



UNIVERSIDAD NACIONAL DE ROSARIO
Facultad de Ciencia Política y Relaciones Internacionales

Licenciatura en Comunicación Social

“La construcción de las representaciones de las parejas del mismo sexo en dos tiras diarias argentinas: *Sres Papis* y *Vecinos en Guerra*”



Alumna:
Ma. Morena Pardo

Tutora:
Lic. Mariángeles Camusso
Co-Tutora:
Dra. Florencia Rovetto

Rosario, 7 de noviembre de 2016

Abstract

Esta Tesina se centra en el estudio de la construcción de las representaciones de las parejas del mismo sexo en dos tiras diarias argentinas emitidas por Telefé entre 2014 y 2015: *Vecinos en Guerra* y *Sres Papis*. El propósito es reconocer las maneras en que se configuran, desde y en el dispositivo televisivo, las relaciones ficcionales entre personas de igual sexo.

Se trata de analizar, con base en la teoría queer y de género, rastreando estereotipos sexuales y de género, caracterizando las parejas en su composición, las maneras de mostrar sus manifestaciones afectivas y sexuales, y su relación con el contexto social y familiar. La tarea se complementa con una revisión histórica de las formas que adoptaron estas representaciones en las ficciones argentinas, las cuales servirán de referencia contextual para el análisis.

Se entiende que la coyuntura posterior a la sanción de la Ley Nacional 26.618 de Matrimonio Igualitario, en julio de 2010, se presenta como un escenario provechoso para llevar adelante un estudio de estas características, y que analizar los discursos televisivos existentes puede ayudar a pensar nuevas representaciones a ser construidas e incorporadas en las ficciones, y reflexionar sobre las formas de producir una televisión futura más plural, diversa e inclusiva.

Palabras clave: representaciones, homosexualidad, tiras diarias

Agradecimientos

A mis viejos, Alberto y Marcela, por la confianza, el apoyo y el aguante.
Por el amor. Por haberme enseñado mucho y por haberse animado a aprender de mí.

A mi tía Alicia, por la incondicionalidad más absoluta y la paciencia más infinita.

A Mariángeles Camusso y Florencia Rovetto, por haberme guiado y acompañado en
este proyecto, pero sobre todo por haberme enseñado a ser feminista.

A Marcela Rosales y Cecilia Reviglio, por haber sido personas fundamentales en mi
formación académica y humana.

A mis amigas Cami y Paw, por entender todo, siempre.

A mi amigo Cris, por el coraje.

A Tosca, Vali, Delfi y Ale, los compañeros más entrañables en este camino.

Índice

1. Introducción	5
2. De las epistemologías feministas: notas personales sobre por qué los problemas de investigación son nuestros problemas	9
3. Sobre las tiras diarias	16
3.1 La telenovela y la televisión como agente de representación y de transformación de las sociedades	16
3.2 La tira diaria como especificidad argentina de la telenovela	21
4. Visibilidad y visibilización: del closet al prime time	23
4.1 Breve reseña histórica y actualidad de las relaciones del mismo sexo en las ficciones argentinas	23
5. Definición del Corpus	30
6. Características de las tiras diarias analizadas	33
6.1 Vecinos en Guerra	33
6.1.1 Sinopsis argumental	34
6.1.2 Personajes de interés para el análisis	34
6.1.3 Agustina y Valeria	37
6.1.4 El personaje de Reina	38
6.2 Sres Papis	39
6.2.1 Sinopsis argumental	39
6.2.2 Personajes de interés para el análisis	40
6.2.3 Carla y Andrea	41
6.2.4 Benicio y Ulises	42
7. Notas sobre sexo y género	42
8. Estereotipos y autoidentificación	45
8.1 Esterotipos que se configuran en las tiras diarias	47
8.2 Estereotipos que circulan en las tiras dirarias	57
9. Manifestaciones afectivas (vs parejas heterosexuales)	61

10. Instituciones: el matrimonio y la familia	70
11. Contexto familiar y social: saliendo del closet	74
12. Conclusiones	96
13. Bibliografía	100
14. ANEXOS	

Introducción

En 2010, el debate por la sanción de la Ley de Matrimonio Igualitario colocó la temática de la homosexualidad en la agenda obligatoria de los medios masivos y la posicionó como objeto de la opinión pública. En un contexto de creciente visibilización del colectivo LGBTI y de considerables avances en la consideración social y legal del mismo (no sólo en nuestro país sino a nivel global), la pregunta acerca de los roles y las formas que asumen los discursos mediáticos en este nuevo escenario resulta no sólo posible sino necesaria.

En los últimos cinco años, se pudo observar en la televisión argentina una proliferación de incorporaciones de parejas del mismo sexo en las tramas ficcionales de producción nacional. En vistas de este creciente número de vínculos afectivos entre personas de igual sexo mostradas en diversos formatos destinados al público masivo, como las tiras diarias o los unitarios emitidos durante el *prime time*, y considerando también la imbricación de la temática con la realidad social, surge la necesidad de preguntarse de qué manera se construyen esas representaciones en los discursos televisivos locales.

Esta investigación se centra en el estudio de la construcción de las representaciones de las parejas del mismo sexo en dos tiras diarias argentinas emitidas por Telefé en 2014: *Vecinos en Guerra* y *Sres Papis*. El propósito es reconocer las maneras en que se configuran, desde y en el dispositivo televisivo, las relaciones ficcionales entre personas de igual sexo. En este sentido, se trata de analizar discursivamente los textos, con base en la teoría queer y de género, rastreando estereotipos sexuales y de género, caracterizando las parejas en su composición, las maneras de mostrar sus manifestaciones afectivas y sexuales, y su relación con el contexto social y familiar. Podríamos considerar que el objeto se inserta simultáneamente en el campo de los estudios sobre los discursos televisivos nacionales (en el cual

podemos ubicar los trabajos de Mirta Varela sobre la televisión criolla, 2005) y en el que estudia la construcción social de las minorías sexuales y de género.

Partiendo de esta premisa, y teniendo como objetivo general indagar la construcción de las representaciones de las parejas del mismo sexo en las tiras diarias argentinas *Sres Papis* y *Vecinos en Guerra*, se buscará abordar el tema en cuatro ejes analíticos sucesivos que corresponden a los objetivos específicos: 1. reconocer las formas en que aparecen los estereotipos sexuales y de género y las maneras en que estos se relacionan con las identificaciones subjetivas expresadas por los personajes; 2. analizar comparativamente las formas en que se muestran las relaciones sexuales y las manifestaciones afectivas de las parejas del mismo sexo respecto de las parejas heterosexuales; 3. revisar de qué manera las instituciones sociales matrimonio-familia se inscriben en las parejas del mismo sexo (contemplando las características narrativas de la tira diaria); y 4. distinguir las maneras en que las parejas del mismo sexo se presentan y se relacionan con su contexto social y familiar.

A pesar de los considerables avances formales y legales que el movimiento LGBTI ha cosechado a fuerza de décadas de lucha, la existencia de discriminación en espacios públicos y laborales o escolares a personas del colectivo, en incluso la recurrencia de crímenes de odio (lesbofobia y travestifobia)¹ da a entender que persisten las disputas en torno a las consideraciones sociales respecto de las identidades y sexualidades disidentes.

En este sentido, si se quiere avanzar hacia una comprensión de los discursos sociales actuales acerca de la homosexualidad (seguidos de otras identidades y sexualidades incluidas en el colectivo), resulta obligatorio revisar las formas que adoptan los discursos mediáticos respecto a la temática, a la vez que reconstruir el recorrido histórico reciente de los mismos. Sin embargo, hasta el presente, la producción académica que aborde el tema desde el

¹ El travesticidio de Diana Sacayán, referente de la militancia trans en Argentina, ocurrido el 13 de octubre de 2015, sacudió a la comunidad LGBTI. Por otra parte, el asesinato de una mujer lesbiana perpetrado por la madre de la víctima el 11 de octubre de 2016, muestra la vigencia de la problemática.

campo de la comunicación es nula. Pueden rastrearse esfuerzos ensayísticos y periodísticos, pero siempre orientados hacia un análisis político contextual y/o de recopilación histórica. No se pudo encontrar en Argentina un estudio sobre las representaciones del colectivo LGBTIQ que coloque a la televisión y mucho menos a la tira diaria en un lugar central del análisis, al margen de selectos y parciales análisis periodísticos².

