
LA MESÍAS: RESISTENCIAS FRENTE A LOS DISCURSOS EMOCIONALES OPRESORES EN UN SINUOSO CAMINO AUDIOVISUAL COMO SUPERACIÓN DEL TRAUMA

Ezequiel Lozano

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET, Buenos Aires)

Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano “Luis Ordaz”, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires

Resumen: El trabajo analiza la miniserie televisiva *La mesías* (2023), creada por Javier Calvo y Javier Ambrossi, a partir de una indagación en las emociones que su narrativa transmedial despliega y profundiza. Desde los estudios *queer*, se propone una lectura que trata de auscultar las capas de construcción artística que este relato audiovisual postula, por medio de imágenes contranormativas y recursos audiovisuales intertextuales. El análisis se enmarca dentro de una reflexión mayor acerca de las prácticas artísticas contemporáneas que activan afectos a partir del diálogo con archivos populares.

Palabras clave: LA MESÍAS (SERIE DE TELEVISIÓN); INTERTEXTUALIDAD; TRANSMEDIALIDAD; SERIE TELEVISIVA; ESTUDIOS QUEER; EMOCIONES

LA MESÍAS: RESISTANCE TO OPPRESSIVE EMOTIONAL DISCOURSES AS A WAY OF OVERCOMING TRAUMA THROUGH A SINUOUS AUDIOVISUAL PATH

Abstract: The television series of Javier Calvo and Javier Ambrossi's *La mesías* (2023) can be approached through the exploration of the emotions that its transmedia narrative unfolds and deepens. Drawing on queer studies, it proposes an interpretation that examines the layers of artistic construction that this audiovisual narrative posits, using counter-normative imagery and intertextual audiovisual resources. The analysis is framed within a broader reflection on contemporary artistic practices that activate affect through dialogue with popular archives.

Keywords: THE MESSIAH (TV SERIES); INTERTEXTUALITY; TRANSMEDIALITY; TELEVISION SERIES; QUEER STUDIES; EMOTIONS

LA MESÍAS: ERRESISTENTZIAK DISKURTSO EMOZIONAL ZAPALTZAILEEN AURREAN, TRAUMA GAINDITZEKO IKUS-ENTZUNEZKO BIDE BIHURGUNETSU BATEAN BARRENA

Laburpena: Lan honek Javier Calvok eta Javier Ambrossik sortutako *La mesías* (2023) telesail laburra aztertzen du, abiapuntu gisa harturik bi sortzaileon narratiba transmedialak erakusten eta sakontzen dituen emozioen gaineko ikerketa. *Queer* azterketetatik abiatuta, lanaren irakurketa bat proposatzen da, zeina saiatzen baita ikus-entzunezko horren eraikuntza artistikoaren geruzak bereizten, irudi kontranormatiboen eta ikus-entzunezko baliabide intertestualen bidez. Artxibo herrikoiekiko elkarrizketan oinarri harturik, afektuak aktibatzen dituzten praktika artistiko garaikideei buruzko hausnarketa sakonago bat du atzean analisiak.

Gako-hitzak: LA MESÍAS (TELESAILA); TESTUARTEKOTASUNA; TRANSMEDIALITATEA; TELESAILA; QUEER AZTERKETAK; EMOZIOAK

Lozano, Ezequiel. 2025. «*La mesías*: Resistencias frente a los discursos emocionales opresores en un sinuoso camino audiovisual como superación del trauma». *AusArt* 14 (1): 149-159. <https://doi.org/10.1387/ausart.27858>

Crecer en la niñez sin un sentido de hogar me hizo encontrar un santuario en la ‘teorización’, en dotar de sentido a lo que ocurría. Encontré un lugar donde podía imaginar futuros posibles, un lugar donde trabajaba para explicar el dolor y hacerlo desaparecer (hooks 2019, 124)

Este trabajo aborda la miniserie televisiva *La mesías* (2023), en el marco de una pesquisa mayor que reflexiona acerca de la presencia de disturbios (Saxe 2020) de imágenes contranormativas en las prácticas artísticas contemporáneas. Especialmente en el campo audiovisual, muchas de estas intervenciones: visibilizan el tejido de lazos comunitarios novedosos y proponen la activación de afectos en archivos, buscando configurar otro tipo de redes que sean refugio para vidas precarizadas. Estas figuraciones audiovisuales se constituyen como constructos discursivos de cuestionamiento a la sexopolítica dominante, desde una perspectiva *queer*. Por medio de un análisis de la narrativa de *La mesías*, se propone un estudio sobre el asco, el trauma y el dolor.

