: “Venir al mundo es heredar el mundo al que se viene. La familia es un lugar de herencia, que organiza y da forma a lo que está próximo al niñx. Pero unx hijx queer no perpetúa la herencia familiar por medio de la reproducción de su línea. Se trata de un fracaso afectivo, que lx convierte en una causa-de-infelicidad” (Ahmed 203).

Sin embargo, es muy complicado rechazar la familia y toda la red de significado asociada a esta. La búsqueda del reconocimiento de formas de familia alternativas, por tanto, no busca salirse de la lógica heterocapitalista, sino intentar hacerse un hueco en un espacio que le ha sido negado históricamente:

Las intervenciones queer en los estudios sobre el parentesco han adoptado muchas formas: algunas demandan nuevos modelos de familia [...] otros piden el reconocimiento de los vínculos de amistad como parentesco; y otros demandan que se reconozca la diferencia que suponen los padres gais y las madres lesbianas en el sentido mismo de la familia. Pero hay pocos académicos que planteen poner menos énfasis en la familia, o un rechazo de la familia como la forma de organización social por excelencia. (Halberstam 82)

Este proceso se relaciona directamente con la idea del amor reconocible y la heterosexualización de las relaciones *queer*: “Lo que promete la familia y lo que busca el matrimonio que atrae a gais y lesbianas no es simplemente la aceptación y el sentido de

pertenencia, sino una forma de pertenencia que une el pasado y el presente, y el presente y el futuro asegurando [...] «heterofuturibilidad», por medio de la figura de «el niño»” (Halberstam 83). El futuro está ligado a la herencia, que está ligada a lxs hijxs, que están ligadxs a la familia; por tanto, renunciar a la familia es, de alguna forma, renunciar al futuro. Sin embargo, esta asociación entre futuro y heterosexualidad es una invención que fuerza sobre lxs hijxs la promesa de la felicidad siempre y cuando no se desvíen del camino heterosexual: “[...] el niño siempre ha sido queer, y por eso se le debe convertir enseguida en un protoheterosexual, forzándole a pasar por una serie de modelos de maduración y de crecimiento que proyectan al niño como el futuro, y el futuro como heterosexual” (Halberstam 83).

Una de las herencias de la comunidad *queer* es el concepto del armario, que Sedgwick explora en profundidad. El ‘armario’ es un espacio de confinamiento invisible en el cual se encuentran recluidas las personas LGTBQ+ cuando no pueden expresar su identidad abiertamente. Así, la idea de “salir del armario” se utiliza popularmente para hablar del momento en el que una persona “anuncia” su sexualidad a su entorno. No obstante, existe la creencia de que solamente se sale del armario una vez en la vida (usualmente en relación con la familia y los amigos), pero el armario es un espacio que es prácticamente imposible abandonar completamente y al cual las personas *queer* se ven arrastradas una y otra vez a lo largo de su vida:

Cada encuentro con una nueva clase de estudiantes, y no digamos ya con un nuevo jefe, un trabajador social, un prestamista, un arrendador o un médico, levanta nuevos armarios, cuyas tirantes y características leyes ópticas y físicas imponen, al menos sobre las personas gays, nuevos análisis, nuevos cálculos, nuevas dosis y requerimientos de secretismo o destape. (Sedgwick, *Epistemología* 92)

Todo esto se debe a la heterosexualidad asumida. Como explica Sedgwick en la cita anterior, cada nuevo encuentro implica un nuevo armario al que enfrentarse y decidir si

es conveniente – y, sobre todo, seguro – salir, permanecer o volver a entrar en el armario. Todo esto no se trata más que de un mecanismo de supervivencia en una sociedad que impone la heterosexualidad como la norma y, en muchos casos, rechaza o persigue abiertamente la homosexualidad. Una persona *queer* podría ser completamente abierta en cuanto a su identidad con su círculo de amistad, pero mantener esta oculta ante su familia o su entorno laboral al haber resuelto que ello comportaría consecuencias negativas. La familia en especial tiende a ser un motivo de conflicto interno para las personas *queer*. Ya que, pese a ser una comunidad normativa heterocapitalista, sigue siendo la comunidad más valorada socialmente y es muy complicado enfrentarse a la idea de renunciar a esta. La respuesta familiar a la salida del armario puede ser muy variada: para algunas familias no supone ningún obstáculo²⁴ y abrazan la identidad de su hijx como una parte más de sus vidas, en otros casos la reacción es completamente contraria e implacable, llegando a suponer la ruptura del lazo afectivo familiar. Existe otra posibilidad común que implica una respuesta negativa motivada por la preocupación y el miedo y no por el rechazo: “En algunas respuestas parentales a la salida del clóset de sus hijxs, esta infelicidad no se expresa tanto como una infelicidad por el hecho de que sean queers, sino como *una infelicidad causada por la posibilidad de que su hijx sea infeliz*” (Ahmed 200).

La homofobia es a su vez un tipo de armario: “[...] las personas gays saben por experiencia propia que la figura homofóbica tiene, por lo menos en potencia, una probabilidad desproporcionada de ser una persona gay encubierta” (Sedgwick, *Epistemología* 107). El rechazo violento hacia la propia identidad puede derivar en el rechazo hacia las personas *queer* en general como forma de autoprotección. Sin embargo,

²⁴ Sara Ahmed define el obstáculo como un objeto infeliz: “[...] al interponerse en nuestro camino, nos permite imaginar la felicidad como aquello que habría de ocurrir ‘al otro lado’” (77). Así, la identidad *queer* de unx hijx puede ser considerado un obstáculo o un objeto infeliz al interponerse en el camino de la felicidad heteronormativa.

esta idea genera discursos problemáticos en cuanto a, en especial, los hombres homófobos; ya que, asumir que cualquier homófobo es simplemente un hombre gay encubierto le quita peso a la violencia y la discriminación reales perpetuadas por personas y políticas reaccionarias. Además, la asociación entre la persona homófoba y la persona *queer* encubierta se utiliza para promover – paradójicamente – discursos homófobos que posicionan a lxs homosexuales como sus propixs opresorxs: “[...] la revelación de una política homofóbica aplicada por personas gays encubiertas brinda un sabor increíblemente dulce a las bocas del público presumiblemente heterosexual” (Sedgwick, *Epistemología* 313). Por todo esto, si bien el armario es una parte intrínseca de la experiencia *queer*, no debe tomarse como algo inmutable. De la misma forma que las políticas *queer* buscan liberarse de la rigidez de las etiquetas y de las lógicas vitales de comunidad y de familia heterocapitalistas; asimismo deben abogar por un futuro en el que el armario no sea un espacio necesario en la vida de las personas LGTBQ+: “Una reflexión que carezca de este enfoque utópico particular corre el riesgo de convertir en glamoroso el propio armario [...] de presentar sus exacciones, sus deformaciones, su poco poder y su puro dolor como inevitables o, de algún modo, valiosos” (Sedgwick, *Epistemología* 93). El verdadero cambio no se origina mediante la asimilación o la resignación, el verdadero cambio requiere de nuevas concepciones y lógicas de pensamiento que sustituyan todos aquellos discursos normativos que mantienen la felicidad, el éxito y la familia alejadas de alcance de todxs lxs alienadxs.

3.3. ‘Forget, Fail, Feel’: Olvido, fracaso e infelicidad como armas de revolución *queer*

Las vidas *queer* son complejas. No solamente por existir como personas no-normativas en una sociedad heterosexual, sino porque además esa no-normatividad es utilizada constantemente en su contra para desvalorizar y atacarlas. En un mundo que

posiciona las vidas *queer* como fracasadas, infelices y solitarias muchas personas intentan asimilarse y ser reconocidas como parte de la sociedad heterocapitalista en un intento de perseguir la promesa de la felicidad. No obstante, esta lógica termina siendo un arma de doble filo:

En algunos casos se articula el reconocimiento de las personas queers como una esperanza o promesa de volverse aceptables, en la cual *ser* aceptables implica *volverse* aceptables para un mundo que ya ha decidido de antemano qué *es* aceptable. El reconocimiento se convierte así en un regalo que el mundo heterosexual ofrece a las personas queers, caracterización que invisibiliza el trabajo y la lucha que han llevado adelante las personas queers, y los mundos de vida generados por el activismo. (Ahmed 219)

Esperar el reconocimiento de una sociedad que ha sido moldeada en base a un tipo específico y restrictivo de persona es contraproducente. Como adelantaba Ahmed en la cita anterior, las personas *queer* han llevado adelante cambios y mejoras en su situación a través del activismo y de su negativa a sucumbir ante un sistema opresivo que les niega un espacio para vivir.

Halberstam propone dos mecanismos revolucionarios *queer*: el olvido y el fracaso. Ambos conceptos tienen connotaciones tradicionalmente negativas; no obstante, el autor entiende olvidar y fracasar como dispositivos que nos permiten ocupar una nueva posición alejada de la normatividad: “Bajo ciertas circunstancias, fracasar, perder, olvidar, desmontar, deshacer, no llegar a ser, no saber, puede en realidad ofrecernos formas más creativas, más cooperativas, más sorprendentes, de estar en el mundo” (Halberstam 14). Halberstam propone una resistencia a los rígidos discursos alterizantes de las personas *queer* mediante el acto de olvidarse de estos, para dar paso a nuevas formulaciones vitales:

Podemos desear olvidar la familia y olvidar el linaje, y olvidar la tradición, con el fin de empezar desde un nuevo lugar, no el lugar donde lo viejo engendra lo nuevo, donde lo viejo prepara el terreno de lo nuevo, sino donde lo nuevo empieza de cero, sin las restricciones de la memoria ni de la tradición, y sin pasados que se puedan utilizar. (Halberstam 80)

No obstante, el autor no pretende argumentar que la solución a toda una historia de lucha y sufrimiento *queer* sea simplemente olvidar y fingir que esa realidad ha quedado en el pasado: “Aunque las historias liberales construyen narraciones políticas triunfalistas con cuentos de progreso, de mejora y de éxito, las historias radicales deben vérselas con un pasado menos limpio, que atraviesa legados de fracaso, de soledad y las consecuencias de la homofobia, el racismo y la xenofobia” (Halberstam 109). De una forma parecida, Ahmed menciona que una persona felizmente *queer* no ignora la infelicidad que le rodea, sino que es feliz pese a que la sociedad heterocapitalista se lo niega: “[...] la persona felizmente queer aún puede reconocer esa infelicidad; de hecho, ser felizmente queer acaso suponga reconocer la infelicidad oculta en la promoción de la feliz normatividad” (235).