En tanto producción académica nacional, pueden rastrearse con mayor facilidad esfuerzos de abordaje de esta temática específica en los estudios sobre cine argentino. En este sentido, puede mencionarse el artículo *Sexualidades dispares. Representaciones y construcciones de género en el Nuevo Cine Argentino* (2010), de Romina Smiraglia, o aquellos recopilados en el libro de Adrián Melo *Otras historias de amor. Gays, lesbianas y travestis en el cine argentino* (2008), considerando específicamente *El amor de las muchachas* de Natalia Taccetta y Fernando Martín Peña.

La investigación que podemos considerar como precedente más concreto respecto de nuestro objeto de estudio específico es la llevada adelante por Beatriz González de Garay (2012) en su tesis doctoral, titulada *El lesbianismo en las series de ficción televisivas españolas*. Allí, como primer paso, la autora realiza un recorrido exhaustivo por la historia de la televisión española, generando un relevamiento de todos los personajeslésbicos representados en las ficciones. Un repaso similar, sin las mismas aspiraciones de complitud y sistematización, será esbozado al comienzo de este trabajo a forma de referencia y contextualización. Su enfoque teórico, con eje en la teoría de género y la teoría queer, propone algunas instancias analítico-conceptuales que aquí retomaremos, como las concepciones de sexo, género y sexualidad de Butler (1990) y conceptualizaciones de *El pensamiento heterosexual* de Monique Wittig (1992).

Por otra parte, podemos considerar como referencia las experiencias de otras industrias televisivas como la estadounidense, donde la incorporación de

² Pueden considerarse y consultarse los publicados sucesivamente en la sección Soy del diario Página 12 en relación a diversos contenidos televisivos nacionales de interés como *Sres Papis*, *Vecinos en Guerra*, *Farsantes* o con abordajes más globales analizando las series populares (principalmente anglosajonas) con mayor representación de las diversidades.

parejas del mismo sexo en las tramas ficcionales destinadas a públicos masivos se produjo de manera más rápida y suscitaron inmediatas reflexiones académicas desde distintas disciplinas, que, junto con las devoluciones de las audiencias, contribuyeron a repensar, reconsiderar y ajustar los modos en que las identidades y sexualidades del colectivo LGBTQI eran representadas. En este sentido, es pertinente señalar la existencia de espacios de investigación en diversas instituciones universitarias de Estados Unidos que se abocan exclusivamente al estudio interdisciplinario de los colectivos LGBT (como el LGBT Studies Program de la Universidad de HOFSTRA, del estado de Nueva York).

Se espera entonces que un estudio de las formas particulares que adopta actualmente el discurso televisivo en la Argentina respecto de las relaciones homosexuales, históricamente excluidas o excepcionales en los contenidos destinados a públicos masivos, resulte una contribución al campo de los estudios de los discursos televisivos, y sea de relevancia para las investigaciones sobre las especificidades narrativas de la televisión nacional. En esta línea, este trabajo puede proporcionar la perspectiva argentina a la mencionada investigación sobre la representación del lesbianismo en la televisión española llevada a cabo por Beatriz González de Garay Domínguez (Universidad Complutense de Madrid, 2012). Por otra parte, y en vistas de la limitada producción nacional desde la comuncación, se espera que aporte conocimiento significativo desde nuestro campo hacia otros campos que estudian en Argentina la construcción social o subjetiva de diversas identidades y relaciones dentro del colectivo LGBTIQ (como la ciencia política, la filosofía, la sociología o la psicología), considerando la importancia social y la relevancia teórica que las representaciones mediáticas suponen para este tipo de reflexiones. Por último, se propone realizar una contribución casi fundacional a las producciones académicas de la Facultad de Ciencia Política y Relaciones Internacionales en tanto tesina de grado que tenga como objeto primario de análisis a las sexualidades disidentes.

También puede pensarse que la coyuntura posterior a la sanción de la Ley Nacional 26.618 de Matrimonio Igualitario en julio de 2010 se presenta hoy

en día como un escenario provechoso para llevar adelante un estudio de estas características, si contemplamos las posibilidades narrativas que otorgó esta ampliación de derechos reales a los escenarios ficticios. Finalmente, se puede considerar el potencial valor social que tiene una investigación como la presente, en tanto indaga y deconstruye representaciones que visibilizan sólo una porción de las diversas y complejas relaciones no-heterosexuales que se dan en la sociedad.

Pensar las relaciones del mismo sexo desde la comunicación no sólo puede habilitar nuevos enfoques para comprender los discursos masivos sobre la homosexualidad en la sociedad argentina, sino también contribuir a generar nuevos discursos y debates sobre otras identidades cuya representación permanece restringida o completamente invisibilizada. Analizar los discursos televisivos existentes puede ayudar a pensar nuevas representaciones a ser construidas e incorporadas en las ficciones, de manera de contribuir a reflexionar y dar forma a una televisión futura más diversa e inclusiva.

De las epistemologías feministas: notas personales sobre por qué los problemas de investigación son nuestros problemas

Durante toda mi trayectoria por la carrera, o al menos en los últimos tres años, la pregunta sobre cuál sería el tema de mi tesina sobrevoló los espacios y los textos de manera tácita. Si bien a partir de la curiosidad y un ímpetu de exploración teórica siempre me fui formulando preguntas de investigación mientras transitaba materias teóricas e instancias de taller, no fue sino hasta que me dispuse a cursar el Taller de Tesina en quinto año (un año después de lo planteado en la currícula) que la necesidad de definir aquel tema se volvió explícita. Llegué al primer día de clases del Taller con varias ideas, formuladas con la improvisación característica de quien nunca se ha enfrentado realmente a una tarea de investigación académica. Una de ellas había nacido durante unas breves vacaciones con mi familia el año anterior, durante las cuales había

retornado con mucha alegría a un placer de mi adolescencia: pasar noches enteras viendo en YouTube videos compilatorios de historias de lesbianas de la televisión. En esas madrugadas me sumergí, haciendo abuso de la licencia que otorga el tiempo libre de las vacaciones, en las narraciones telenovelescas de Agustina y Valeria -dos personajes interpretados por dos actrices que jamás había visto, en una tira diaria de la que sabía poco y nada-, y de Carla y Andrea -esta vez Gloria Carrá y otra actriz que jamás había visto, en una tira diaria que pensé que jamás iba a ver. La práctica, sin embargo, me era tan familiar, tan propia y personal, una especie de caricia tibia a lo más profundo de mi identidad: a mis 13 o 14 años, en un fervor preadolescente lleno de consumos televisivos y cuestionamientos silenciosos a mi orientación sexual, me pasaba noches viendo en YouTube videos compilatorios de parejas lésbicas en programas extranjeros. Es que nuestra televisión argentina, e incluso la programación por cable que incluía series y películas de otros lugares del mundo, carecía rotundamente de chicas que gustaran de chicas. Y yo necesitaba ver, necesitaba verlas, para saber si, tal como sospechaba, me veía también allí. Entonces la tarea se volvía casi antropológica: rastrear la internet en busca de alguna historia más o menos completa, con subtítulos o de habla hispana, que llegaba a manos de otras miles de adolescentes como yo desparramadas por el mundo gracias al trabajo no remunerado de una de nosotras, una heroína que se encargaba de grabar, recopilar y a veces subtítular. También era válida cualquier película descargable que abordara la temática. Así es que terminé viendo más cine clase B del que me hubiera gustado: películas realmente malas, con tramas inestables y actuaciones olvidables, pero todo valía la pena con tal ver a las chicas besándose. Gracias a eso, y a algunas sintonizaciones esporádicas de *The L Word* los domingos a la noche (en ese horario marginal era transmitida la serie que revolucionó la televisión norteamericana y mundial en tanto abordaje del lesbianismo), esa parte de mí que dudaba fue encontrando una respuesta. Cuando casi diez años después retomé con dedicación, en esas vacaciones, esta tarea tan estimada que en realidad nunca había abandonado por completo, noté dos cosas: la oferta de este pseudo género estaba ahora plagada de historias

tomadas de la televisión argentina (que disfrutaban espectadoras de otros países latinoamericanos, cuyas industrias todavía no había abrazado la diversidad) y el acceso era fácil y masivo. Por otra parte, mientras miraba un resumen atrás de otro, no podía dejar de opinar, de comentar y de cuestionar para mí misma algunos aspectos de la construcción de esas representaciones lésbicas en la pantalla. En ese momento, me di cuenta que estaba analizando los textos, y que con la suficiente y correspondiente complementación teórica, esto mismo podría ser tema de mi tesina de grado.