Elogio de lo irregular

Al estudiar la producción conjunta de un artista se suele privilegiar la ‘regularidad’ de sus cualidades. La deriva de la norma autoconstruida se señala como desvío y como yerro dentro de un camino que se proyecta recto (y cada vez más profundo) a partir de las obras precedentes. Sin embargo, también podemos pensar como disturbios a la normatividad hegemónica la producción consciente de irregularidades seriadas que cuestionen los cánones de la representación audiovisual. Javier Calvo y Javier Ambrossi, dupla conocida como ‘Los Javis’, trazan una serie irregular, desde la noción que acabamos de elogiar, en el camino que recorren sus creaciones audiovisuales conjuntas: desde una comedia fresca como *Paquita Salas* (2016-2019), un musical místico como *La llamada* (2017), hasta una serie de alto valor para el colectivo lgtbiq+ como *Veneno* (2020) o la miniserie documental televisiva *Pedro x Javis* (2025), donde se enfocan en la obra de Almodóvar. Un sendero adscripto, en cada caso, a géneros específicos pero siempre algo desplazado de sus normativas hegemónicas. En constante búsqueda artística, sus creaciones tensionan el corsé de la representación canónica de vidas sexodisidentes.

La miniserie *La mesías* delinea un thriller familiar que habla, entre otras cosas, de la superación del trauma, de la fe como herramienta para llenar el vacío y del arte como única vía de escape al terror. La cinefilia de los Javis se despliega con esmero en esta serie. Pueden observarse intertextos al cine español de la transición: Agustí Villaronga (a través de la presencia de su actor fetiche, Roger Casamajor y del desarrollo de vínculos homoeróticos en diálogo con la psicosis religiosa), Pedro Almodóvar, a partir de la presencia de varias de sus actrices emblemáticas (Lola Dueñas, Carmen Machi, Cecilia Roth y Rosy de Palma). A su vez, dentro de la cinematografía del manchego, sería productivo, para esta lectura de la serie de Los Javis, enfocarnos en la dupla que conforman sus películas *La mala educación* (2004) con *Dolor y gloria* (2019), donde se evidencia una mirada *queer* puesta sobre infancias heridas, donde el archivo personal, los afectos, y la pertenencia a una comunidad (o la expulsión de ésta) resultan centrales para la narración. Por otra parte, se reconoce el carácter dialógico de la serie con la evocación a un imaginario cinematográfico recurrente de madres encamadas, como por ejemplo, *Mamá cumple cien años*, de Carlos Saura (1979), o *La ciénaga* de Lucrecia Martel (2001). Aparece la referencia a películas independientes como el drama sueco *Lilja 4-ever* de Lukas Moodysson (2002) y, centralmente, *Mysterious skin* de Gregg Araki (2004). Este cóctel de cinefilia encuentra un ingrediente valioso en su diálogo con la última película referida; su director es una figura autoral central de aquello que Ruby Rich denominó '*new queer cinema*' (2013). *Mysterious skin* narra el presente de dos varones jóvenes que toman caminos distintos en sus vidas, una década después de sufrir abusos sexuales por parte de su entrenador de béisbol en la infancia; uno es tímido, está obsesionado con los ovnis, ya que piensa que fue abducido; el otro convirtió aquellas vivencias traumáticas en prácticas de trabajo sexual precarizado, exponiéndose a altas dosis de vulnerabilidad y violencia.

Montaje paralelo

La cercanía de la película de Araki con *La mesías* puede verse estructuralmente en la narración paralela del presente de la vida de los dos hermanos protagonistas de la serie: Enric (interpretado por Bruno Núñez Arjona –en la niñez–, por Biel Rosel –en su etapa de juventud– y por Roger Casamajor –cuando es adulto–), quien a partir del abuso sufrido en la infancia debe elaborar sus percepciones de una mano extraterrestre que le toca la espalda, como el personaje tímido de *Mysterious skin*; e Irene (interpretada por Carla Moral, Irene Balmes y Macarena García), quien, cuando puede alejarse de esa familia que la oprime, decide hacer un corte radical con ese pasado, aunque las cicatrices sigan trazando marcas en su cuerpo y se automutile en esa toma de distancia.