Por otra parte, Halberstam propone utilizar el fracaso como dispositivo revolucionario mediante un concepto que nombra ‘el arte *queer* del fracaso’: “El arte queer del fracaso se interesa por lo imposible, lo inverosímil, lo improbable y lo ordinario. Pierde de forma silenciosa, y al perder imagina otros objetivos para la vida, para el amor, para el arte y para el ser” (98). Para las personas LGTBQ+, asociarse al fracaso puede verse desde un punto de vista pesimista; siendo empujadas a una posición al margen de la sociedad desde la cual observan la vida feliz y exitosa que jamás podrán tener: “Aquí se la describe [la felicidad del mundo heterosexual] como un mal social, una felicidad fundada en la inflexible exclusión de aquellas personas cuya diferencia ha sido narrada como una privación” (Ahmed 205). No obstante, Halberstam plantea una visión positivista del fracaso como forma de reapropiación y reinterpretación. De forma más literal, el fracaso se ha explorado en la producción artística *queer* a través de obras que tienen como temas principales afectos negativos: “[...] cierta forma del arte queer ha hecho del fracaso su obra central y ha presentado lo queer como el paisaje oscuro de la

confusión, la soledad, la alienación, la imposibilidad y la incomodidad” (Halberstam 108). La exploración artística del fracaso no implica que las personas LGTBIQ+ sean realmente unas fracasadas o vivan sumidas en la negatividad. El arte *queer* del fracaso pretende utilizar esta visión negativa como punto de partida para nuevas interpretaciones y realidades más crudas de lo que implica vivir fuera de la normatividad. Interpretaciones más idealizadas o utópicas son posibles y están muy extendidas en las producciones más comerciales. Sin embargo, muchas de estas terminan resultando estereotípicas y reduciendo a las personas *queer* a caricaturas:

[...] limitarse a rechazar las conexiones entre lo queer y la negatividad es aliarse con una visión insoportablemente positiva y progresista de lo queer, esa misma que acaba presentando lesbianas radiantes [...] o reduciendo a los gais en las películas y en la televisión a inverosímiles guaperas ábitros del buen gusto. (Halberstam 108)

Aceptar el fracaso implica aceptar una cierta antisocialidad. El arte *queer* del fracaso busca alejarse de los discursos normativos, del “sentido común”, de la lógica, de aquello que “está bien” y, por tanto, ir en contra de lo que la sociedad heterocapitalista entiende por correcto. Negarse a aceptar la asimilación y la heterosexualización como la única posibilidad ante la violencia del discurso hegemónico significa destruir esas barreras mediante métodos ilógicos o inverosímiles, como lo es el fracaso.

Sara Ahmed también propone utilizar la negatividad como combustible para la revolución. En su caso, utiliza la denominación ‘pesimismo *queer*’, que define de la siguiente forma: “El pesimismo queer es una actitud relevante en la medida en que se lo entienda como un pesimismo *respecto* de cierta clase de optimismo, como un rechazo a sentir optimismo por “las cosas correctas” del modo correcto” (Ahmed 336). Lo que Ahmed propone es renunciar a la lógica y a los discursos normativos que posicionan la felicidad dentro de un marco hermético heterosexual. De forma muy similar a Halberstam, Ahmed no sugiere desviarse de la etiqueta de infelicidad, sino apropiarse de

ella y utilizarla como un arma discursiva para lxs alienadxs. Si el mundo heterosexual no es capaz de comprender las relaciones *queer* dentro de su rígida definición del amor y la felicidad, entonces al amor *queer* tampoco le interesa asociarse con la felicidad: “[...] acaso no sería de interés para una definición queer del amor separar el amor de la felicidad, dado que la felicidad tiende a traer aparejadas condiciones bastante heterosexuales” (Ahmed 210). Tal y como comentaba Halberstam, la asimilación de las personas LGTBIQ+ a una cultura heterocapitalista solamente sirve para crear visiones utópicas y caricaturescas de lo que significa ser *queer*, utilizando la figura que Ahmed titula ‘queer feliz’ como tapadera para dejar de lado las desigualdades todavía vigentes en el presente: “El riesgo de promover la figura de la persona queer feliz es que podríamos perder de vista la infelicidad de este mundo. Debemos seguir siendo infelices con este mundo” (Ahmed 218).

De igual manera que el arte *queer* del fracaso no define las vidas *queer* como fracasadas; el pesimismo *queer* no pretende insinuar que el amor no-heterosexual es inherentemente infeliz. El amor *queer* siempre ha existido y las personas LGTBIQ+ han creado amistades, se han enamorado, han creado familias y han dejado herencia desde mucho antes de que la sociedad heterocapitalista decidiera abrirles un pequeño espacio en su círculo de éxito y felicidad con la condición de que estas adoptasen sus métodos y su doctrina. La revolución *queer* no solamente busca que se les otorguen a las personas LGTBIQ+ los mismos derechos legales y sociales que a las personas heterosexuales, sino que se les permita vivir dentro de sus propios parámetros y no de las normas que han sido establecidas sin ellxs en mente. Según estos parámetros Ahmed discurre que la infelicidad pasa a ser una libertad política:

La libertad de ser infeliz sería la libertad de dejarse afectar por lo infeliz, y de vivir una vida que pueda afectar a otros de una forma infeliz. La libertad de ser infeliz sería la libertad

de vivir una vida que se aparte de la senda de la felicidad, sin importar a dónde nos lleve este desvío. Por consiguiente, implicaría también la libertad de causar la infelicidad a otros debido a nuestros actos de desviación. (Ahmed 387)

Existir como persona *queer* en un mundo heteronormativo siempre implica cierto nivel de revolución, sea ésta consciente o no. Verse inmersx en una sociedad moldeada en base a una heterosexualidad normativa y rígida supone llevar una vida de fracaso e infelicidad impuestos. La asimilación heterosexualizada de las personas *queer* a la sociedad normativa puede ser productiva a nivel institucional; por ejemplo, abogando por el matrimonio igualitario. No obstante, esta asimilación nunca llega a ser completa y lo *queer* sigue siendo considerado lo Otro, lo abyecto, lo fracasado, lo infeliz:

Vivir es fracasar, meter la pata, defraudar y, en última instancia, morir [...] el arte queer del fracaso implica la aceptación de lo finito, acoger lo absurdo, lo tonto, lo irremediamente ridículo. En vez de resistimos a los finales y a los límites, aferrémonos a todos nuestros inevitables y fantásticos fracasos, y disfrutemos de ellos. (Halberstam 196)

Las ideas de Halberstam, Ahmed y Sedgwick proporcionan una visión del tipo de discursos heterocapitalistas a los cuales quedan sujetas las vidas *queer*. Además, lxs autorxs proponen apropiarse de la negatividad asociada a lo *queer* como forma de resistencia y construcción de nuevos futuros. Cabe preguntarse cómo se relacionan todos estos conceptos con el BL tailandés; para ello, utilizo dos series BL tailandesas como ejemplo práctico para establecer una conexión entre el discurso teórico *queer* y el archivo tonto.

4. Analizando el archivo tonto: Una comparación entre *TharnType* (2019) y *Not Me* (2021)

Como estudio de caso me sirvo de las series *TharnType* (2019) y *Not Me* (2021) para ilustrar mi hipótesis sobre la industria del BL tailandés; utilizando un ejemplo de serie *mainstream* con el mayor número de tópicos posibles (*TharnType*) y otro ejemplo que, al contrario, contiene mínimos clichés y una disidencia notable (*Not Me*). Para contextualizar, la serie *TharnType* está basada – siguiendo el modelo típico del BL tailandés – en la novela homónima *TharnType Story: Hate You, Love You More* de la autora Orawan Vichayawannakul, más conocida por su pseudónimo MAME. La trama sigue al protagonista, Type (interpretado por ‘Gulf’ Kanawut Traipipattanapong) quien está a punto de comenzar su carrera universitaria y desde el primer minuto de la serie destaca la homofobia como uno de sus rasgos de personalidad: “Oh, and did I tell you? I hate gays” (*TharnType*, episodio 1 00:01:26). El conflicto principal ocurre cuando descubre que su nuevo compañero de cuarto Tharn (interpretado por ‘Mew’ Suppasit Jongcheveevat) es abiertamente gay. Type intenta hacer todo lo posible para obligar a Tharn a mudarse; mientras que Tharn le realiza constantes insinuaciones y avances sexuales y se niega a marcharse. A lo largo de sus doce episodios, la serie explora la relación entre los protagonistas e introduce diferentes conflictos relacionados con las temáticas de la homofobia y la agresión sexual. *TharnType* es un claro ejemplo del popular tropo *enemies to lovers*²⁵ lo cual, combinado con la temática sexual de la serie, la convirtió en un éxito internacional, llegando a acumular cincuenta millones de visualizaciones en la plataforma LINE TV (@TharnType_s).

²⁵ *Enemies to lovers* (en español “de enemigos a amantes”) es un género narrativo que designa historias donde lxs protagonistas comienzan siendo adversarixs (esto puede ser por infinitos motivos: más realistas como ser rivales académicos, más fantásticos como pertenecer a distintos reinos imaginarios o, en el caso de *TharnType*, por su ideología), pero que, finalmente, terminan enamorándose pese a sus diferencias.

Unos años más tarde, se estrena *Not Me*. Esta serie también se inspira en una novela homónima, escrita por ‘Dem’ Thanutnun Vitsivakun (++saisioo++); sin embargo, es una adaptación que difiere completamente del texto original, conservando únicamente los nombres de los personajes y la premisa general. La directora, ‘Nuchy’ Anucha Boonyawatana, es conocida por sus proyectos independientes que exploran temas como la identidad de género y la sexualidad en la sociedad tailandesa, partiendo de su propia experiencia como mujer trans (“Nuchy Anucha Boonyawatana”). En su versión televisiva, *Not Me* presenta a dos hermanos gemelos – Black y White, ambos interpretados por ‘Gun’ Atthaphan Phunsawat – cuya conexión psíquica les permite experimentar las mismas sensaciones extremas a la vez (por ejemplo, cuando uno de ellos casi se ahoga en la piscina de niño, el otro también comienza a ahogarse pese a estar fuera del agua). Sus padres deciden divorciarse y separar a los hermanos para romper su conexión y mantenerlos a salvo, por lo que Black se queda en Tailandia con su madre y White se marcha a Rusia con su padre. Diez años más tarde, White y su padre vuelven a Tailandia y se reaviva la conexión con su hermano, quien está siendo agredido y termina en coma. Con la ayuda de Todd, un amigo de la infancia, White descubre que Black pertenecía a una banda criminal y se infiltra en esta para descubrir quién es el culpable del ataque a su hermano²⁶. A raíz de esta premisa, la serie explora temas sociopolíticos como la corrupción policial y gubernamental, la precariedad de la clase trabajadora bajo el capitalismo y los derechos LGTBIQ+, entre otros. Pese a ser un BL, el romance queda en segundo plano y la relación entre White y Sean (uno de los miembros de la banda, interpretado por ‘Off’ Jumpol Adulkittiporn) se desarrolla lentamente durante los catorce capítulos de la serie. Pese a contar con un elenco conocido y ser una producción de

²⁶ Para evitar confusiones, en mi análisis me referiré a White por su nombre pese a que en la serie se refieren a él como Black, al estar infiltrado. En momentos en los que quiera recalcar que la interacción es entre White y alguien que asume que es Black me referiré a él como White-Black.

GMMTV²⁷, *Not Me* no fue prácticamente promocionada a causa del temor a posibles repercusiones por la temática política. Por ello, la serie tiene algo menos de tres millones de visualizaciones en la plataforma online YouTube; un número alto, pero incapaz de compararse a los cincuenta millones de *TharnType*.