Como lesbiana, padecí en mi adolescencia la ausencia en los medios de comunicación (y sobre todo en sus ficciones) de identidades que me representaran, que se parecieran a mí y me hicieran sentir menos sola, menos rara. La vergüenza fue real durante la mayor parte de mi vida. Pero yo ya era otra y estaba dispuesta a hacer de este tema mi tema de investigación. A modo de revancha kármica, sería hablar sobre las lesbianas lo que me daría mi título de Licenciada en Comunicación Social. Sin embargo, cuando me creía liberada de toda culpa y miedo, no pude presentar el tema en clase. Me dio vergüenza. En la consulta, logré enunciarlo pero titubee. Había pensado seriamente en elegir otro tema: porque sería más fácil, porque me permitiría trabajar con tal o cual docente con quien tenía afinidad previa, pero sobre todo porque no tendría que transitar la instancia repetitiva de decir, cada vez que mis padres, mis compañeros o algún extraño me lo preguntara, que mi tesina de grado era sobre las representaciones de las parejas del mismo sexo.

Ya estaba elaborando el pre-proyecto de esta tesina cuando inicié el cursado, en el último cuatrimestre de la carrera, de la electiva Introducción a la Perspectiva de Género. Allí, entre intercambios enriquecedores con docentes y compañeras y el descubrimiento de teóricas feministas de varias épocas, las últimas dudas terminaron de echarse por tierra y se transformaron en convicción de llevar adelante este tema, con más orgullo que nunca.

El relato autobiográfico no es arbitrario ni irresponsable, no abusa de una instancia académica para hacer una especie de catarsis adeudada, sino que tiene un propósito que considero fundacional para el abordaje del tema.

Esta narración tiene como objeto mostrar cómo mi experiencia singular me hizo descubrir que un problema de mi vida podía ser, y de hecho era, un problema de investigación. Y sin embargo, en toda la carrera, nadie me dio a entender que mi experiencia y mi trayectoria vital eran relevantes para realizar mi tesina. Por el contrario, el borramiento de un yo singular impuesto para todas las redacciones académicas, me daba a entender que mi individualidad nada tenía que ver con la posibilidad de construir conocimiento. Aún cuando es claro (e incluso fomentado) que cada unx piensa su tema de tesina en torno a sus intereses y preferencias singulares, en el producto final suele borrarse todo rastro de esa singularidad, y ese conocimiento producido aparece como natural y espontáneo.

A pesar de que fue en esta Universidad que me descubrí (y me formé) feminista, de que fue en una de sus aulas que pude llamarme 'lesbiana' por primera vez en voz alta frente a un grupo de gente, de que fue en esta Universidad que dejé atrás las últimas piedras de la vergüenza, no puedo iniciar este proceso de investigación y construcción teórica sino es esbozando (o retomando) una crítica feminista al profundo androcentrismo³ que marca el conocimiento transmitido y producido en esta Universidad. La ausencia evidente de perspectiva de género (o la presencia preponderante de una perspectiva de género androcéntrica) al interior de los programas de las carreras, la dejerarquización de los espacios curriculares en los que se abordan las problemáticas de género, la desestimación o subestimación de los abordajes feministas para las tesinas de grado, y la configuración del saber a partir de epistemologías androcéntricas, invisibilizan las producciones teóricas y la presencia histórica de las mujeres en el marco de las ciencias sociales,

³ El término androcentrismo (ANER-DROS; hombre-hecho) fue propuesto por Amparo Moreno Sardá para nombrar el modo de dominación de lo que ella misma denomina "el arquetipo viril" por sobre el resto de la humanidad. La autora afirma que el sujeto universal que aparece en el discurso de la ciencia y de la historia "corresponde, no a cualquier ser humano, mujer u hombre de cualquier condición, ni siquiera a cualquier hombre, sino a lo que definí como el arquetipo viril: un modelo humano imaginario, fraguado en algún momento de nuestro pasado y perpetuado en sus rasgos básicos hasta nuestros días, atribuido a un ser humano de sexo masculino, adulto y cuya voluntad de expansión territorial". Así, el concepto de androcentrismo supera al de sexismo en tanto incluye también el carácter clasista y racista del modo de opresión. Por otra parte, devela la "falacia" de universalidad y visibiliza la exclusión de otrxs sujetxs.

además de subestimar o desestimar a las mujeres (y otras identidades) como sujetos y agentes de conocimiento.

Sobre esto, Nelly Richard (2009) afirma que la inclusión o la consideración de autoras mujeres en los programas de las materias “no es condición suficiente porque la incorporación a la ciencia puede hacerse y de hecho así sucede en el nivel de la pura reproducción o desarrollo de conocimientos previos, sin cuestionar los posibles sesgos sexistas de sus fundamentos; en este caso, la presencia de las mujeres hace menos aparente la necesidad de una revisión teórica y refuerza la contribución de la ciencia o disciplina en cuestión al conservadurismo social” (Richard, 2009: 9).

En el mismo sentido, podríamos decir que no bastará, entonces, para ejercer una crítica y una transformación de los criterios académicos androcéntricos, abordar en nuestras tesis de grado (y otras instancias de producción) temáticas de género, feministas o de la diversidad. No bastará tomar como eje de nuestros marcos teóricos a las teóricas feministas. Debemos, como estudiantes, como tesis, como investigadoras y docentes, perpetuar las epistemologías feministas dentro de los espacios académicos, reclamar nuestras primeras personas del singular (que vislumbran su ser mujer), para desarmar progresivamente ese “sujeto universal de la ciencia que esconde su carácter de masculino”.

Es por todo lo anterior que me parece apropiado aquí retomar brevemente, previo a embarcarme en el desarrollo en sí del análisis que motiva esta instancia de construcción de conocimiento, una serie de postulados que proponen algunas autoras en referencia a las epistemologías feministas y al androcentrismo. Es que sí, tal como afirman, la forma de conocer es conociéndonos a nosotrxs mismxs; sí, a su vez, las epistemologías tradicionales y predominantes obturan la posibilidad de considerar a las mujeres (y por tanto a otrxs sujetos que no se condigan con aquel “arquetipo viril” de las ciencias en tanto hombre, blanco, burgués, occidental, heterosexual, con intenciones de dominio) como “sujeto epistémico” (Maffia, 2013), ¿de qué manera alternativa podemos pensar(nos) y saber(nos)? Sandra Harding (1998) formuló al momento de preguntarse por ese “método feminista”:

“Las feministas argumentan que las epistemologías tradicionales excluyen sistemáticamente, con o sin intención, la posibilidad de que las mujeres sean sujetos o agentes del conocimiento; sostienen que la voz de la ciencia es masculina y que la historia se ha escrito desde el punto de vista de los hombres (de los que pertenecen a la clase o a la raza dominantes); aducen que siempre se presupone que el sujeto de una oración sociológica tradicional es hombre. Es por eso que han propuesto teorías epistemológicas alternativas que legitiman a las mujeres como sujetos de conocimiento” (Harding, 1998: 3)

Considero que esta pregunta es a priori un interrogante necesario al momento de encarar un proyecto de investigación que tiene por objeto y, por sobre todo, como sujeto cognoscente, a esos sujetxs (o representaciones de esos sujetxs) que, tal como Amparo Moreno Sardá mostró en diversas instancias de trabajo, las ciencias y la historia han ignorado y/o invisibilizado.