Las vivencias de juventud del personaje de Montserrat tematizan el trabajo sexual en condiciones de precarización que, en el caso de la serie, llevan a buscar un refugio radical en la fe. Aquí se observa también una consonancia con lo que sucede en el caso de la película de Araki: la creencia como un modo del adolescente de evadirse –a la par que repetir– aquella escena de violación. El borramiento del recuerdo de lo traumático que en *Mysterious skin* es reemplazado por una confusión con el imaginario alienígena. Aquí el olvido es un modo de protección infantil; pero la necesidad de tomar consciencia de aquello reprimido resulta un punto de inflexión hacia la maduración personal.

En *La mesías*, la búsqueda de salvación de Montserrat en un hombre deviene en el encuentro con el fanático religioso Pep (interpretado por Albert Pla) quien en su afán de ‘rescatarla’ de la precarización que atraviesa su vida, les impone, a Enric e Irene, la obligación de cortar con su pasado y, de modo arbitrario y autoritario, olvidarse de su nombre y disfrazarse con mote bíblico: Isaías y Resurrección, respectivamente. Pep aísla al núcleo familiar y borra los nombres de estas infancias. Dictamina el olvido de todo, para todos. El resto de las hermanas, nacidas de esta nueva unión, son criadas en un marco de encierro y de esclavitud, no conocen la vida fuera de esas rejas puesto que se las excluye de la vida en sociedad.

La investigadora feminista Sara Ahmed, quien ha desarrollado estudios *queer*, postcoloniales y antirracistas, dentro de sus aportes por comprender los regímenes globales de construcción de lo sensible, señala:

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 le convierte en una causa-de-infelicidad. (...) Una persona puede ser infeliz porque se le atribuye ser una causa de infelicidad (2019, 203)

En su juventud, a Enric e Irene se les atribuye ser la causa de infelicidad dentro de ese seno familiar endogámico, atravesado por el delirio místico. Si bien ni él ni ella representan identidades sexo genéricas disidentes, el señalamiento de su fracaso a las expectativas de su entorno familiar (que trasvasa de manera literal ciertos dogmas religiosos) opera como reflejo de las vidas sexodisidentes que perciben esa opresión en sus familias de origen, donde la libertad se encuentra ceñida a una matriz heterosexista. Así lo han expresado los Javis en entrevistas, señalando el traslado de sus propias vivencias de opresión familiar, a partir del momento en que manifestaron su orientación sexual, hacia la construcción del guion de la serie. Paralelamente, en *La mesías* sí aparecen otros personajes secundarios cuyas vidas sexodisidentes pueden fluir libremente luego de cortar el lazo con la ortodoxia de la religión católica y con esa familia asfixiante. Ante ese corte, ante ese fracaso afectivo que implica la interrupción de la herencia

familiar, en los términos de Ahmed (2019), el señalamiento como una entidad del mal condena a la culpabilidad a esas personas, a quienes se les obtura la posibilidad de elección autogestionada de salir de ese entorno y se les impone ahora un nuevo yugo: habitar en el destierro.

La dupla de tías, Laia y Rosa, son desterradas, en diferentes momentos, luego de ofrecer resistencia a la decisión de la madre. En los momentos de extravío por drogas y excesos nocturnos de su hermana Montserrat, Laia (interpretada por Betsy Túrnez y Rossy de Palma) lleva a su sobrina y sobriño a la escuela, así como ayuda al padre biológico, Albert, a revincularse con ambos. Por su parte, la hermana de Pep, Rosa (interpretada por Aixà Villagrán y Gracia Olayo), desde su tarea como numeraria del Opus Dei les brinda instrucción domiciliaria a todas las infancias que viven aisladas en ese contexto rural. Años más tarde, ya alejada de la ortodoxia católica y asumiendo su amor por otra mujer, deviene en la tía postiza aliada que les da refugio a Irene y a Enric, cuando logran separarse de esa endogamia familiar opresora.

Díadas

El capítulo uno lleva por título «Montserrat», en referencia tanto al lugar donde se inicia la acción como al nombre del personaje protagonista. Dos textos en pantalla enmarcan el relato audiovisual de la serie, una díada de años (880 y 1979) que muestra en paralelo la diacronía de eventos sucedidos, en el mismo sitio pero con siglos de diferencia: el avistamiento que tuvieron unos niños pastores de una luz en el cielo (la cual les condujo a la cueva donde vieron a La Moreneta) y, por otro lado, la mirada de un universitario quien, guiado por luminarias en el firmamento, designa a esa región montañosa como un espacio privilegiado de avistamiento de ovnis. Esa singularidad geográfica real de Cataluña, Montserrat, descrita por la serie como un portal interdimensional, formará díada, a su vez, con el nombre materno.