4.1. “Just Because He’s Not into Girls, Doesn’t Mean he’s a Rapist-Murderer”:

Identidad, homofobia y consentimiento

Al comenzar a comparar *TharnType* y *Not Me* uno de los elementos que destaca es la forma que tiene cada serie de tratar el género y la sexualidad de sus personajes. Type – el protagonista de *TharnType* – estudia ciencias del deporte en la universidad, juega a fútbol y es descrito como un hombre masculino. Tanto él como sus amigos pertenecen a la misma carrera, tópico recurrente en las series BL tailandesas: “The male protagonists all study in the faculty of engineering or sports science, fields of study that are closely intertwined with masculinity and manliness within Thai culture” (Pham, “What it Means to Love a Man” 115). Por otra parte, Tharn y su mejor amigo Lhong – ambos abiertamente homosexuales – estudian en la facultad de música, decisión que puede interpretarse como una feminización de estos personajes a través de sus estudios. En el caso de *Not Me*, los personajes pertenecen a ramas académicas variadas, sin que estas impliquen una masculinidad o feminidad inherentes: White es graduado en relaciones internacionales e inicialmente planea trabajar como diplomático, mientras que su gemelo Black estaba estudiando derecho. En cuanto a los miembros de la banda: Sean estudia ciencias políticas, Gram es compañero de Black en la carrera de derecho y Yok es alumno de bellas artes. A diferencia de *TharnType*, dónde las carreras de los personajes simplemente se

²⁷ GMM Grammy es una de las compañías de entretenimiento más importantes de Tailandia, produciendo música, series, contenido online, *merchandising* y más. GMMTV Company Limited es la subsidiaria de GMM encargada de la producción televisiva, siendo la mayor productora de series (incluidas series BL) de Tailandia (Baudinette, *Boys Love Media* 44).

mencionan como parte de una estrategia de masculinización, las áreas de estudio de los protagonistas de *Not Me* influyen en la trama y tienen relación con sus motivaciones personales e ideología política. Por ejemplo, en el episodio cuatro, mientras el grupo planea su siguiente misión, Gram afirma: “I want to reform the justice system. I’m a law student but it doesn’t apply in real life. I want to rebuild it from scratch” (*Not Me*, episodio 4, parte 3 00:04:37).

Uno de los puntos clave del personaje de Type en *TharnType* es que es abiertamente homófobo. Durante el primer capítulo de la serie, se esfuerza por conseguir que la convivencia con Tharn sea imposible para que este decida mudarse; por ejemplo, destrozando su lado de la habitación y creando un muro con cajas en las cuales se lee: “MOVE OUT, GAY!” (figura 1). La homofobia de Type durante el inicio de la serie es utilizada como elemento cómico, mostrando cómo todos sus intentos de conseguir otro compañero de cuarto son frustrados por la negativa de Tharn a marcharse, quien le reprocha abiertamente su comportamiento (figura 2).



Figura 1. Cajas apiladas por Type en las que dice: "MOVE OUT, GAY!" (*TharnType*, episodio 1 00:20:17)



Figura 2. Cajas apiladas por Tharn en las que dice: "I WON'T MOVE OUT! BIGOTED JERK!" (*TharnType*, episodio 1 00:22:27)

No obstante, en el episodio tres hay un incidente que manifiesta una homofobia mucho más explícita. Este ocurre cuando un chico gay feminizado y una mujer trans se

acercan a Type con la petición de hacerle algunas fotos para su página de Facebook, que promociona a chicos guapos de la facultad. Inicialmente, Type accede, pero mientras están haciéndole las fotos el chico intenta posar abrazándose a él, a lo que el protagonista se altera, dando paso a la siguiente interacción:

TYPE. Stay away, faggots [...] Damn, I really hate your guts.

[COMPAÑERXS]. We're fags, but what's that got to do with you, asshole?

TYPE. It's got nothing to do with me. I just can't stand breathing the same air as you.
(episodio 3 00:38:30)

El incidente es denunciado en redes sociales por parte de lxs compañerxs, resultando en una división ideológica entre una mayoría de estudiantes que rechazan el comportamiento de Type y una minoría que comparte su opinión. Podría parecer que la serie intenta crear una situación para que Type comprenda las consecuencias de su intolerancia y comience un proceso de evolución de su personaje. No obstante, esto no ocurre jamás. Al contrario, Tharn sale en su defensa y convence a lxs compañerxs de retirar su acusación y perdonar a Type. El motivo de esta decisión es que Tharn, desde un primer momento, se siente atraído por Type. Esto lo empuja a defender las acciones homófobas de Type, posicionándose en contra de su propia comunidad y aceptando ser denigrado constantemente:

THARN. I know it's not your fault. [...] I don't care what people say. For me you're innocent.

TYPE. Even though I hate gays? Even though I hate you?

THARN. Yes. Even though you hate me. (episodio 4 00:10:45)

Hasta este punto puede parecer que la dinámica entre Tharn y Type se basa en el amor no-correspondido entre un hombre gay y un homófobo; enamoramiento que empuja a Tharn a abandonar sus convicciones y defender la actitud intolerante de su amado. Sin embargo, Tharn no es un personaje inocente. Recapitulando al primer episodio: Type ha

invitado a sus amigos a su habitación para ver videos pornográficos juntos y emborracharse (actividad que casi parece una parodia de la masculinidad heterosexual). A causa del alcohol, Type termina quedándose dormido en de la cama de Tharn, a lo que uno de sus amigos comenta: “I won’t get surprised if you get raped” (episodio 1 00:37:14). Tharn – quien también está presente – afirma que no mantendría relaciones sexuales con alguien ebrio; sin embargo, una vez se queda a solas con Type procede a agredirle sexualmente mientras este sigue dormido. La serie, tal y como afirmaba Mizoguchi (2008), presenta esta violación como un “acto de amor incontrolable” por parte de Tharn. Justo antes de la agresión, este afirma: “Why am I so attracted to you, Type? [...] You started this” (episodio 1 00:42:46). A partir de este primer episodio, Tharn agrede sexualmente a Type en repetidas ocasiones, siendo esto presentado como parte de su dinámica y como un elemento cómico e incluso erótico. Sin importar las justificaciones que se le intenten dar dentro de la serie, esto resulta en una apología de la violación: “[...] *el uso y abuso del cuerpo del otro, sin que éste participe con intención o voluntad comparables*” (Segato 22). Además, en múltiples ocasiones Tharn ridiculiza a Type por reaccionar emocionalmente ante sus intentos de violación, reforzando ideas heteropatriarcales que prohíben llorar a los hombres por ser una respuesta poco viril.

Desde los primeros capítulos se establece el motivo por el cual Type es homófobo y reacciona tan intensamente ante las agresiones de Tharn (dando a entender que estas no son motivo suficiente para desencadenar sus ataques de pánico). A través de *flashbacks* y de una conversación posterior entre los protagonistas, se muestra que Type fue agredido sexualmente por un hombre desconocido cuando era niño, lo cual resultó en su odio actual hacia los homosexuales. La experiencia traumática de Type es utilizada como forma de “justificar” su homofobia y su odio inicial hacia Tharn:

TYPE. I hate you. I hate people like you.

THARN. It's okay to hate me. (episodio 4 00:14:45)

Mizoguchi (2008) explica que las violaciones por parte de terceros también son muy comunes en el BL, siendo utilizadas como forma de posicionar al activo (Tharn) como un salvador del pasivo (Type) y como alguien que “le quiere pese a su pasado” (154). No obstante, este tópico es paradójico. Se heroifica la figura del activo como alguien que “rescata” al pasivo de su pasado doloroso; pero al mismo tiempo se justifica la violación dentro de la pareja como un acto de amor totalmente ajeno a una “verdadera” agresión sexual (la cometida por un tercero). Susan Brownmiller menciona el mito del “violador heroico” y cómo a lo largo de la historia se ha justificado la agresión sexual como un “premio” a cambio de la conquista de territorio (289); en este caso, Tharn pretende conquistar al hombre heterosexual homófobo. Por otra parte, Type exhibe signos de trauma infantil y revictimización, un fenómeno que Judith Herman describe en su libro *Trauma and Recovery* (2015): “[...] the survivor has great difficulty protecting herself in the context of intimate relationships. Her desperate longing for nurturance and care makes it difficult to establish appropriate boundaries with others” (111). Pese a su experiencia traumática y su rechazo inicial, Type termina “consintiendo” a mantener relaciones sexuales, ya que se siente en deuda con Tharn por todas las veces que le ha ayudado (por ejemplo, consiguiendo que lxs compañerxs retirasen la acusación o cuidando de él cuando estaba enfermo). Pese a que la serie presenta esta situación como un momento romántico, el ambiente y el lenguaje que se utiliza siguen leyéndose como una violación a la cual el personaje está accediendo por presión: “[...] repeated abuse is not actively sought but rather is passively experienced as a dreaded but unavoidable fate and is accepted as the inevitable price of relationship” (Herman 111). Cuando Tharn le pregunta cuál de los dos será el activo, Type contesta: “You. I’m gonna lie still” (episodio 4 00:41:40). Un lenguaje que no denota deseo, sino resignación (figura 3). Además, retomando el tema de la

masculinidad, una vez han terminado Tharn le pregunta si le duele algo, a lo que Type contesta: “I’m a man. Don’t treat me like a woman” (episodio 4 00:45:58).



Figura 3. Type, tras supuestamente consentir a mantener relaciones con Tharn (*TharnType*, episodio 4 00:44:08)

La homosexualidad en *TharnType* es presentada como forzada, violenta, angustiosa y traumática, sentimientos que se relacionan con la idea de la decadencia que mencionaba Sedgwick (1998). Todos los personajes abiertamente gays de la serie son presentados bien como violadores (el hombre anónimo, Tharn), bien como villanos (Lhong, el mejor amigo de Tharn, quien en un giro de guion se revela que ha estado enamorado de él durante años y orquestó una violación grupal al ex novio de Tharn para que terminasen su relación) o bien como víctimas (Tar, la ex pareja de Tharn, quien además todavía estudia en el instituto, planteando una imagen dudosa de la moralidad de su relación). La serie articula las vidas *queer* como incapaces de formar lazos afectivos exitosos ni felices y creando una imagen del hombre gay como alguien incapaz de relacionarse de forma consentida, recurriendo a la violación o a la pederastia como herramientas para conseguir placer. La única relación *queer* de la serie que “funciona” es la de Tharn y Type; relación que comienza de forma forzada y en la cual uno de los dos integrantes ni siquiera se considera *queer*.

Por otra parte, *Not Me* ofrece un contraste total a *TharnType* en cuanto a su forma de tratar las identidades *queer* y la sexualidad. Comenzando por la identidad de los personajes; *Not Me* presenta una visión más fluida de la sexualidad. Pese a que los

personajes no verbalizan su identidad, esta se puede comprender a través de sus acciones: Black y Gram son heterosexuales, mientras que Yok es probablemente gay, al interesarse únicamente por otros hombres. En cuanto a White y Sean, ambos muestran una sexualidad fluida, más alineada con la bisexualidad, al mantener relaciones sexoafectivas tanto con mujeres como con hombres. Aquí, me gustaría hacer un pequeño paréntesis para mencionar la diferencia en cuanto a la presencia de mujeres en las dos series. Como he mencionado anteriormente, las series BL usualmente cuentan con un elenco exclusivamente masculino y la presencia de mujeres, cuando la hay, no suele ser positiva: “Misogyny in BL drama is showcased through the erasure and reductive portrayal of women. Female characters in BL are either removed altogether, or, if they make it on the screen, limited in their function as no more than ‘currency’ to move the main story forward” (Garg y Yang 775). En el caso de *TharnType*, la presencia de mujeres es prácticamente nula a excepción de Puifai, una chica con la cual Type intenta mantener relaciones sexuales y falla, desencadenando en la oficialización de su relación con Tharn. Tal y como describen Garg y Yang, Puifai es utilizada como un objeto sexual mediante el cual Type comprende que a quien realmente desea es a Tharn. En *Not Me* la presencia de mujeres es mayor, no obstante, el elenco principal sigue siendo íntegramente masculino, hecho que refleja la prevalencia del androcentrismo en el BL. Garg y Yang describían tres arquetipos femeninos en el BL: la *fujoshi*, la villana y la madre (775). De estos tres, el único reflejado en la serie es el de la madre. No obstante, este no sigue el modelo establecido de madre servicial típico del BL: la madre de Black y White es una mujer orientada a su trabajo como jueza e incapaz de aceptar la protesta social que llevan a cabo sus hijos. Por ello termina decidiendo distanciarse de ellos, poniendo fin a la relación maternofilial, algo insólito en el imaginario popular que posiciona a la madre como cuidadora inalterable. Por otra parte, la madre de Yok es sorda y muestra los obstáculos

que las personas discapacitadas de clase obrera encuentran a la hora de encontrar trabajo y de ser respetadas como trabajadoras. El resto de los personajes femeninos de la serie son básicamente novias o ex novias de los protagonistas. Esto es parcialmente un uso de las mujeres como herramienta para avanzar la trama – como mencionaban Garg y Yang – no obstante, estas tienen voluntad propia y un desarrollo de personaje independiente. Por ejemplo, Eugene (ex novia de Black y estudiante de danza contemporánea) comienza a interpretar piezas de danza como forma de denuncia social en manifestaciones a lo largo de la serie y Nuch (mujer trans, ex novia de Gram y compañera en la carrera de derecho) participa activamente en campañas a favor de los derechos de las personas LGTBQ+.