Las epistemologías feministas vinieron a visibilizar y cuestionar entonces cómo el modelo tradicional de la ciencia por un lado anulaba ciertas experiencias como objetos de estudio legítimos (o incluso legitimables) y por otro, clausuraba otros modos de conocer (que, por cierto, tuvieran que ver más con esas experiencias); y a develar los mecanismos de estas exclusiones. El método científico hegemónico (aquel de la Teoría del Conocimiento) exige objetividad y universalización para alcanzar la validez, para considerar ciencia o conocimiento lo que allí se produce (Maffia, 2013). Esta dupla, según la crítica feminista, no hace más que invisibilizar al sujeto cognoscente y permite mantener una relación de poder con aquello por conocer. “El modelo de conocimiento es un sujeto capaz de objetividad, es decir, capaz de separar sus propios intereses y adquirir, entonces, esta visión de los aspectos del mundo sin ponerse en juego él mismo en la visión de estos aspectos. Una separación entre el sujeto y el mundo, donde el sujeto actúa como una especie de espejo, donde se reflejan las leyes del mundo y los objetos tal como son, y no tal como cada perspectiva los aprecia” (Maffia, 2013:5).

Este modelo tradicional se perpetúa aún hoy en nuestros programas de estudio y, si bien en algunas instancias es ampliamente criticado desde la teoría, en las instancias de producción académica se nos sigue formando con

sus exigencias.

Si las feministas (como Amparo Moreno Sardá) hace años notaron y empezaron a cuestionar una contradicción entre sus militancias y sus trayectorias académicas (que operaban dentro de estos cánones androcéntricos de la ciencia), y a formular una crítica que dio lugar a las epistemologías feministas que aquí retomamos brevemente, no puedo sino operar sobre mí misma y este trabajo una vigilancia similar para no caer sin reflexión mediante en esa paradoja. Es por eso que inicio esta tesina, al menos, reproduciendo estas críticas, desarrollando parte de mi trayectoria vital y afirmando que esas experiencias efectivamente atravesaron y atraviesan todo este proceso de investigación.

Creo que la forma en que las feministas producimos conocimiento al interior de universidades aún eminentemente androcéntricas todavía está en disputa. Donna Haraway reflexionó ampliamente sobre un “método feminista” que funcionara como alternativa al modelo epistémico tradicional y sobre las características que podría tener una “objetividad feminista” (Haraway, 1995). Pero evidentemente no hay un modo único (de eso mismo se trata) de llevar adelante una investigación en tanto sujeta feminista: mis esfuerzos por enfrentar la aparente contradicción consisten apenas en nombrarla y decir que una revisión es necesaria.

Esta reflexión intenta entonces, sin mayores pretenciones, servir como fundamento para señalar que, según considero, la existencia misma de esta tesina materializa aquella expresión tan elocuente de Amparo Moreno Sardá (1986), que afirma que “los problemas de investigación son nuestros problemas”. Y que, entonces, habilitar, o al menos sugerir, que las trayectorias individuales y las experiencias vitales de las personas sean potenciales problemas de investigación, y que hay o puede haber otras formas de construir conocimiento, son una deuda de la cultura académica predominante en nuestra institución.

Sobre las tiras diarias

La telenovela y la televisión como agente de representación y de transformación de las sociedades

El poder de los medios de comunicación de masas ha sido tradicionalmente uno de los temas más estudiados y debatidos dentro de las teorías y las ciencias de la comunicación. La televisión, por su parte, ha sido objeto de múltiples y diversos análisis desde el nacimiento mismo del campo de la comunicación. Es difícil dar con una corriente teórica en el mismo que no haya pensado a o sobre la televisión, ya sea en tanto medio de comunicación de masas, práctica social, dispositivo, o tecnología.

Pasada la época de la Mass Communication Research y la proliferación de los estudios sobre medios de comunicación de masas (y por ende sobre televisión) en clave de aguja hipodérmica (suponiendo que todo lo que se mostraba en los medios de comunicación de masas tenía influencia directa y absolutamente efectiva sobre las audiencias), emergieron corrientes que abordaron los contenidos televisivos desde otros supuestos que permitían complejizar la cuestión. Los Estudios Culturales británicos, por ejemplo, pondrían de manifiesto la capacidad del espectador para hacer diferentes lecturas de lo difundido por los medios, intentando no sobrevalorar ni el poder de los medios ni el poder de resistencia del público, basándose sobre todo en estudios de recepción y metodologías etnográficas. Si bien dejaremos aquí de lado la cuestión de los efectos de los contenidos televisivos en las audiencias (por motivos de extensión pero sobre todo por construcción de objeto de estudio), es decir sobre las formas en que las representaciones analizadas pueden o no generar transformaciones o influencias concretas, parece al menos importante reflexionar sobre por qué elegimos analizar las representaciones de las parejas del mismo sexo en un producto televisivo como son las tiras diarias y no en otro espacio de producción de sentido.

Sobre esto, al embarcarse en una fundamentación similar sobre por qué estudiar las representaciones lésbicas en la televisión, Beatriz González de Garay afirma: “Lo que sí parece indiscutible es que la televisión, y en general

los medios de comunicación de masas, forman parte de la vida cotidiana de la gran mayoría de los habitantes del mundo occidental y articulan a través de los contenidos que distribuyen una serie de procesos sociales cuyo análisis es especialmente interesante” (2012: 27). Debe tenerse en cuenta aquí que uno de los objetivos de la autora era “analizar un producto de la cultura popular, como es la televisión, desde la perspectiva de su capacidad para reflejar o influir en los procesos identitarios y de legitimación de los grupos sociales”, mientras que en este trabajo no nos dedicaremos a esta tarea.

Los Estudios Culturales británicos le dieron considerable importancia a la cultura popular como objeto de estudio, abocándose extensa (pero no exclusivamente) a la revisión de la televisión como práctica cultural. A partir de los setenta, una corriente feminista de los Estudios Culturales se dedicó a analizar productos de la cultura popular en clave de género. El tema de “las imágenes de la mujer”, es decir, cómo se representaba a las mujeres en esos productos, incluidas las telenovelas, se volvió un tema de investigación para muchas autoras. En este grupo podemos mencionar a Charlotte Brunsdon (*Everyday Television: Nationwide*, 1978; *Screen Tastes: Soap Opera to Satellite Dishes*, 1997; *The Feminist, the Housewife and the Soap Opera*, 2000), Dorothy Hobson (*“Crossroads”: Drama of a Soap Opera*, 1982), Christine Geraghty (*Women and Soap Opera. A Study of Prime Time Soaps*, 1991) y Ien Ang (*Watching Dallas. Soap Opera and the Melodramatic Imagination*, 1985). Vale mencionar que muchos de estos estudios incluían además un interés en términos de consumos culturales de las mujeres. En relación a esto, Joanne Hollows profundiza y advierte:

“Hacia mediados de los setenta, feministas que trabajaban en las ciencias sociales empezaron a generar un cuerpo de conocimiento sobre cómo se representaba a hombres y mujeres en los contenidos de los medios de comunicación y los efectos que esto tenía sobre su audiencia. Esta investigación de las ‘imágenes de la mujer’ fue criticada cada vez más por feministas que trabajaban con otras bases teóricas como el estructuralismo y el psicoanálisis y produjo un debate generalizado sobre las cuestiones de la

representación. Las críticas a la tradición de 'imágenes de la mujer' llevaron al desarrollo de un foco clave de estudios feministas a propósito de cómo los medios de comunicación, cine y estudios culturales trabajaban los procesos y prácticas de representación para producir ideas sobre qué significa ser mujer.