Quienes se encuentran en ese momento, en aquel territorio, son, a su vez, dos grupos de personas diferenciados, aunque reunidos en torno a la fe. Por un lado, trabajadores del cine en proceso de filmación de una película que narra la aparición de la Virgen en el año 880. Por otro lado, personas que comparten la experiencia de una abducción extraterrestre y que se reúnen allí en fechas determinadas. En el primer grupo está Enric, quien tendrá un encuentro personal con Alicia (Cecilia Roth), perteneciente a la segunda agrupación. Y es precisamente en ese cruce que Enric recordará la presencia de algo ligado a lo extraordinario que lo traumatizó en su infancia: la visión de una mano extraterrestre. Algo sensible en esa imagen lo moviliza emocionalmente y se revela como el portal para una anagnórisis imprescindible, aunque necesariamente traumática, que será parte del arco narrativo de la serie, culminando en el capítulo final, el número siete, titulado «Wonderland» (en clara referencia intertextual con el texto de Lewis

Carroll *Alicia en el país de las maravillas* y sus diferentes representaciones audiovisuales). Enric adulto, siguiendo las pistas del dibujo de un conejo representado a lo largo de un sendero de montaña, accede al refugio de sanación espiritual donde está Alicia. Cuando Enric es aceptado allí, la guía le pide que, como primer paso, entone el *Virolai* (himno dedicado a la Virgen María de Montserrat que se convirtió en símbolo espiritual de la población catalana). La díada del nombre materno y con el del territorio encuentra así una terceridad que rompe el espejo para atravesar, como Alicia, hacia un nuevo sitio. En el viaje medicinal que se le propone, Enric expande su visión de la imagen alienígena que lo atormenta, toma de conciencia de la hondura de su sufrimiento: la mano extraterrestre que lo acaricia se torna diáfana, sólo tapaba el recuerdo de una mano masculina que abusó de su cuerpo infantil.

Montserrat asqueada

Irene niña y Enric niño aparecen en los *flashbacks* de los episodios y es en estos pasajes cuando podemos observar sus vivencias en un entorno de cuidado disfuncional organizado alrededor de una madre que huye de su familia de origen y del progenitor de ambos: siente asco. Un hombre mayor, amigo de sus progenitores, abusó de ella pero sigue en contacto con sus padres y su hermana de manera muy cercana y afectuosa. El asco retorna en el discurso de la joven madre, tanto por los hombres que la circundan como por el colegio al que debería estar asistiendo su hijo e hija pero que ella obtura. La explicitación del asco en la miniserie evidencia la complejidad del personaje de la madre quien, no encontrando otras herramientas para sanar aquel trauma, fuga hacia un delirio místico que la aísla mientras la protege.

En su estudio sobre el factor asco, Rocío Silva Santisteban (2008) explica que éste utiliza como recurso la basurización simbólica de otra persona. Culturalmente construido, el asco permite calificar a semejantes como subalternos, considerando a esas personas como sucias y contaminadas. Su aparición construye alteridades basurizadas a quienes se rechaza. Al mismo tiempo, no es una sensación pura, siempre se la percibe matizada o exacerbada por otras. Si bien el asco pone límite a lo peligroso, también es una emoción ambigua, «producto del contacto personal y sorprendente con un objeto o sujeto que provoca rechazo y atracción a su vez» (ibid., 155).

Montserrat siente asco tanto por su abusador como por su padre y su madre, quienes continúan su vínculo con aquel. La herida que le dejó dicho abuso tiñe sus vínculos interpersonales. La joven Montserrat (Ana Rujas) utiliza el deseo sexual de los varones como un medio lucrativo, a la par que explicita su deseo de encontrarles un padre bueno a Irene y a Enric como única salvación. Lo complejo es que su primogénito también es parte de la comunidad de varones que la circunda y ella es incapaz de maternarlo

de un modo que no esté teñido de esa tensión entre una atracción sexual incestuosa y el asco por el género masculino que él representa.