Not Me presenta a la sociedad tailandesa en su formato más fracasado e infeliz; no obstante, esto no se debe a la identidad *queer* de los personajes (como ocurre en *TharnType*), sino que es un sufrimiento impuesto por la desigualdad social. Esta forma de pensar sobre la negatividad se alinea mucho más con las ideas de Halberstam y Ahmed, enfatizando el contraste entre las clases adineradas y su situación privilegiada en la sociedad frente a la precariedad a la que son sometidas las personas de clase trabajadora, las mujeres, las personas *queer*, etc.: “[...] la promesa de la felicidad depende de la localización del sufrimiento: otros sufren para que cierto ‘nosotros’ pueda aferrarse a la buena vida” (Ahmed 386). Visualmente, la serie está llena de contrastes entre estas “dos Tailandias”. En las series BL más populares, los personajes son de clase media-alta, estudian en universidades de prestigio y sus familias siguen el modelo heterocapitalista – es decir, tienen una “buena vida”: “[...] they suggest a cluster of fantasies, aspirations, and tendencies that are both transgressive and complicit, plastering a pristine image of Thai urbanity while tucking away escalating confrontations underneath mesmerizing queer sceneries” (Zhang 165). Por otra parte, *Not Me* crea una clara división entre los personajes privilegiados y los Otros. White es un protagonista complejo, comenzando la

serie desde una posición de absoluto privilegio e ignorancia y teniendo un desarrollo que le permite comprender que su felicidad siempre ha dependido del sometimiento de otros. Por otra parte, los personajes que representan la crueldad capitalista son Todd y Tawi. Tawi es el “villano” de la serie, un empresario multimillonario que utiliza sus negocios como tapadera para traficar con droga y quien se aprovecha de la vulnerabilidad de sus trabajadorxs para inculparlos a ellxs cuando lo ve necesario (entre estxs, el padre de Sean, quien fue asesinado por la policía en una redada y acusado de traficante). Todd es el amigo de la infancia de White y Black, quien ayuda a White a infiltrarse en la banda para conseguir justicia para Black. Sin embargo, al final de la serie se descubre que fue él mismo quien dejó a Black en coma, ya que este descubrió que estaba trabajando junto a Tawi. Todd es plenamente consciente del abuso de poder de Tawi, pero no tiene ninguna intención de que esto cambie; al contrario, su motivación es hacerse con el monopolio de todas sus empresas y continuar explotando a sus trabajadorxs. Tanto Tawi como Todd residen en bloques de apartamentos modernos y lujosos (y además son dueños de estos), una visión del Bangkok más cosmopolita e internacional (figura 4). En contraste, los miembros de la banda viven en condiciones mucho más precarias. En su caso, no buscan hacerse con un poder desmesurado como el de Tawi o Todd, sino poder vivir en condiciones dignas: “Si la política queer tiene que ver con la libertad, acaso esta no sea otra libertad que la de sencillamente respirar” (Ahmed 240). La “sede” y tapadera de la banda es un garaje de motos (figura 5), empresa de Gumpa (el miembro más mayor). Pero este garaje es también la vivienda de Gumpa, Sean y posteriormente White, quienes se encuentran desplazados de su familia y sin poder adquisitivo. La casa de Yok muestra también la desigualdad entre las clases privilegiadas (los bloques de pisos de Todd y Tawi) frente a la realidad del proletariado, imagen que no se suele mostrar en el BL (figura 6).



Figura 4. Bloque de apartamentos, propiedad y residencia de Todd (Not Me, episodio 4, parte 2 00:04:45)



Figura 5. Zona exterior del garaje (Not Me, episodio 1, parte 4 00:00:15)



Figura 6. Zona residencial de Yok (Not Me, episodio 4, parte 2 00:00:15)

Not Me tiene un enfoque político y es una denuncia sobre la desigualdad económica. No obstante, también incluye la lucha por los derechos de las personas LGTBIQ+ dentro de esta denuncia social. En el episodio siete – tras una misión en la cual el grupo se infiltra en una de las fábricas de Tawi para denunciar su monopolio de productos – la gente empieza a apoyar a la banda (quienes se han hecho conocidos en redes sociales, pero mantienen el anonimato). Se organiza una manifestación multitudinaria en la que no solamente se proclama contra el monopolio de Tawi, sino también que sus empresas discriminan contra sus trabajadorxs mujeres y LGTBIQ+. White y Gram acuden a la manifestación para mostrar apoyo (figura 7). Eugene y Nuch también se encuentran presentes, la primera interpretando una pieza de danza y la segunda recogiendo firmas

para peticionar una revisión de la ley sobre matrimonio igualitario. Más adelante en el episodio, la manifestación se centra en los derechos de las personas LGTBIQ+ y en la ley de matrimonio igualitario (un debate que estaba ocurriendo cuando se emitió la serie). Durante su protesta, lxs manifestantes levantan una bandera arcoíris gigantesca, una escena que tuvo un gran impacto y actualmente es replicada en las manifestaciones durante el mes del orgullo en Bangkok. Además, durante esta escena se comienza a solidificar la relación entre White y Sean, cuando Sean aparece en la manifestación y se une a White bajo la bandera. Hasta este punto la relación de los personajes era de compañerismo, pero se podía intuir una atracción mutua. Sin embargo, bajo una bandera LGTBIQ+ y en medio de una manifestación por sus derechos, White y Sean actúan acorde a sus deseos y se dan de la mano (figura 8). Una acción inocente, pero muy significativa para unos personajes que viven sometidos a un heterocapitalismo que niega la posibilidad de que esta relación pueda ser exitosa ni feliz: “Su infelicidad le ofrece un parentesco queer: no solo se comparte la infelicidad, sino también las infelices consecuencias de ser la causa de la infelicidad social y familiar” (Ahmed 213).



Figura 7. Manifestación contra Tawi; en el centro y sin mascarilla Gram (izquierda) y White (derecha) (Not Me, episodio 7, parte 2 00:01:33)



Figura 8. White (izquierda) y Sean (derecha) de la mano bajo la bandera LGBTQ+ (*Not Me*, episodio 7, parte 3 00:04:35)

Para finalizar esta sección, me gustaría mencionar la diferencia en cuanto a las relaciones sexuales y al consentimiento en ambas series. *TharnType* contiene un número desmesurado de agresiones sexuales, que son justificadas y presentadas de forma cómica o romántica (las que son por parte de Tharn) e incluso cuando el sexo es consentido, este consentimiento es dudoso e incómodo. En cuanto a *Not Me*, como la trama romántica queda en segundo plano, no hay demasiado énfasis en el sexo y hay una única escena sexual entre White y Sean. De todas formas, una escena es suficiente para mostrar una forma más sana y, sobre todo, consentida de intimidad *queer*. A diferencia de *TharnType*, donde Type se resigna a tener relaciones sexuales y mantiene una actitud pasiva y atemorizada incluso tras consentir; White y Sean se comunican constantemente, reafirmando su consentimiento y asegurándose de que el otro está disfrutando. Cabe mencionar también que en *Not Me* los roles de activo y pasivo no quedan delimitados claramente, desviándose del tópico de *uke-seme*. Además, visualmente se aprecia la diferencia en las expresiones, la actitud y el ambiente general de la escena (figura 9).



Figura 9. Sean (izquierda) y White (derecha) tras mantener relaciones sexuales (*Not Me*, episodio 9, parte 1 00:06:10)

Ambas series difieren enormemente en cuanto a la caracterización de sus personajes LGTBIQ+ y la forma que tienen de intimar. *TharnType*, como BL *mainstream*, se enfoca en el romance entre los protagonistas; pero este se desarrolla de forma problemática entre un heterosexual homófobo y un homosexual agresor. Además, la forma que tiene la serie de caracterizar a los hombres gays refleja discursos homófobos y discriminatorios que posicionan lo *queer* como algo degenerado, abyecto e infeliz. *Not Me* emplea un enfoque disidente; centrando su trama en el activismo y relegando el romance a un segundo plano, desarrollándose de forma más natural. Si bien la serie también falla en aspectos como la falta de representación femenina, el elenco de personajes es más diverso y se muestra un abanico de identidades más realista. Además, la relación entre White y Sean difiere de tópicos problemáticos como las violaciones o los roles de género. Ahora bien, como expresaban Halberstam, Ahmed y Sedgwick las personas *queer* no existen en aislamiento; por tanto, no solamente es importante analizar la forma en que estas series presentan a sus personajes de forma individual, sino también cómo se exploran conceptos como la comunidad, la familia o las formas de relacionarse.

4.2. “#Notme #Notyou #Buteveryone”: Comunidad, familia y armario

La comunidad y la familia son aspectos cruciales en la organización social y se articulan en base a discursos hegemónicos que priorizan la propiedad y la reproducción como objetivos vitales básicos. Pese a que según ideas tradicionalistas las vidas *queer* quedan fuera de esta lógica, las personas LGTBIQ+ han encontrado distintas maneras de constituir sus relaciones afectivas. Al concluir que *TharnType* se decanta por reforzar discursos homófobos que posicionan lo *queer* como algo abyecto – una vida destinada al fracaso y la infelicidad – no es de extrañar que exista una falta de comunidad entre los personajes. Los amigos de Type lo dejan solo, borracho y dormido con Tharn pese a sospechar que este podría aprovecharse de la situación (ya que, en este universo, cualquier

hombre gay es un violador en potencia). Además, cuando este comparte su testimonio sobre lo ocurrido, es ridiculizado y culpado por ello. Durante el resto de la serie, pese a la toxicidad de su dinámica, el mejor amigo de Type lo anima a continuar su relación con Tharn. Por su parte, Tharn parece tener una red de apoyo en su mejor amigo Lhong; no obstante, este termina siendo el antagonista de la serie. Lhong recurre a cualquier método posible para deshacerse de los hombres con los que Tharn establece relación: orquestando una violación grupal a Tar cuando este es menor e intentando asesinar a Type cuando descubre la verdad y planea contársela a Tharn. Así, la serie posiciona a las personas *queer* en desamparo; creando un discurso que afirma que no existe la comunidad entre personas LGTBIQ+ y que estas o bien no te ofrecerán su apoyo en momentos de necesidad (los amigos de Type) o bien actuarán directamente en tu contra (Lhong).