En segundo lugar, los estudios culturales feministas no han establecido simplemente una ecuación entre la significatividad de la cultura popular con cuestiones de representación y análisis textual. Los estudios culturales analizan las complejas relaciones entre instituciones, industrias, textos y prácticas culturales y, por lo tanto, aunque las cuestiones de representación son centrales, no son su única preocupación" (Hollows, 2005: 16)

En este trabajo tampoco caeremos en la tentación de establecer una simple "ecuación entre la significatividad de la cultura popular con cuestiones de representación y análisis textual", sino que, admitiendo y valorando esa significatividad, nos limitaremos a caracterizar las representaciones de las parejas del mismo sexo. Una valoración o estudio sobre los posibles efectos de las mismas en las audiencias podría ser objeto de una instancia posterior de investigación.

Entenderemos aquí a las representaciones (y el alcance de sus efectos) en términos bourdianos, en tanto sistemas simbólicos, como instrumentos de conocimiento y de comunicación, que pueden ejercer un poder estructurante, porque son estructurados. Estos sistemas (entre los que se encuentran el arte y el discurso) ejercen el poder simbólico de construcción de la realidad que tiende a establecer un orden gnoseológico: el sentido inmediato del mundo social (Bourdieu, 2000). Teresa De Lauretis (1984) retomará esta noción de sistema simbólico para pensar las formas de representación de la mujer a través del lenguaje cinematográfico. De la misma forma, la retomaremos para pensar las representaciones de las parejas del mismo sexo en las tiras diarias.

Por su parte, y volviendo a los Estudios Culturales, David Morley: "En la televisión no existe nada que pueda definirse como 'un texto inocente', ningún programa que no merezca ser objeto de cuidadosa atención, ningún programa que pueda pretender que solo ofrece 'entretenimiento' y que no transmite

ningún mensaje sobre la sociedad” (Morley, 1996: pp 120-121). Entonces, pensaremos en la inclusión de personajes o parejas del mismo sexo (y de otras identidades y sexualidades no heteronormativas) en las tiras diarias, a priori, en términos de visibilidad.

Ante la sobre-representación de la heterosexualidad en los medios, la presencia cada vez mayor de personajes o vínculos no-heterosexuales puede ser considerada en sí misma como una transformación. A su vez, es evidente que no da lo mismo cualquier representación (teniendo en cuenta, por ejemplo, aquellos primeros personajes homosexuales de los programas de sketches que habilitaban la burla a partir del estereotipo).

En 2007, el El Área Queer de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, junto con otros organismos de derechos humanos y de la diversidad, elaboró un informe e instructivo denominado *Medios de Comunicación y Discriminación: Desigualdad de Clase y Diferencias de Identidades y Expresiones de Géneros y Orientaciones Sexuales en los Medios de Comunicación*. Allí analizan cómo desde los medios de comunicación, frecuentemente se sostienen “discursos discriminatorios que ayudan a legitimar ideologías represivas vinculadas con xenofobia, racismo, sexismo, homofobia, lesbofobia, travestofobia y transfobia”. Allí afirman también que “como ‘efecto ideológico’ de los medios, la burla o el menosprecio, pero también el pánico moral, el pánico sexual o la criminalización, actúan a través del diseño de imágenes y representaciones”. El documento revisa y formula críticas a las formas en que, principalmente desde el discurso periodístico (y no desde las ficciones), se naturalizan prejuicios o estereotipos y de esta forma excluyen voces y posiciones de diversos colectivos sociales, generando un correlato en la opinión pública y su percepción de la diversidad.

Aunque, como dijimos, no ahondaremos en cómo estas representaciones moldean (o no) la percepción de la diversidad (esto sería objeto de otra instancia de investigación con base en la recepción de los contenidos), si aceptamos que los contenidos televisivos al menos influyen en los discursos sociales, entonces resulta pertinente revisarlas. Una

representación considerable como “negativa”⁴ en tanto posiblemente ofensiva o poco (paradójicamente) representativa del colectivo que identifica, puede ayudar a reproducir y perpetuar nociones limitantes sobre la diversidad, tal como señala el informe arriba citado. O por el contrario, puede producir una imagen “positiva” en tanto reflejo de muchas individualidades nunca antes representadas y promover nociones inclusivas.

Resulta interesantes aquí volver brevemente al ámbito de selección del corpus definitivo: los videos compilatorios de las parejas a analizar subidos a YouTube. Retomando el relato anecdótico que inaugura esta tesina, las lesbianas y bisexuales realizaron históricamente (desde que apareció la red social de YouTube, de manera constante hasta el presente) una práctica propia y específica: recortar todas las escenas de una serie, telenovela o tira diaria en las que apareciera una pareja lésbica (o cualquiera que sea de relevancia para el desarrollo de esa trama lésbica), compilarlas y subirlas al sitio para ponerlas a disposición del resto de la comunidad.

Si bien la realización misma de esta práctica, con todas sus particularidades y sus avatares, sería objeto de otra instancia de investigación (una muy interesante, por cierto) y excede mi propósito, esta mención busca echar una última luz sobre la importancia de las representaciones de las parejas del mismo sexo en televisión para toda una porción de la sociedad (argentina y hablahispana). Es que, por más que ocurra por fuera del dispositivo televisivo (y por tanto quede por fuera de nuestro objeto de estudio tal y como está construido), no puede ignorarse que esos contenidos son posteriormente reapropiados con dedicación, que hay chicas en todo el país y alrededor del mundo que se embarcan en una tarea maratónica y cuasi heroica de recorte y edición, y que toda una comunidad espera ávidamente por esos contenidos. Y lo que motiva toda esta vorágine parece en última instancia muy simple, y es lo mismo que me motivaba a mí a pasar horas rastreando la internet durante la adolescencia: verse a sí mismas, reconocerse o buscarse en esas chicas que gustan de chicas. No ocurre lo mismo, por ejemplo, con los

⁴ Los términos “negativo” y “positivo” están siendo usados aquí de forma superficialmente valorativa para mostrar un punto pero no pretenden ninguna rigurosidad de categorización y no serán retomados más adelante.

videos compilatorios de parejas heterosexuales (que también existen pero aparecieron de forma posterior), donde allí la motivación es el mero fanatismo por esa dupla ficticia y que suele tener que ver con la popularidad de un actor, actriz o producto (Mariano Martínez y Lali Espósito en *Esperanza Mía*). En relación a esto, los autores Barker y Andre (1996) estudiaron los procesos sociales que ponían en marcha las telenovelas en los adolescentes y concluyeron que estas series son una fuente para la creación de la identidad y, en este sentido, se usan para clarificar aspectos relacionados con el género y la identidad sexual. Así, los autores señalan que “las conversaciones sobre las telenovelas ofrecen a la gente joven un foro de discusión de temas de los que es difícil o embarazoso hablar. Uno de ellos es la identidad sexual, y en particular la homosexualidad” (Andre & Barker, 1996: 27). Entonces, si se tiene en cuenta además este fenómeno que trasciende la televisación de los contenidos analizados, resultará aún más importante revisar esas representaciones que aquí abordamos.

La tira diaria como especificidad argentina de la telenovela

Si la telenovela fue, para la mayor parte de Latinoamérica, “el exponente televisivo del melodrama” cinematográfico, en Argentina adoptó (en las últimas dos décadas al menos) unas características singulares que la diferenciaron del género tradicional. No es necesario un esfuerzo analítico complejo para apreciar, a simple vista, la desemejanza (estética, narrativa) entre los productos televisivos que suelen ocupar el prime time argentino y aquellos que se importan desde otros lugares del continente.