El arte como punto de fuga

Andrea Soto Calderón sostiene que «si las imágenes tienen un poder, entonces, también existe una respuesta a ese poder, siempre es posible producir un contrapoder, contra imágenes que desvíen o invaliden los poderes de la imagen» (2022, 22). Dentro de la diégesis, una referencia cinéfila se torna central desde que Enric adolescente roba una videocasetera junto a un VHS de *Singin' in the rain* (Stanley Donen y Gene Kelly, 1952). Desafiando la moralidad impuesta por el pensamiento sectario que les oprime, él y sus hermanas imitan los cuadros musicales del film. Ese juego infantil de calcar coreografías y canciones fascina tanto a Enric y a Irene como a todas sus medias hermanas: Aina (interpretada en su niñez por Sara Martínez y por Cristina Rueda cuando ya es mayor), Cecilia (Iona Roig y Amaia Romero), Julia (Arlet Zafra y Mabel Olea), Beth (Ninoska Linares y Ania Guijarro), Neus (Joana Buch y Valeria Collado) y Nora (Sara Roch). Y, si bien primero esto es censurado por Montserrat (en esta etapa con la interpretación de Lola Dueñas), posteriormente se transformará en un modo de comunicar al mundo el mensaje que ella cree recibir de Dios. Posteriormente a que Irene y Enric sean expulsados de la familia, todas las hermanas nacidas de la unión de Pep y Montserrat constituirán un grupo musical, produciendo canciones y videoclips de difusión del mensaje cristiano.

En sus creaciones, Ambrossi y Calvo dialogan con la cultura visual popular, en este caso: el fenómeno viral del grupo *Flos Mariae*. Dicha inspiración explícita de *La mesías* deviene en una agrupación de pop cristiano, *Stella Maris*, cargada de una estética *kitsch*, que la distancia de su referente. La complejidad de este nexo lo han estudiado, de manera puntillosa, Penélope Martín-Martín, M. José Higuera-Ruiz, y J. Patricio Pérez-Rufí, así como la emergencia de sus canciones en diversas plataformas y eventos presenciales. Denominan «universo transmedia» (2024, 875) a este aspecto de la serie, donde los personajes de ficción «asumen la responsabilidad en la creación de contenidos en canales o perfiles de redes sociales» (ibid., 876), con el agregado que, en la propuesta de Los Javis, *Stella Maris* participa del festival de música *Primavera Sound*, en Barcelona, y presenta un espectáculo teatral. «Las actuaciones del grupo en directo llevan la propuesta de ficción al ámbito de la performance presencial y a la fisicidad del proyecto, más allá de su actividad virtual en redes» (ibid.).

La musicalización de la serie es precisa en la selección de temas, propone un diálogo meticuloso con la iconografía y las emociones que despliegan diversas piezas audiovisuales. En el tercer capítulo se evidencia la referencia al *videoclip* de la canción *Take me to church*, de Hozier, en la secuencia donde Enric intenta escapar del hospital y el personal de salud

lo persigue ante la mirada represora de su padrastro, Pep. La narrativa del *videoclip* oficial de Hozier es directa al retratar la violencia homofóbica y la serie, incrustando ese tema en otra situación, puede reelaborar algunas de sus acciones y planos, en búsqueda de asociaciones emocionales precisas de resistencia a la opresión.

Aquí, como en las películas de Pedro Almodóvar *La mala educación* o *Dolor y gloria*, el arte opera como un refugio afectivo y una posibilidad de escape ante la opresión de un núcleo familiar enfermizo. Esto se ilustra con una escena capital de la serie donde Enric adolescente, confinado como castigo al sótano de la casa paterna, transforma esa rabia en una coreografía que lo hace caminar por las paredes.

Plano detalle de las manos

Al inicio de la serie, Enric e Irene están en un momento de olvido, involuntario en el primero –no recuerda el suceso más traumático– y voluntario en el segundo –elige dar la espalda a ese dolor y silenciarlo ante su nueva familia elegida–. La circulación de videos virales de sus medias hermanas haciendo música pop religiosa dispara una serie de recuerdos y de necesidad de poner en palabras aquello vivido en la infancia. Cuando en su lugar de trabajo Irene encuentra su nombre bíblico, Resurrección, escrito como grafiti en la pared quiere borrarlo pero no lo logra. A Enric lo rodea un grupo de avistamiento de seres extraterrestres que le hacen presente su sueño de una mano alienígena que lo acaricia contra su voluntad; la necesidad de hablar de ello se hace cada vez más urgente. Al decir de Ahmed (2019, 220), «narrar la infelicidad puede ser un acto afirmativo, puede indicar la posibilidad de otro mundo, aún si no nos ofrece una visión de ese otro mundo que llegaría a existir tras el derrumbe de las paredes de la miseria».