Por el contrario, *Not Me* da mucha importancia a la comunidad y la familia; siendo de los temas principales de la serie. White comienza la serie en una posición de completo privilegio: proviene de una familia rica, ha estudiado una carrera en relaciones internacionales en el extranjero y está a punto de presentarse a unas oposiciones para trabajar como diplomático para el gobierno tailandés (un trabajo que tiene prácticamente asegurado, gracias a los contactos de su padre). En el tercer episodio hay una escena bastante significativa cuando White acude a la entrevista final del proceso. Mientras espera, conversa con otro chico que le cuenta que está ahí porque proviene de una familia de clase media y quiere conseguir el trabajo por su propio esfuerzo y no por las conexiones de sus padres como hacen los niños ricos (es decir, como está haciendo White). Cuando llaman a White para la entrevista, el otro chico reconoce su apellido y comprende que es hijo del embajador, a lo que su actitud cambia y se vuelve hostil. Ante esta situación, White reflexiona (en voz en *off*): “Many people become friendly after they learn my family name. He is the first to make me wonder if the privileges I’ve had all my entire

life come from exploiting others.” (episodio 3, parte 2 00:05:20). Pese a contestar erróneamente durante la entrevista, White consigue el puesto y comprende que el otro chico estaba en lo cierto. A raíz de esto, White tiene una discusión con su padre – quien niega la existencia de estos privilegios – y termina marchándose de casa y mudándose con Sean al garaje, abandonando su vida acomodada por una mucho más precaria:

No es casual que la conciencia revolucionaria implique sentirse fuera del mundo, o sentir que el mundo se convierte en un lugar incómodo. Nos sentimos extrañados del mundo tal como este se da: el mundo de los buenos hábitos y los buenos modales, que nos promete comodidad a cambio de obediencia y buena voluntad. (Ahmed 346)

A partir de su mudanza al garaje, White comienza a integrarse en la banda y a participar más activamente en sus misiones; aumentando poco a poco su espíritu revolucionario y su empatía hacia quienes originalmente consideraba unos criminales: “A menudo ese animal o criatura que se mantiene al margen de la comunidad no es un individuo heroico, sino un símbolo del egoísmo, al que se debe enseñar a pensar colectivamente” (Halberstam 53). La cita anterior de Halberstam, pese a referirse a películas animadas infantiles, tiene mucho que ver con la figura de White en *Not Me*. Como protagonista, realiza una evolución gradual desde una forma de pensamiento individualista y privilegiada hacia una conciencia de clase y deseo de cambio social. Al mismo tiempo, pese a sus diferencias y disputas ocasionales, White se integra en la banda, quienes terminan convirtiéndose en su familia. En este sentido, se podría calificar a la banda de *Not Me* bajo el concepto de *found family*²⁸. Ninguno de los miembros tiene una familia completa (en sentido tradicional): White no tiene relación con su madre y posteriormente se distancia de su padre, Sean es esencialmente huérfano y Gram y Gumpa no mencionan en ningún momento la existencia de una familia. Yok es el personaje más

²⁸ El término *found family* – originalmente un concepto *queer*, pero actualmente utilizado de forma más general – designa a un grupo de personas que forman una familia pese a no tener ninguna relación biológica, desafiando las nociones tradicionalistas de parentesco.

doméstico: vive con su madre y una de sus motivaciones para la revolución es mejorar los derechos de las personas discapacitadas, siendo testigo de la discriminación que sufre su madre diariamente. Pese a esto, sus lazos familiares con la banda son igualmente intensos. Con todo esto, el grupo – que inicialmente es presentado como una banda de motoristas criminales – termina convirtiéndose en un refugio y en una familia alternativa para todos estos personajes; quienes viven y luchan juntos por un bien mayor (figura 10).



Figura 10. La banda, cenando en el garaje mientras planean su próximo movimiento (Not Me, episodio 4, parte 3 00:03:51)

Además de la comunidad familiar que crean dentro de su propio grupo, la banda recibe cada vez más apoyo por parte de la ciudadanía. Sus acciones se comienzan a viralizar en redes sociales e inspiran manifestaciones contra Tawi y contra la injusticia social. Cuando su último intento de destapar el negocio de drogas de Tawi fracasa y los miembros son secuestrados, la red de apoyo que han generado a través de sus acciones localiza la furgoneta que los transporta y reclama su libertad. Se difunden fotografías del vehículo en redes sociales y un grupo de manifestantes consigue pararlo, a la vez que exclaman: “Release our friends!” (episodio 14, parte 2 00:02:55). Así, la serie muestra una forma de arte *queer* del fracaso. La banda no consigue llevar a cabo su plan inicial y terminan en una situación peor; no obstante, este fracaso termina convirtiéndose en un medio para solidificar la comunidad que ha estado creándose a lo largo de la serie, resultando en una victoria inesperada. Cuando los protagonistas son liberados, uno de lxs representantes de la manifestación se refiere a lxs presentes como: “Brothers and sisters!”

(episodio 14, parte 2 00:05:05). Una elección de palabras que no parece casual y evidencia cómo la serie intenta establecer nuevos vínculos de parentesco *queer* a través de la revuelta social y la comunidad (figura 11).



Figura 11. Los miembros abrazándose tras ser liberados (Not Me, episodio 14, parte 2 00:04:58).

La forma que tienen los personajes de ambas series de vivir su relación *queer* es completamente distinta. La relación entre Tharn y Type ni siquiera es técnicamente una relación gay; ya que Type jamás se identifica como hombre *queer*. Sobre la heterosexualidad de Type, esta sigue uno de los tópicos descritos por Mizoguchi (2008). La idea es que los personajes en el BL comienzan identificándose como hombres heterosexuales, sin embargo, tras comenzar una relación con otro hombre renuncian a su etiqueta heterosexual; no obstante, siguen negando pertenecer a la comunidad LGTBIQ+, afirmando que el único hombre que les interesa es el otro protagonista. A esto Mizoguchi lo llama un tipo de monogamia mitológica:

The protagonists are portrayed as absolutely monogamous; they are infatuated with each other to such an extent that any other human being, male or female, does not register to them as a possible object of love/desire. In this sense, they are indeed *not* gay; they are not even straight. They live in a mythological universe where the lovers cannot see anyone but each other, their sexuality is consumed within the closure of their “ultimate and eternal” romance. (135)

Type sigue exactamente este patrón. En un principio, se identifica como heterosexual (y homófobo), pero tras varios capítulos accede a mantener relaciones sexuales con Tharn y comienzan una relación puramente física. Hacia la mitad de la serie,

Type conoce a una Puifai. No obstante, no es capaz de mantener relaciones sexuales con ella y termina afirmando que desde que ha comenzado a tener sexo con Tharn ya no puede hacerlo con mujeres. A esto le sigue la siguiente interacción:

THARN. Maybe you'll find other men interesting.

TYPE. You wanna die? I'm a man. I don't want to sleep with any other men. I can only do it with you. (episodio 6 00:40:53)

A partir de este episodio, Tharn y Type son oficialmente pareja. Sin embargo, esto no disminuye la homofobia de Type, quien anteriormente ya había adoptado una ideología nueva bajo la cual Tharn es el único hombre gay al que tolera:

TECHNO. Don't you hate gays anymore? [...]

TYPE. I still do. But I don't hate Tharn. (episodio 5 00:38:09)

Siguiendo los patrones tradicionales del BL, la relación entre Type y Tharn es extremadamente heteronormativa; una dinámica que posiciona a Tharn (el *seme* o activo) como el hombre de la relación y a Type (el *uke* o pasivo) como la mujer:

The social practice reflected in these characters highlights societal norms and power dynamics within the Thai Boy Love (BL) genre, which often represent broader cultural expectations. This genre frequently portrays relationships through a framework of binary roles that align with traditional gender norms, even within same-sex relationships. (Pojchanaphong y Kongduang 47)

Esta dinámica heterosexualizada se dramatiza aún más a través de los apodos que los personajes usan entre sí: Tharn es *hubby* (maridito) y Type es *wifey* (mujercita)²⁹. Es curioso cómo Type, un personaje presentado inicialmente como un hombre masculino, heterosexual y homófobo termina siendo feminizado al comenzar una relación con otro hombre. Dentro del universo BL de *TharnType*, no se contempla la posibilidad de que dos

²⁹ Los apodos *hubby/wifey* son muy comunes en las series BL tailandesas; sin embargo, actualmente su uso ha ido decayendo, especialmente en aquellas series que intentan posicionarse como más disidentes (o por lo menos no tan tradicionalistas).

hombres puedan mantener una relación afectiva exitosa ni feliz. Por tanto, se utilizan técnicas de asimilación heterosexual – como mencionaba Ahmed – para que la pareja pueda prosperar.

Pese a oficializar su relación *queer-no-queer*, Type jamás “sale del armario”. Esto tiene lógica, ya que Type no se considera parte de la comunidad LGTBQ+, por lo que no tiene necesidad de abandonar un armario. No obstante, el armario de Type es su propia heterosexualidad, a la cual se aferra incluso tras comprobar que no es capaz de mantener relaciones sexuales con mujeres y de preferir una relación con otro hombre. La familia tiene mucho que ver con este aspecto. Los padres de Type viven lejos de él, por lo que su relación es distante. Sumándole la insistencia de sus padres para que Type consiga una novia, no es de extrañar que el protagonista no sea capaz de sincerarse sobre su relación, incluso después de que Tharn y él se muden juntos a un piso. Por el contrario, la familia de Tharn le apoya y le acepta, algo que sorprende a Type a la vez que lo incomoda – hecho que hace sospechar sobre su negativa a identificarse como *queer*. No obstante, la serie nunca explora este tema. Probablemente porque supondría una disrupción en las lógicas heterosexuales bajo las que se articula la relación entre Tharn y Type.

Los roles de género y el armario no son un tema muy presente en *Not Me*. Los personajes tienen identidades diversas y aquellos que se identifican como *queer* exploran su sexualidad y sus relaciones de forma libre. En todo caso, aquello que les comporta problemas no es su identidad *queer*, sino la falta de protección legal y de derechos que esta comporta. En el noveno episodio, Black despierta de su coma y se reúne con su hermano – descubriendo así que este ha estado haciéndose pasar por él y revelándole que fue Todd quien le agredió. Además, Black se percata de la relación entre White y Sean cuando presencia un momento íntimo en el garaje sin que ellos lo sepan. Tras descubrir que White ha estado involucrado en su banda, Black enfurece y vuelve a tomar su lugar;

ordenándole a White que vuelva a su vida normal y deje atrás todo lo relacionado con el grupo. White se resiste, argumentando que forma parte de la banda y ha formado un vínculo con sus miembros. Pero Black le recrimina que este vínculo se basa en una identidad falsa y que el grupo no reaccionará positivamente al descubrir la verdad sobre quién es – especialmente Sean. Este miedo al rechazo recuerda al concepto del armario y el rechazo por la “revelación” de la identidad sexual: “[...] el tema del conocimiento y la ignorancia, de la inocencia y la iniciación, del secreto y la revelación, se tornaron completamente imbuidos de un objeto concreto de cognición: no ya de la sexualidad en general, sino más específicamente del tema homosexual” (Sedgwick, *Epistemología* 99). El temor de White al rechazo de la banda termina siendo infundado, ya que cuando estos descubren su verdadera identidad no solamente comprenden la situación, sino que su reacción es más bien cómica por no haberse percatado de la clara diferencia entre los dos hermanos.

En el episodio diez, ocurre una escena cuya inclusión es desconcertante. Sean contacta con Black para verse (sin saber que este ha vuelto y pensando que estaba contactando con White-Black); cuando este acude al encuentro, Sean le pide que sea su novio oficialmente. Black no solamente lo rechaza, sino que además comienza a agredirlo físicamente; instándole a que se defienda mientras Sean se niega a ello y recibe un golpe tras otro (figura 12).