En este sentido, Nora Mazziotti denominó a esta especificidad local de la telenovela clásica como tira diaria. La autora considera a las tiras diarias como “un formato de límites difusos” que se desarrolló amplia y particularmente en la Argentina y se diferencia principalmente de la telenovela clásica por la ausencia o falta de centralidad del elemento melodramático que Mazziotti expone como definitorio de estas últimas. Además, caracteriza a la tira diaria

argentina como “costumbrista” y le atribuye la particularidad de no presentar necesariamente una pareja central protagónica, sino plantear las relaciones románticas como un conjunto (Mazziotti, 2006).

A pesar de las idiosincrasias características de cada país, la telenovela clásica latinoamericana presentaba como invariante (y como elemento definitorio), según Mazziotti, “el melodrama, con sus convenciones para el tratamiento de las relaciones amorosas, sociales y la actuación” (Mazziotti, 2006: 25).

Entonces, la propia autora reflexiona: “No es posible afirmar que títulos como *Gasoleros*, *Campeones*, *Son amores* y *Los Roldán* sean telenovelas, les falta la pareja protagónica y la centralidad de una historia de amor con muchos obstáculos. Pero no es que no haya historias de amor, sino que se juegan dentro de un conjunto. Lo que no está presente -y si lo hace, en su mínima acepción- es el modo melodramático. Tampoco pueden considerarse totalmente comedias, porque no todas evidencian el ritmo, las situaciones de enredo, de equívocos, de gags que el género cómico requiere. Aunque lo son por la esencia de los personajes estereotipados, por el desenlace rápido y casi siempre feliz de los momentos dramáticos” (Mazziotti, 2006: 29). La autora profundiza la caracterización:

“a) los personajes -- porteños, inmigrantes europeos o migrantes internos, que conforman los tipos del barrio o el nutrido desfile de tíos, sirvientes y amigos diversos, armados sobre el molde de los personajes llamados de carácter en el teatro. (...) b) los ambientes -- el barrio, el patio, el bar, la cocina, los paisajes urbanos--en los que estos personajes tejen sus encuentros amorosos, familiares, cotidianos. c) el lenguaje coloquial, ya sea el lunfardo o giros lingüísticos característicos, como el voseo y el checheo, y también el cocoliche, jerga italo-criolla propia del sainete, que largamente han aparecido en nuestros teleteatros” (Mazziotti, 1992: 158).

En este sentido, la definición parece más que apropiada para pensar los productos televisivos seleccionados: la no-centralidad de una historia de amor,

la ausencia del melodrama, la hibridación del tono de comedia, los personajes estereotipados (uno de los ejes analíticos de este trabajo), la multiplicidad de los mismos, el “costumbrismo” argentino y el desenlace feliz son elementos que aparecen con igual fuerza en *Sres Papis* y *Vecinos en Guerra* y que retomaré más adelante por su relevancia para el abordaje de ejes analíticos clave.

Visibilidad y visibilización: del closet al prime time

Breve reseña histórica y actualidad de las relaciones del mismo sexo en las ficciones argentina

En tanto me propongo aquí abordar a las parejas del mismo sexo en dos tiras diarias recientes (emitidas entre 2014 y 2015), en un contexto en el que la incorporación de las mismas a las ficciones es frecuente y casi mandatorio, resulta valioso, sino necesario, realizar un breve recorrido histórico del fenómeno. Sin intención de un llevar adelante un relevamiento exhaustivo, definitivo o sistemático, retomaré aquí de forma cronológica la aparición de personajes y parejas homosexuales en diversos espacios ficticios de la televisión argentina (sketchs, unitarios, tiras), destacando aquellos que hayan sentado precedentes directos en algunos de los ejes de análisis que tomaré en este trabajo (autoidentificación, salida del closet, manifestaciones afectivas, erotismo, relación con las instituciones).

El primer registro reconocible se remonta a 1974, en el programa humorístico *Porcelandia* protagonizado por Jorge Porcel. Este último encarnaba allí a un parodiado Don Corleone en el sketch denominado “El Padrino” cuyo hijo era presumiblemente homosexual (en tanto no se verbalizaba pero así se deba a entender narrativamente). Recién en 1987 apareció otro personaje gay, nuevamente en instancias de un programa humorístico: esta vez fue en *Hiperhumor*. Allí, en el sketch “La Disquería”, Enrique Almada representaba a un cliente homosexual provocador, llamativo,

que decía y hacía lo que pensaba, y que era repetidamente rechazado por el personaje de Ricardo Espalter, de una manera humorosa. En el mismo año, Hugo Arana da vida a Huguito Araña en *Matrimonios y algo más*, sentando quizás el precedente más fuerte y recordado de personaje homosexual en la televisión argentina. Puede considerarse que Huguito Araña fundó una suerte de representación estereotípica del hombre gay que tardará varias décadas en ser desterrada o resignificada: el homosexual será “amanerado”, irreverente, divertido, secundario (no protagónico). Si bien el personaje era generalmente abordado con humor, porque encarnaba con exagero las características mencionadas, su desenlace en la ficción hizo eco de una realidad mucho mucho menos amigable para la comunidad homosexual: el gobierno de la dictadura militar, que por entonces regía sobre el país y que persiguió y desapareció a las identidades y sexualidades disidentes, obligó a que casaran a Huguito Araña con una mujer (la voluptuosa, hegemónica Mónica Gonzaga).

En 1989, aquel estereotipo inaugurado en *Matrimonios y algo más* terminará de afianzarse a partir del personaje de Fabián Gianola en la comedia costumbrista *La Familia Benvenuto* (Telefé): allí interpretaba a un homosexual amanerado y divertido que sistemáticamente acosaba e intentaba (pero nunca lograba) conquistar al protagónico Guillermo Francella. De forma anecdótica puede mencionarse que, incluso cuando en aquel momento muchos consideraron al personaje como “burdo”, Gianola ganó un premio Martín Fierro por su personaje.

En 1992 comienza a emitirse el unitario *Zona de Riesgo*, de Jorge Maestro y Sergio Vainman, y el paradigma se quiebra. En la ficción dramática que tuvo seis temporadas, televisadas entre 1992 y 1993 por Canal 13, se abordaban diversas temáticas complejas y típicamente consideradas como “tabú” en la sociedad del momento, tal como la drogadicción o la homosexualidad. En este sentido, *Zona de Riesgo* resultó revolucionaria y pionera por varios motivos. En primer lugar, fue la primer instancia ficticia no-humorística de la televisión argentina que incluyó personajes homosexuales y rompió con el estereotipo previamente configurado: el gay también podía ser un hombre que se viera y actuara como cualquier otro, sin revestir

determinadas características exteriorizables. Por otra parte, mostró el primer beso homosexual en la historia de la pantalla chica local. Además, los personajes involucrados eran los protagónicos en la serie: Rodolfo Ranni y Gerardo Romano daban vida a Roberto y Julián, que tras varias vueltas de trama, terminan en una suerte de triángulo amoroso con un joven interpretado por Jorge Schubert. Este dato es particularmente relevante porque hubo que esperar dos décadas para que una pareja homosexual fuera la protagonista de una ficción televisiva, lo cual ocurrió nuevamente recién en 2013 con la emisión de *Farsantes*.

En 1996 llegaría otra ficción que marcaría un hito: *Verdad/Consecuencia*, de Gustavo Belatti y Mario Segade, considerada el segundo gran éxito de Pol-Ka luego de *Poliladron*. En el unitario, que estuvo al aire por Canal 13 durante tres años y seguía la historia de siete amigos con vidas disfuncionales, Damián de Santo dio lugar a un personaje homosexual memorable: Ariel era abogado (nuevamente se retomó la noción de que el gay no es una persona marginal, sino que es efectivamente un miembro funcional de la sociedad) y abre su participación en la ficción con una frase contundente: “Voy a tener un hijo y soy homosexual”. A lo largo de la serie, se aborda la cuestión de la paternidad gay de un hombre soltero, y cómo afronta los prejuicios y la discriminación de su familia. Si bien Ariel cumplirá en cierta proporción con el estereotipo del homosexual irreverente y divertido, no lo hará de manera paródica.