La recursividad de la mano en plano detalle enlaza muchos sentidos en la serie. La mano de Irene se lastima en el intento infructuoso de borrar el grafiti generándose un ardor que duele. Aquella mano extraterrestre que toca a Enric en sueños lo lastima; en su pesadilla, el sonido de la mano del Alien tiene la musicalidad que produce el roce de las pulseras de Montserrat joven (cuando es interpretada por la actriz Ana Rujas), pista que lo lleva a la escena de abuso sexual que atravesó siendo víctima del amante de su madre.

En uno de los afiches de la serie se ve la mano de la madre que trasvasa el alfabeto de las palabras divinas, a partir de las citas de una iconografía religiosa medieval. Montserrat, en su delirio místico, entiende que Dios le dicta en sus manos, letra a letra aquello que debe comunicar al mundo. Esto se expresa centralmente en el capítulo cuarto, «Instrucciones divinas para salvar el mundo». El texto dictado lo comunican sus hijas menores en los *videoclips* de *Stella Maris*, donde las coreografías imitan el movimiento de manos de Montserrat.

La mano de la madre como alfabeto divino, la mano de las hijas enajenadas como coro de la voz de la madre, la mano alienígena como recuerdo incompleto que acecha a Enric, la mano de costurera de Irene, la hija que pudo escapar, como liberación a partir del trabajo, pero, a la vez, como aquella que se corta y sangra. Hijo e hija primogénitos, quienes pueden separarse de aquella opresión, son acechados por manos que lastiman: estrago materno. Y las hijas de esa madre con Pep, todas hipnotizadas por las palabras que el alfabeto de las manos de su madre escribe como voz de Dios en sus vidas.

Conclusión

A través de figuraciones de resistencia frente a los discursos emocionales dominantes *La mesías* brega por la empatía con los personajes que presenta, incluso en sus contradicciones y miserias. Las actuaciones trabajan sobre un verosímil contiguo a la contemporaneidad del mundo donde se presenta la serie y no pierden verdad por poetizar y permitirse saltos hacia el realismo mágico o el *kitsch*.

El asco puede llevar tanto al resentimiento y a la cárcel mental como devenir en un sendero desde el cual fugarse hacia nuevos territorios. Los devenires de imágenes contranormativas en las prácticas artísticas contemporáneas producen irregularidades seriadas, habitan el fracaso de la expectativa hegemónica y tensionan los límites de los géneros cinematográficos tanto como los del paradigma sexo-genérico dominante. En el mundo actual estos disturbios (Saxe 2020) se tornan necesarios y urgentes. La fuga de la opresión como inauguración territorializada de lugares más vivibles.

Referencias bibliográficas

- Ahmed, Sara. 2019. *La promesa de la felicidad: Una crítica cultural al imperativo de la alegría*. Traducción Hugo Salas; presentación Nicolás Cuello. Buenos Aires: Caja Negra
- Halberstam, Jack. 2018. *El arte queer del fracaso*. Traducción de Javier Sáez. Barcelona: Egales
- hooks, Bell. 2019. «La teoría como práctica liberadora». Traducción del inglés Diana Carolina Peláez Rodríguez. *Nómadas* 50: 123–135. <https://doi.org/10.30578/nomadas.n50a8>
- Martín–Martín, Penélope, María José Higuera–Ruiz & José Patricio Pérez–Rufí. 2024. «'Stella Maris no somos fake': Aproximación exploratoria al universo transmedia de la serie de televisión *La mesías* (Movistar+, 2023)». *Arte, Individuo y Sociedad* 36(4): 875–886. <https://doi.org/10.5209/aris.95043>
- Rich, B. Ruby. 2013. *New queer cinema: The director's cut*. Durham NC: Duke University
- Saxe, Facundo Nazareno. 2020. «Literaturas y disidencias sexuales: Subversiones, disturbios, genealogías». *Descentrada* 4(2) <https://doi.org/10.24215/25457284e114>
- Silva Santisteban, Rocío. 2008. «El factor asco: Basurización simbólica y discursos autoritarios en el Perú contemporáneo». Tesis Univ. del Pacífico (Perú). <http://hdl.handle.net/11354/990>
- Soto Calderón, Andrea. 2022. *Imaginación material*. Santiago de Chile: Metales Pesados

(Artículo recibido: 14/09/2025; aceptado: 03/11/2025)