Figura 12. Sean, tendido en el suelo tras la agresión (*Not Me*, episodio 10, parte 3 00:11:17)

Desde el punto de vista de lxs espectadorxs, esta escena es la forma que tiene Black de alejar a Sean de su hermano, ya que no está de acuerdo con su relación (no por el hecho de que sea *queer*, sino porque Sean le desagrada como persona). Esta lógica se podría llegar a entender como un arrebato inmaduro de un hermano mayor sobreprotector. No obstante, dentro del contexto de la serie Sean no sabe que quien le está agrediendo es el verdadero Black; sino que piensa que es White-Black. Por tanto, desde la perspectiva de Sean esta no es una agresión por parte del hermano de su pareja, sino por parte de su propia pareja. La violencia doméstica entre parejas *queer* es un tema complejo e invisibilizado. De forma muy resumida, esta invisibilización se debe tanto a ideas preconcebidas heteronormativas sobre qué es y de qué forma se manifiesta el maltrato, como también al miedo por parte de la comunidad LGTBIQ+ a fomentar discursos homófobos si se conoce que existe este tipo de violencia (Rollè et al. 3). Además, en el caso de las parejas gays esta violencia llega a ser considerada una forma normal de resolución de conflictos, ya que existe la creencia de que los hombres “pelean de manera equitativa” (Rollè et al. 3). *Not Me* refuerza estas ideas mediante una escena que – fuera o no la intención – se lee como una instancia de abuso doméstico *queer* que se perpetúa sin consecuencias. La normalización del maltrato dentro de la serie queda aún más intensificada cuando Sean, visiblemente magullado (figura 13), va a ver a Namó. Esta es otra de las mujeres de la serie, amiga con la que Sean mantenía relaciones sexuales, pero a la cual rechazó como pareja tras la llegada de White. Cuando él comienza a llorar y a explicarle que “Black” le ha dejado – de nuevo, ignorando el maltrato físico – ella responde: “Damn you. What an asshole. You came knowing how I feel about you” (episodio 10, parte 4 00:01:10)³⁰. La escena evidencia la falta de seriedad con la que se considera la violencia entre parejas *queer*; ya que, además de recriminarle haber acudido

³⁰ Es posible que esto sea una casualidad, pero la doble invisibilización que sufren las personas bisexuales en situación de maltrato es un fenómeno real que también exponen Rollè et al. en su artículo (4).

a ella, Namo reprende a Sean por mostrar vulnerabilidad: “Being so emotional, huh? [...] How old are you? Why are you letting yourself so down? [...] That pain won’t kill you [...] Stop acting crazy” (episodio 10, parte 4 00:01:29).



Figura 13. Estado físico de Sean tras la agresión (*Not Me*, episodio 10, parte 4 00.01.00)

Pese a que *Not Me* fomenta una visión mucho más *queer* y realista de las personas LGTBIQ+ y de la lucha social, esta no queda exenta de ser criticada. Incluir una escena como la mencionada, que promueve discursos normativos y problemáticos sobre la violencia doméstica *queer* es un fallo por parte de la serie. Dicho esto, *Not Me* continúa siendo un BL que promueve la comunidad y la familia no-normativa como forma de revolución y rechaza la transmisión de tópicos como los roles de género y mantener a sus personajes en el armario. Al contrario que *TharnType*, que siendo una serie mucho más popular fomenta una visión individualista y egoísta de las personas *queer* y una representación binaria y rígida de la sexualidad. Como punto final, me gustaría profundizar en las formas de revolución presentes en ambas series, retomando los conceptos de olvido, arte *queer* del fracaso y pesimismo *queer*.

4.3. “Freedom Is the Oxygen of the Soul”: Resignación o revolución

Como cabe esperar, *TharnType* no promueve ningún discurso subversivo. La homofobia de Type, las múltiples agresiones sexuales de Tharn y la caracterización de los hombres gays como villanos, violadores o pederastas es algo que no se rectifica ni se cuestiona. La serie hace uso del olvido, pero no de la forma que proponía Halberstam,

sino como mecanismo para justificar inconsistencias en la trama. Por ejemplo, las agresiones sexuales de Tharn simplemente dejan de mencionarse cuando los protagonistas comienzan su relación. Tampoco hay ninguna reacción por parte del resto de personajes cuando Tharn y Type hacen pública su relación, pese a que Type había sido abiertamente homófobo hacia sus compañerxs anteriormente. Teniendo en cuenta los diferentes discursos problemáticos que *TharnType* perpetúa, la serie promueve una narrativa de resignación. Tharn se resigna a tener como pareja a un hombre que denigra su orientación sexual y a su comunidad; mientras que Type se resigna a estar en una relación donde es revictimizado como superviviente de agresión sexual y presionado hasta ceder su consentimiento.

Por el contrario, el mensaje central de *Not Me* es la revolución. Los personajes pertenecen en su mayoría a la clase trabajadora y luchan contra la opresión capitalista heteronormativa, encarnada por el empresario corrupto Tawi. Si bien Sean tiene motivaciones personales contra Tawi (su padre trabajaba para él cuando fue asesinado), el mensaje general es el de un grupo de proletarios que se alzan contra su opresor: “Los condenados de la tierra exponen la desgracia de la tierra. Los condenados dirigen su enojo y su odio contra el mundo que los convierte en condenados” (Ahmed 345). A través de sus acciones, la banda pretende evidenciar la corrupción gubernamental tailandesa y la doble moral de sus leyes. Ya en el primer episodio, White, Gram y Nuch tienen una conversación sobre la diferencia entre los conceptos de *rule of law* y *rule by law*³¹, a lo que Gram comenta: “Thailand is obviously under ‘rule by law’. Citizens are governed by law. Governing authorities make and enforce laws to benefit themselves. They interpret

³¹ De forma simple, *rule of law* (Estado de Derecho) implica que todxs lxs ciudadanxs están sujetxs a las mismas leyes, incluyendo los órganos del gobierno; de forma contraria, *rule by law* significa que el gobierno puede crear e imponer leyes según su propio criterio y sin estar sujeto a estas (“Holding our democracy to account” 1).

the laws to persecute people who oppose them. This is called a double standard” (episodio 1, parte 3 00:03:32).

Los métodos utilizados por la banda no son pacíficos; realizan acciones directas y en ocasiones violentas para conseguir sus objetivos, algo que White inicialmente rechaza: “I know that everyone isn’t truly equal under the law. But what you’re doing is demolishing the law yourself” (episodio 2, parte 2 00:10:31). No obstante, el protagonista termina aceptando el uso ocasional de violencia como un “mal necesario”: “La violencia de la revolución requiere de violencia no solo contra los ocupantes sino también contra los mismos valores y hábitos que domestican la otredad como una proximidad relativa” (Ahmed 345). Por ejemplo, en el segundo episodio el grupo prende fuego a una de las propiedades de Tawi como protesta contra el desalojamiento forzoso de personas que tuvo lugar para construir esa casa (figura 14).



Figura 14. El grupo a punto de incendiar la propiedad de Tawi (Not Me, episodio 2, parte 2 00:04:05)

También se hace uso de las redes sociales como medio de difusión de mensajes políticos y llamamiento a la acción comunitaria. Pese a sus diferentes intentos de destapar a Tawi, los medios de comunicación tradicionales ignoran al grupo y defienden al empresario como la víctima de la situación, dándole una plataforma donde expresar sus ideas y limpiar su imagen. Al comprender que no van a conseguir ser escuchados a través de los canales gubernamentales, el grupo (específicamente White) recurre a las redes sociales y a foros online dedicados a la difusión de noticias que el gobierno no quiere

reconocer. A medida que el grupo se va haciendo más conocido en el espacio cibernético, se les da el apodo de ROL (*Rule Of Law*).

Pese a que el grupo finalmente consigue su objetivo – exponer la corrupción de Tawi – la serie aboga por un sentimiento de inconformidad. Durante el episodio final, Yok y Gumpa conversan sobre sus logros y Gumpa afirma que la lucha debe continuar:

GUMPA. People in my generation never won. All I can do is encourage the new generation to fight along.

YOK. So you want to continue?

GUMPA. Until we win.

YOK. But we have already come way further than we expected.

GUMPA. I'm not quite satisfied yet. I actually hope for more. (episodio 14, parte 3 00:06:45)

La serie evita caer en un sentimiento de resignación o de conformismo. Pese a haber conseguido una victoria, la situación de los personajes no ha cambiado tanto: siguen siendo de clase trabajadora, oprimidos por un sistema capitalista y siendo personas *queer* en una sociedad que les niega sus derechos. En otras palabras, siguen siendo fracasados e infelices a ojos de la sociedad; pero esto no les impide crear su propio éxito y felicidad. La *found family* que son los miembros de la banda son un claro ejemplo de arte *queer* del fracaso e infelicidad *queer*. Pese a carecer de recursos, de capital, de vínculos familiares hegemónicos y de perspectivas de futuro normativas, los personajes construyen su propia familia, además de relaciones afectivas fuera de la heteronormatividad. En lugar de aceptar su victimización y alienación forzada por la mirada normativa – como ocurre en *TharnType* – los personajes de *Not Me* son conscientes de todos esos discursos y los utilizan de forma reivindicativa. Este sentimiento queda claro ya en el episodio cuarto, cuando White va a ver a Eugene (la ex novia de Black) a su práctica de danza. La escena

muestra el baile en su totalidad, acompañado de una poesía sobre la opresión de la clase trabajadora y el deseo de cuestionar el *statu quo*:

I carry my hawker, selling things to others. I'm poor, I endure the hustle. Never hustling my wife and kids. I never got used to being enslaved by the bill. Grit my teeth and keep on saving money. While the ruling class still reign over the country. I have a voice but hold no right. I have ideas but they are constrained. They say I'm a serf, a farmer, a labourer. They say I'm leeching off the country. A slave to the politicians. I'm a fucking pawn in the power game. Be whatever they desire. Anything but a human. Anything but a human. Human worthiness is worthless while we're still standing. Branded a working animal, but we're still human. Degraded, humiliated, but we're still human. Made to grovel, be trampled on, but then... Because I'm afraid, so I rise to question. Because I'm enraged, so I rise to question. Because I'm oppressed, so I rise to question. Because I'm dispossessed, so I rise to question. (episodio 4, parte 2 00:03:18)

Pese a la opresión, el fracaso y la infelicidad que la sociedad impone sobre mí, no me conformo, “I rise to question”: ese es el mensaje detrás de *Not Me*. La revolución social no es un proceso lineal, estático, feliz ni exitoso; requiere de un inconformismo con aquello que se impone como lógico y natural. La revolución, sobre todo, no es un proceso individual. El individualismo no es un método exitoso para cambiar las cosas; el verdadero cambio ocurre mediante la acción comunitaria. Una comunidad que no necesita ser homogénea ni normativa, simplemente tener un objetivo común. La familia, en este sentido, sigue el mismo principio. La banda de *Not Me* son una familia *queer*: con identidades distintas, orígenes distintos, opiniones distintas y, sin embargo, unidos por circunstancias comunes como lo son el fracaso y la infelicidad. Tal y como lo expresa Sara Ahmed, la desviación compartida es una forma de infelicidad que a su vez crea felicidad de formas inesperadas:

Si desafiar el derecho a la felicidad supone desviarse del camino recto, todo movimiento político implica compartir una desviación con otras personas. Hay alegría, asombro, esperanza y amor en la desviación compartida. Si compartir una desviación es compartir

aquello que causa la infelicidad, entonces incluso la alegría, el asombro, la esperanza y el amor son modos de *vivir con* la infelicidad, y no *sin* ella. (388)

TharnType ofrece un panorama de infelicidad enmascarado por una asimilación a la felicidad heteronormativa. Pese al supuesto “final feliz”, los personajes siguen acarreando fracaso e infelicidad: Tharn ha descubierto que su mejor amigo había estado conspirando en su contra durante años y ha terminado en una relación con un hombre “heterosexual” homófobo; Type, por su parte, es revictimizado por su pareja y es incapaz de afrontar su identidad ni de compartirla con su entorno, además de seguir considerándose homófobo. No obstante, todo esto queda opacado por un final “idílico” en el que Tharn y Type – *hubby* y *wifey* – dejan atrás sus diferencias y viven felices por siempre jamás. *Not Me* también termina con un mensaje esperanzador de rebelión y comunidad; sin embargo, esta esperanza no es ciega. La infelicidad y el inconformismo forma parte de la vida de los personajes, pero estos no ignoran estos sentimientos, sino que los utilizan a su favor y se apropian de ellos. White y Sean se enamoran, pero esto no soluciona todos sus problemas: siguen careciendo de vínculos de parentesco, de capital y de condiciones de vida mejoradas. No obstante, su relación les permite afrontar esas luchas en comunidad; no solamente entre ellos, sino entre toda la *found family* que es la banda.