En 2001, les lesbianas irrumpieron por primera vez (y por fin) en la pantalla chica. El aclamado unitario *Culpables* (Pol-Ka), escrito por Juan José Campanella, fue el primero en presentar a una pareja de lesbianas, interpretadas por una joven Florencia Bertotti y por Gloria Carrá (protagonista además de una de las tiras tomadas como eje de esta tesina). Allí encarnaban a Sofía y Romina, que protagonizaron el primer beso lésbico de la historia de la televisión argentina. Se presentó además la primera situación de salida del closet de una lesbiana. El personaje de Florencia Bertotti le cuenta a su mamá (Susú Pecoraro) que está enamorada de Romina y se suscita una escena dramática que tomaremos como referencia al analizar la salida del closet de

Agustina en *Vecinos en Guerra*.

En 2002, *099 Central* (Pol-Ka), una comedia de acción que seguía la vida de una brigada de policía porteña y que fue emitida por El Trece, Eugenia Tobal y Carolina Peleritti interpretaban a Marisa y Silvina, quienes serían la primera pareja del mismo sexo en ser incorporada a una tira diaria nacional (todos los casos mencionados anteriormente eran unitarios). En este sentido, *009 Central*, al igual que *Zona de Riesgo* diez años antes, dio lugar a varias revoluciones por dentro y fuera del dispositivo televisivo: la relación entre Marisa y Silvina fue abordada con toda complejidad, incluyendo las dificultades, las dudas y la introspección que implica relacionarse por primera vez con una mujer en la vida adulta tras haber llevado una vida exclusivamente heterosexual; la situación de “salida del closet” en el lugar de trabajo (que ambas compartían) y con las familias; la dificultad para habitar el espacio público siendo visibles; el deseo y el erotismo, mostrados de forma explícita en escenas que no buscaban particularmente (o exclusivamente) el morbo sino la representación de un encuentro pasional (se las muestra haciendo el amor por primera vez con desnudos parciales y musicalización romántica). Por otro lado, si los personajes Silvina y Marisa funcionan de referencia primaria para las posteriores representaciones lésbicas en las tiras argentinas, es necesario señalar (en tanto el tema de los estereotipos configurados en la ficción será uno de los ejes de análisis de este trabajo) que ambas mujeres se presentan por fuera de la imagen estereotípica de la lesbiana que circula en el imaginario argentino: lejos de la idea del “marimacho” o de una mujer que revista características consideradas hegemónicamente “masculinas”, Silvina y Marisa son (siguiendo esos estándares de caracterización de género que aquí cuestionaremos) femeninas y cumplen con los cánones occidentales de belleza. A la vez se las presenta como mujeres “duras” (fuertes físicamente, de actitud confrontativa, dispuestas a valerse por sí mismas), pero pareciera que en tanto miembros de fuerzas especiales de seguridad (ninguna de las mujeres de la tira coincide con el concepto de “damisela en apuros”, típico de la telenovela melodramático) y no en tanto lesbianas. En el terreno de los estereotipos, *009 Central* realizó una subversión primordial: en la tira, las

lesbianas femeninas convivían con el personaje de Gabi (interpretado por Julieta Díaz), una mujer que cumplía con el estereotipo de lesbiana que prevalecía por fuera de la pantalla, pero que en la serie es la más heterosexual de todas. Al mismo tiempo, está Marito (Coco Sily), un administrativo que se condice con el estereotipo de homosexual divertido y amanerado, que además será el que guíe a Marisa en el camino de conquistar a Silvina (una suerte de concepto de gay brújula para manejarse en la vida homosexual que se retomará, como veremos, en *Sres Papis*).

Vale asimismo mencionar que, con la aparición de las primeras parejas lésbica en televisión nacional, emergen también algunos de los llamados tropos o clichés narrativos que parecen alcanzar a una gran mayoría de las lesbianas o bisexuales ficticias y que han sido objeto de constante crítica por parte de las espectadoras. Según este entendimiento común, fácil de comprobar empíricamente si se repasa el desenlace o desarrollo de las tramas lésbicas en las ficciones (televisivas y cinematográficas de diversos lugares del mundo), el destino de una mujer o pareja lesbiana o bisexual siempre será fatal o dramático: alguna o ambas partes de la pareja morirá (usualmente de forma trágica o innecesaria), alguna incurrirá en infidelidad con un hombre o la relación estará destinada al fracaso y la miseria. No hay finales felices para las lesbianas. En el caso de las chicas de *099 Central*, será la segunda: en cierto momento de la tira, ante una crisis en la pareja, Silvina (Eugenia Tobal), la más “nueva” de las dos al lesbianismo (Marisa había asumido su identidad tiempo atrás) tiene un “desliz” y besa a un hombre en un bar.

En 2015, el sitio estadounidense de contenido de cultura pop para mujeres gay y bisexuales, Autostraddle.com, publicó una lista de las 166 lesbianas que la televisión norteamericana había “asesinado” en las ficciones. La recurrencia de estos tropos en las tramas lésbicas ha dado lugar a fuertes críticas, frustración e incluso a respuestas irónicas o chistes al interior de la comunidad. Retomaré esta cuestión más adelante y veremos brevemente de qué manera se manifiestan estos clichés en las tiras diarias argentinas, en relación a las características narrativas de las mismas y a la aprobación de la Ley de Matrimonio Igualitario.

Continuando el recorrido cronológico, en 2003, se emitió el unitario *Femenino/Masculino* (Pol-Ka) por El Trece. Allí, la homosexualidad se encontraba en el eje de la trama y el conflicto inicial: la ficción seguía la vida de (Gabriel Goity) que, luego de su mujer lo dejara por otra mujer (Viviana Saccone), decide mudarse al departamento de en frente de la pareja para intentar reconquistar a su amor perdido o al menos comprender por qué ella dejó de elegirlo. Para esto, deberá convivir con un hombre gay interpretado por Fernán Mirás. Aquí se vuelve de forma parcial al personaje estereotípico de hombre gay, aunque ya no de forma burlona, sí buscando suscitar el humor. Ese mismo año, salió al aire *Disputas*, una miniserie sobre un prostíbulo y las mujeres que allí trabajaban. Si bien ningún personaje se identificaba como lesbiana o bisexual, las situaciones del trabajo sexual daban lugar a escenas de alto erotismo lésbico.

En 2004, la emisión del unitario *Locas de Amor*, que sigue a tres mujeres en camino a abandonar un centro de salud mental, vuelve a presentar una pareja lésbica: Frida (Andrea Pietra) profesa un amor patológico, aunque intermitentemente correspondido, por María Eva (Soledad Villamil).

Desde 2005 al 2008, durante las tres temporadas de *Mujeres Asesinas*, otro unitario celebrado por la crítica y la audiencia (cuyo formato fue comprado y replicado en otros países), aparecieron varias parejas lésbicas (incluso en el primer capítulo). En estos casos, por tratarse de un episódico de dramatizaciones de casos criminales de la vida real, era esperable que los vínculos afectivos entre las mujeres presentadas no tuvieran un desenlace demasiado feliz. Uno de los aspectos destacables *Mujeres Asesinas* es que, en el marco de algunos de sus capítulos, se dieron las escenas de erotismo y sexualidad lésbica más explícitas de la televisión argentina.