5. “Ideas are what have the power to transform society”: Conclusiones, consideraciones y futuras líneas de investigación

Las series BL tailandesas – pese a ser un producto comercial de masas – no están exentas de ser analizadas de forma crítica. Si bien su función primordial es la del entretenimiento, estas series llegan a una audiencia tanto nacional como internacional y son un poderoso medio de difusión de ideología, creencias y estereotipos sobre la comunidad LGTBQ+. Los estudios sobre BL tailandés se han centrado tanto en su potencial económico-político como en su análisis cultural; argumentando mayoritariamente que esta industria es positiva para el país pese a las retóricas dañinas que fomentan sus series. Dentro de este marco, mi propuesta era analizar cuáles son y cómo se manifiestan estos discursos tradicionalistas en el BL *mainstream* (utilizando la serie *TharnType*) y argumentar a favor de la existencia de un tipo de BL disidente que ha ido surgiendo a lo largo de los años y promueve una representación más *queer* (utilizando como ejemplo *Not Me*). Para ello, me he servido de lxs teóricxs *queer* Jack Halberstam, Sara Ahmed y Eve Kosofsky Sedgwick y sus concepciones del éxito (y fracaso), la felicidad (y la infelicidad) y el armario como partes intrínsecas de la vida *queer* y la opresión heterocapitalista.

Si se consideran ambas series BL analizadas como aparatos discursivos, sus relatos son completamente dispares. *TharnType* enseña cómo las únicas vidas *queer* que prosperan son aquellas que no lo son. Esto queda reflejado de diversas maneras. La relación entre los protagonistas se basa en una enemistad transformada en amor: enemistad entre un hombre heterosexual homófobo y un hombre gay agresor sexual. Estas características problemáticas no se exploran ni cuestionan, sino que se ignoran a favor de una conclusión idílica dónde el amor puede con todo lo demás. No obstante, este amor no funciona en términos *queer*, sino que requiere de una heterosexualización de la dinámica

para ser considerado amor verdadero. Type no abandona su homofobia ni explora su identidad *queer*, sino que se refugia en la heteronormatividad como forma de armario. La representación de los hombres gays como violadores o pederastas termina resultando en que, paradójicamente, la homofobia de Type queda justificada dentro de su universo BL. Por tanto, lo *queer* es asociado a una vida de fracaso, infelicidad y decadencia; mientras que la heteronormatividad se presenta como la solución.

El subtexto de *Not Me* es algo más complejo: la lucha comunitaria es la clave para destruir el heterocapitalismo opresor; no obstante, este cambio es gradual y una sola victoria no permite deshacerse de las condiciones que imponen fracaso e infelicidad sobre los Otros. En cuanto a las relaciones *queer*, *Not Me* aboga por el inconformismo y el deseo de ser escuchadxs y respetadxs; no simplemente asimilarse a la heteronormatividad. White comienza siendo un protagonista privilegiado e inconsciente de la realidad a su alrededor. Mediante su participación en la banda y de forjar vínculos con los diferentes miembros, comprende la necesidad de cambio por la que el grupo lucha y abandona su vida acomodada por una precaria para unirse a esta revolución. Sean y el resto de los miembros de la banda pertenecen a la clase trabajadora y tienen vidas fracasadas e infelices – en términos normativos. Pero esa infelicidad es lo que les permite observar el mundo desde perspectivas no-hegemónicas y decidir actuar por un cambio real en su situación social (y la de todas las personas marginalizadas). Los personajes *queer* de *Not Me* son infelices, pero esta infelicidad proviene de la injusticia social y los discursos que les posicionan en los márgenes de la sociedad (la geografía de la felicidad de Ahmed). A diferencia de *TharnType*, donde la solución al sufrimiento *queer* es la asimilación a la heteronormatividad; *Not Me* presenta dinámicas colectivas que resuenan con los conceptos de arte *queer* del fracaso y pesimismo *queer*. Conceptos que proponen una

reapropiación de la negatividad asociada a las vidas *queer* como forma de revolución y de creación de nuevas formas de parentesco y comunidad no-hegemónicas.

En suma, habiendo analizado ambas series con un enfoque en el tipo de discursos sobre las vidas *queer* que se articulan a través de estas, concluyo que es necesario abrir líneas de debate sobre el tipo de contenido *queer* que se está posicionando como *mainstream*. Si bien la industria del BL tailandés es todavía reciente y recluida, su expansión internacional es algo innegable y no es improcedente abogar por una representación *queer* más realista y transgresora; en contra de una representación que refuerce discursos homófobos y heteronormativos. La producción de series BL disidentes muestra que este cambio ya se está llevando a cabo desde la propia industria, un avance lento pero positivo que merece ser recalcado. Pese a todo, las series BL tailandesas dieron paso a una nueva forma de representación *queer* en la industria audiovisual tailandesa, cuya tradición era deshumanizante y pesimista. Además, pese a que la mayoría de sus espectadorxs siguen siendo mujeres heterosexuales, el BL ha significado una fuente de representación, identificación y esperanza para sujetos LGTBIQ+ asiáticos.

Para finalizar, me gustaría puntualizar algunas consideraciones en cuanto a mi investigación. En primer lugar, la falta de acceso al idioma y la cultura tailandesa resultan en que mi perspectiva queda reducida de modo significativo. No obstante, la industria del BL está enfocada tanto a un público nacional tailandés como internacional. Por tanto, el hecho de ser series situadas en otro continente no las exime de una visión crítica. Argumentar que el BL tailandés no puede ser criticado por pertenecer a otra cultura es un sentimiento orientalista e infantilizante que minimiza el trabajo y reivindicaciones de activistas LGTBIQ+, académicxs y creativxs tailandeses que abogan por cambios en la industria. A parte de las dificultades respecto al idioma y la cultura, escoger solamente dos series para analizar toda una industria ha sido una tarea complicada. Como es lógico,

no todas las series populares son tan exageradamente problemáticas como *TharnType*; ni todas las series disidentes son tan políticas como *Not Me*. Sin embargo, utilizar ejemplos más exagerados me permitía un análisis más completo. Por último, el análisis de series de televisión es también complejo por la extensión de estas (doce y catorce capítulos respectivamente). Pese a que he intentado incluir el mayor volumen de información posible en mi análisis, hay personajes, tramas y temas que me he visto obligada a abandonar por completo en esta ocasión.

Al ser un campo de estudios todavía muy reducido, hay infinidad de líneas de investigación abiertas en cuanto al BL y al BL tailandés. Sería interesante poder analizar cómo se perciben estos discursos normativos mencionados por parte de la comunidad de fans y que visión tienen de las parejas homosexuales y las vidas *queer*. También se podría hacer un análisis alejado de lo *queer* y centrarse en el concepto de la clase dentro de estas series: relacionándolo, por ejemplo, con la idea del *soft power* y la promoción de Tailandia como potencia económica y destino turístico a través de estas. Un tema completamente distinto – y sin embargo fascinante – es el estudio de la industria más allá de las producciones televisivas. El BL tailandés sigue un modelo de marketing *queer* mediante el cual se crean “parejas” de actores que graban series juntos sistemáticamente y además traspasan las dinámicas homoeróticas fuera de la pantalla. Estos actores ocupan una posición liminal entre la realidad y la ficción, lo *queer* y lo heterosexual, el afecto y el trabajo; posición que pocxs académicxs han analizado (Baudinette 2024; Prasannam 2019). Por último, existe también una industria dedicada a las mujeres *queer*: el GL (*girls love*). Sin embargo, esta es aún más reciente y reducida que el BL, pese a que ha ido ganando popularidad con el paso de los años. Sería interesante, por ejemplo, analizar si los estereotipos homófobos y binarios presentes en el BL se reproducen también en el contexto del GL o si existen otros tópicos propios de esta industria paralela.

El BL tailandés es un archivo tonto contemporáneo sumamente poderoso. Pensar el BL desde una perspectiva crítica – tratando estas series comerciales como textos académicos – permite una resignificación de estos productos como portadores y moldeadores de discursos. A lo largo de estas páginas he propuesto la existencia de un sesgo discursivo *queer* dentro de la industria del BL tailandés. Un sesgo que, paradójicamente, favorece la creación de producciones *mainstream* heteronormativas (pese al contenido homoerótico) y fomenta una visión homófoba, pesimista y decadente de las vidas *queer*. Por otra parte, he abogado por la existencia de obras BL disidentes que impulsan una forma de representación más matizada, realista y alejada de la hegemonía. Obras que, pese a ser una minoría dentro del marco general del BL, se van abriendo paso en la industria gracias al esfuerzo colectivo de creativxs, directorxs, actores y de la propia comunidad de fans, cuyo trabajo no debe ser ignorado. La problematización del BL tailandés no implica que esta industria deba ser abolida. Al contrario, precisamente porque las series BL son una fuente de representación LGTBIQ+ asiática cuyo potencial discursivo merece ser tenido en consideración es necesario abogar por un futuro disidente para el BL. Futuro que no considero una utopía, sino un proceso que ya está en marcha.

Bibliografía

- 1000 Stars - Episode 5* | Rakuten Viki. <https://www.viki.com/videos/1239505v-1000-stars-episode-5>. Consultado el 28 de abril de 2025.
- “2023 BL Dramas - List of BL Series in 2023”. *BL Watcher*, <https://blwatcher.com/2023-bl-dramas/>. Consultado el 22 de abril de 2025.
- “2024 BL Dramas - List of BL Series in 2024”. *BL Watcher*, <https://blwatcher.com/2024-bl-dramas/#thai-bl>. Consultado el 22 de abril de 2025.
- A Tale of Thousand Stars*. GMMTV, 2021.
- Ahmed, Sara. *La Promesa de la Felicidad: Una Crítica Cultural al Imperativo de la Alegría*. Traducido por Hugo Salas, Caja Negra, 2019.
- Atkins, Paul S. “Chigo in the medieval Japanese imagination”. *Journal of Asian Studies*, vol. 67, núm. 3, agosto de 2008, pp. 947–70, doi:10.1017/S0021911808001216.
- Bad Buddy*. GMMTV, 2021.
- Baudinette, Thomas. *Boys Love Media in Thailand: Celebrity, Fans and Transnational Asian Queer Popular Culture*. Bloomsbury Academic, 2024.
- . “Lovesick, The Series: adapting Japanese ‘Boys Love’ to Thailand and the creation of a new genre of queer media”. *South East Asia Research*, vol. 27, núm. 2, 2019, pp. 115–32, doi:10.1080/0967828X.2019.1627762.
- Brownmiller, Susan. *Against Our Will: Men, Women and Rape*. Fawcett Columbine, 1975.
- Bunyavejchewin, Poowin, et al. “Socio-demographics, lifestyles, and consumption frequency of Thai ‘Boys Love’ series content: Initial evidence from Thailand”.

Cogent Social Sciences, vol. 10, núm. 1, 2024, doi:10.1080/23311886.2024.2307697.

---. "The Queer if Limited Effects of Boys Love Manga Fandom in Thailand". *Queer Transfigurations*, editado por James Welker, University of Hawai'i Press, 2022, pp. 181–93.

Butler, Judith. "Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory". *Theatre Journal*, vol. 40, núm. 4, diciembre de 1998, pp. 519–31, <http://www.jstor.org/stable/3207893>.

---. "Sujetos de Sexo/Género/Deseo". *El Género en Disputa*, traducido por Mónica Mansour y Laura Martínez, Paidós, 2001, pp. 33–67.

Castro, Sara. *El matrimonio homosexual entra en vigor en Tailandia: mapa de los países que lo reconocen en el mundo | Sociedad | EL PAÍS*. el 23 de enero de 2025, <https://elpais.com/sociedad/2025-01-23/el-matrimonio-homosexual-entra-en-vigor-en-tailandia-mapa-de-los-paises-que-lo-reconocen-en-el-mundo.html>.

Chan, Ying-kit. "A heteropatriarchy in moderation: Reading family in a Thai boys love Lakhon". *East Asian Journal of Popular Culture*, vol. 7, núm. 1, abril de 2021, pp. 81–94, doi:10.1386/eapc_00040_1.

Dead Friend Forever. Be On Cloud, 2023.

"El teatro Kabuki - patrimonio inmaterial". *UNESCO*, <https://ich.unesco.org/es/RL/el-teatro-kabuki-00163>. Consultado el 6 de mayo de 2025.

[Eng Sub] Only Friends เพื่อนต้องห้าม | EP.8 [3/4] - YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=eQSHf3iljJU&list=PLSBACrZyhqnls2R-oy39dVYzSIq1vYHSb&index=48>. Consultado el 29 de abril de 2025.

- Esposito, Roberto. *Communitas : origen y destino de la comunidad*. Traducido por Carlo Rodolfo Molinari Marotto, Amorrortu Editores, 2003.
- Galbraith, Patrick W. “Moe Talk: Affective Communication among Female Fans of Yaoi in Japan”. *Boys Love Manga and Beyond*, editado por Mark McLelland et al., University Press of Mississippi, 2015, pp. 153–68.
- Garg, Divya, y Xiaofei Yang. “Beyond a queer utopia: interrogating misogyny in transnational boys love media”. *Continuum*, vol. 37, núm. 6, 2023, pp. 770–82, doi:10.1080/10304312.2024.2314186.
- Halberstam, Jack. *El arte queer del fracaso*. Traducido por Javier Sáez, Egales Editorial, 2018.
- Hartley, Barbara. “A Genealogy of Boys Love: The Gaze of the Girl and the Bishōnen Body in the Prewar Images of Takabatake Kashō”. *Boys Love Manga and Beyond*, editado por Mark McLelland et al., University Press of Mississippi, 2015, pp. 21–41.
- Herman, Judith. *Trauma and Recovery : The Aftermath of Violence -from Domestic Abuse to Political Terror*. Basic Books, 2015.
- Hitoshi, Ishida. “Representational Appropriation and the Autonomy of Desire in Yaoi/BL”. *Boys Love Manga and Beyond*, editado por Mark McLelland et al., traducido por Katsuhiko Suganuma, University Press of Mississippi, 2015, pp. 210–32.
- Holding our democracy to account: The rule of law vs. the rule by law*. 2021, https://www.lawsociety.bc.ca/Website/media/Shared/docs/initiatives/Rule/2021-01_RuleofLawvsRulebyLaw.pdf.

I Told Sunset About You. Nadao Bangkok, 2020.

Jackson, Peter A. "An Explosion of Thai Identities: Global Queering and Re-Imagining Queer Theory". *Critical Regionalities: Gender and Sexual Diversity in South East and East Asia*, vol. 2, núm. 4, 2000, pp. 405–24.

---. "Tolerant but Unaccepting: the Myth of a Thai 'Gay Paradise'". *Genders & Sexualities in Modern Thailand*, editado por Peter A. Jackson y Nerida M. Cook, Silkworm Books, 1999.

Kang, Dredge Byung'chu. "Eastern orientations: Thai middle-class gay desire for 'white Asians'". *Culture, Theory and Critique*, vol. 58, núm. 2, abril de 2017, pp. 182–208, doi:10.1080/14735784.2017.1288580.

---. "Kathoey 'In Trend': Emergent Genderscapes, National Anxieties and the Re-Signification of Male-Bodied Effeminacy in Thailand". *Asian Studies Review*, vol. 36, núm. 4, diciembre de 2012, pp. 475–94, doi:10.1080/10357823.2012.741043.

---. "Queer Media Loci in Bangkok: Paradise Lost and Found in Translation". *GLQ A Journal of Lesbian and Gay Studies*, enero de 2010, pp. 169–91, <http://ssrn.com/abstract=2173037>.

Kang-Nguyễn, Byung'chu Dredge. "Faen of Gay Faen: Realizing Boys Love in Thailand betwixt Imagination and Existence". *Queer Transfigurations*, editado por James Welker, University of Hawai'i Press, 2022, pp. 194–210.

KinnPorsche. Be On Cloud, 2022.

Lizada, Miguel Antonio N. "Boy Power: Soft Power and Political Power in the Circulation of Boys Love (BL) Narratives from South Korea, Thailand, and the

- Philippines”. *Suvannabhumi: Multidisciplinary Journal of Southeast Asian Studies*, vol. 16, núm. 1, enero de 2024, pp. 81–101, doi:10.22801/svn.2024.16.1.81.
- McLelland, Mark, y James Welker. “An Introduction to ‘Boys Love’ in Japan”. *Boys Love Manga and Beyond*, editado por Mark McLelland et al., University Press of Mississippi, 2015, pp. 3–20.
- Mizoguchi, Akiko. *Reading and Living Yaoi: Male-Male Fantasy Narratives as Women’s Sexual Subculture in Japan*. University of Rochester, 2008.
- Moonlight Chicken*. GMMTV, 2023.
- “Most Popular Thai Series”. *MyDramaList*, <https://mydramalist.com/search?adv=titles&ty=68,86&co=6&so=popular>. Consultado el 22 de mayo de 2025.
- Nagaike, Kazumi, y Tomoko Aoyama. “What Is Japanese ‘BL Studies?’: A Historical and Analytical Overview”. *Boys Love Manga and Beyond*, editado por Mark McLelland et al., University Press of Mississippi, 2015, pp. 119–40.
- Not Me*. GMMTV, 2021.
- “Nuchy Anucha Boonyawatana”. *MyDramaList*, <https://mydramalist.com/people/36413-anucha-boonyawatana>. Consultado el 11 de agosto de 2025.
- Nye, Joseph S. “Soft power: the evolution of a concept”. *Journal of Political Power*, vol. 14, núm. 1, 2021, pp. 196–208, doi:10.1080/2158379X.2021.1879572.
- Only Friends*. GMMTV, 2023.

- Otomo, Rio. "Politics of Utopia: Fantasy, Pornography, and Boys Love". *Boys Love Manga and Beyond*, editado por Mark McLelland et al., University Press of Mississippi, 2015, pp. 141–52.
- Pham, Anthony Thien. *The Thai perception of the bounds of masculinity: an analysis of boys' love drama series*. 2019.
- . "What it Means to Love a Man: The Evolution of the Boys' Love Industry in Thailand". *Southeast Asian Media Studies Journal*, vol. 3, núm. 2, 2021, pp. 107–26.
- Pojchanaphong, Dechathorn, y Theerapong Kongduang. *Exploring the Representation of Male Homosexuals in Thai Boy Love Series through Critical Discourse Analysis*. 2025.
- Prasannam, Natthanai. "The Yaoi Phenomenon in Thailand and Fan/Industry Interaction". *Plaridel*, vol. 16, núm. 2, 2019, pp. 63–89.
- Rollè, Luca, et al. "When intimate partner violence meets same sex couples: A review of same sex intimate partner violence". *Frontiers in Psychology*, vol. 9, núm. AUG, agosto de 2018, doi:10.3389/fpsyg.2018.01506.
- Sedgwick, Eve Kosofsky. *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*. Columbia University Press, 1985.
- . *Epistemología del Armario*. Traducido por Teresa Bladé Costa, Ediciones de la Tempestad, 1998.
- Segato, Rita Laura. *Las Estructuras Elementales de la Violencia: Ensayos Sobre Género entre la Antropología, el Psicoanálisis y los Derechos Humanos*. Universidad Nacional de Quilmes Editorial, 2003.

Serra, Clara. *El Sentido de Consentir*. Anagrama, 2024.

“TharnType (2019)”. *MyDramaList*, <https://mydramalist.com/32555-tharntype-the-series>. Consultado el 22 de mayo de 2025.

TharnType: The Series. Me Mind Y, 2019.

@TharnType_s. “🌸ขอบคุณสำหรับทุกการติดตามรับชมกว่า 50ล้านวิว! 🌸”. *X (Twitter)*, el 13 de enero de 2020, https://x.com/TharnType_s/status/1216585665422356482.

The Eclipse. GMMTV, 2022.

“Think Before You Pink » Before You Buy Pink”. *Breast Cancer Action*, 2002, <https://web.archive.org/web/20160405023723/http://thinkbeforeyoupink.org/before-you-buy/>.

Torres, Igor Leonardo de Santana. “Queer Opportunism: State, Media, and LGBT+ Rights in the Context of Thai Boys Love (BL) Series Industry”. *Brazilian Creative Industries Journal*, vol. 4, núm. 1, octubre de 2024, pp. 258–83, doi:10.25112/bcij.v4i1.3726.

Welker, James. “A Brief History of Shōnen’ai, Yaoi, and Boys Love”. *Boys Love Manga and Beyond*, editado por Mark McLelland et al., University Press of Mississippi, 2015, pp. 42–75.

Yang, Die. *Romanticizing Same-Sex Love in Thai BL Series: A Case Study of My School President*. Chulalongkorn University, 2023.

Yukari, Fujimoto. “The Evolution of BL as ‘Playing with Gender’: Viewing the Genesis and Development of BL from a Contemporary Perspective”. *Boys Love Manga and Beyond*, editado por Mark McLelland et al., traducido por Joanne Quimby, University Press of Mississippi, 2015.

Zhang, Charlie Yi. “The Megacity of Bangkok Rescaled through Queerness”. *Journal of Cinema and Media Studies*, vol. 62, núm. 3, University of Texas Press, el 1 de marzo de 2023, pp. 164–69, doi:10.1353/cj.2023.0032.

Zhang, Charlie Yi, y Adam K. Dedman. “Hyperreal homoerotic love in a monarchized military conjuncture: a situated view of the Thai Boys’ Love industry”. *Feminist Media Studies*, vol. 21, núm. 6, 2021, pp. 1039–43, doi:10.1080/14680777.2021.1959370.