También en 2006 se emitió por Canal 9 *El Tiempo No Para*, una tira diaria que presentó por primera vez en el marco de ese género a una pareja de hombres gay. Nuevamente, sin abordaje humorístico (la ficción era estrictamente dramática), la pareja configurada por los personajes de Ludovico de Santo y Walter Quiroz transita varias complejidades (la salida del closet de uno de ellos, una alta intensidad emocional). En 2008, la comedia vuelve a ser

el marco para presentar a una pareja homosexual de varones, pero por primera vez en formato de tira diaria: en *Los Exitosos Pells* (Telefe), Tomás y Martín, los personajes de Diego Ramos y Mike Amigorena forman una pareja clandestina: Martín es un presentador de noticias famoso y mantiene un matrimonio pantalla con su coequiper del canal (Carla Peterson).

En 2009, ocurre otro hecho destacable: las lesbianas retornan a las tiras diarias con *Mujeres de Nadie* y el personaje de Laura Novoa. Lo particular es que esta ficción se emitió en el horario histórico de la telenovela clásica (pasado el mediodía) y fue pensada con fines muy similares a aquellas: entretener a las amas de casa mientras realizaba las tareas del hogar. En ese sentido, la tira era altamente melodramática y evidentemente pensada para mujeres adultas que habitaban el hogar en esa franja horaria. Esto es notable por dos motivos: por un lado, es la primera pareja (o personaje) de lesbianas que aparece en la programación diurna; por otra parte, se incluye un personaje con orientación sexual disidente en una tira pensada para las amas de casa (un público generalmente considerado conservador). Puede pensarse entonces, que se asume en ese acto de incorporación que el lesbianismo es algo que o representa o interesa a ese público objetivo.

El 15 de julio de 2010 se aprobó en Argentina la Ley 26618 de Matrimonio Igualitario, habilitando la unión matrimonial entre personas del mismo sexo. Poco tiempo pasó para que esta la conquista de este derecho en la vida real se trasladara al escenario ficticio. En 2011, la tira diaria *El Elegido* (Telefé) daría lugar a varias representaciones de sexualidades e identidades disidentes (una pareja lésbica, un hombre bisexual o heteroflexible), pero también sería el marco del primer matrimonio ficticio entre personas del mismo sexo de la televisión argentina. Se trataría del celebrado por Greta y Paloma, los personajes interpretados por Mónica Antonópulos y Leonora Balcarce, hacia el final de la tira.

A partir de allí, todas o prácticamente todas las tiras diarias emitidas en el primer o segundo horario central (generalmente ubicadas a las nueve y once de la noche respectivamente) presentarán una pareja del mismo sexo o personaje del colectivo LGBTI, de forma generalmente secundaria y

excepcionalmente protagónica (*Farsantes*). Sólo para mencionar algunos casos: Gimena Accardi y Luciana González Costas en *Sos mi hombre* (Pol-Ka, 2012), Julio Chávez y Benjamín Vicuña en *Farsantes* (Pol-Ka, 2014), Dan Breitman (interpreta a un hombre gay retomando la idea del “mejor amigo” homosexual de una protagonista) en *Guapas* (Pol-Ka, 2014), Mercedes Scápola en la misma tira (interpreta a una mujer de sexualidad fluida, que va y viene en sus relaciones con hombres y mujeres), Juan Minujín y Juan Sorini en *Viudas e Hijas del Rock and Roll* (Telefé, 2014) y la más reciente, *Educando a Nina* (Telefe, 2016) que retoma a Diego Ramos como intérprete del homosexual mejor amigo de la protagonista (irreverente, divertido, y también casado con otro hombre desde el comienzo de la tira).

Esta recurrencia en las tiras diarias estará acompañada por una proliferación de múltiples representaciones de sexualidades e identidades del colectivo LGBTI en diversos unitarios (*Milagros en Campaña*, *Conflictos Modernos*), contenidos digitales (muchos producidos en el marco de Contenido Digital Abierto, como *23 Pares*) y series webs independientes (*Plan V*, *la serie*, *MIQVA*).

Definición del Corpus

Entre la oferta múltiple de tiras diarias con parejas del mismo sexo que hoy dispone la televisión argentina y que se presentan como el universo a estudiar, la elección de tomar *Vecinos en Guerra* y *Sres Papis* como los casos paradigmáticos de análisis que configurarán el corpus extendido de estudio fue realizada en torno a una serie de factores a considerar. En primer lugar, ambas tiras se presentan como modelos claros de la “tira costumbrista” argentina que delina Nora Mazziotti: no hay un elemento melodramático fuerte, son predominantemente comedias (si bien presentan situaciones o eventos que pueden considerarse dramáticos), no hay una pareja central clara (y de haberla, como en el caso de *Vecinos en Guerra*, que como eje inicial el

triángulo entre los personajes de Diego Torres, Mike Amigorena y Eleonora Wexler, no consume tiempo en pantalla de forma privilegiada en detrimento de tramas secundarias) y recurren de forma sistemática al tono y estética costumbrista argentino (informalidad en la configuración de los parlamentos, representación del modo de vida típico argentino).

Si bien en ambos casos la pareja predominante en el análisis estará formada por dos mujeres, pudiendo pensarse que se pierde la oportunidad de tomar además una pareja de varones y producir así un análisis más completo y rico desde la comparación (si bien no se pretende en esta instancia una revisión exhaustiva de la temática), considero que las tiras elegidas revisten otras características que permitirán un trabajo igualmente profundo. Por un lado, en *Sres Papis* hay también una pareja de varones, completamente secundaria para el desarrollo de la tira, pero que será también analizada de forma complementaria a la pareja lésbica que posee un rol más central en la trama. Por otra parte, en *Vecinos en Guerra* está el personaje de Reina, una travesti interpretada por Juan Pablo Geretto. Aunque está claro que el análisis de las representaciones de las identidades de género excede ampliamente el objeto de esta tesina, entiendo que pensar esa disidencia en la configuración sexo-género servirá para entender y reforzar algunas de las categorías conceptuales centrales que utilizaré.

En segundo lugar, las dos parejas de mujeres presentan características completamente distintas entre sí que, entiendo, habilitan diversas y facetas para el abordaje analítico. En *Sres Papis*, el vínculo afectivo estará formado por dos mujeres adultas (lo cual es el caso mayoritario en las representaciones de parejas del mismo sexo televisivas), Carla y Andrea. Mientras tanto, en *Vecinos en Guerra* se plantea el descubrimiento de la identidad sexual de una adolescente, Agustina, y su relación con una chica sexualmente fluída (Valeria). Además, si bien desde la sanción de la Ley de Matrimonio Igualitario, veremos que la idea o la posibilidad del casamiento como destino último y obligatorio de la relación empieza a volverse omnipresente en todas las parejas del mismo sexo, sólo en *Sres Papis* puede verse la cuestión de la maternidad y la paternidad LGBTI: la adopción, las familias ensambladas y la situación de

compartir la orientación sexual con lxs hijxs. Finalmente, en ambos casos podrán verse distintos contextos sociales en los que los personajes tendrán que “salir del closet” y habitar sus identidades disidentes: un barrio privado en el caso de *Vecinos en Guerra*, y un barrio porteño de clase media trabajadora (además de un grupo de padres y madres de un jardín de infantes) en *Sres Papis*.

El corpus extendido para realizar el análisis en este trabajo son los videos compilatorios realizados de cada una de las parejas y publicados en YouTube por la usuaria “AEIlosLosBanco” (de quien se ha solicitado y obtenido permiso explícito para utilizar el material a fines de esta tesina). Allí se recopilan todas las escenas en las que estén presentes ambos o algunos de los personajes, además de aquellos fragmentos donde los personajes no aparecen pero se hable de alguno de ellos directamente y en relación con la problemática que compete este trabajo (orientación sexual, sexualidad). A partir del repaso exhaustivo de este material (que ha sido oportunamente descargado para llevar adelante esta investigación), se procedió a la selección del corpus definitivo, para el cual se tomarán como unidades de análisis escenas, secuencias y/o capítulos que, por su contenido, se consideren de particular pertinencia. Al momento de citar escenas o momentos, en el caso de que se conozca a qué capítulos refiere cada resumen, se especificará. De lo contrario, se referirá sólo a partir del número de resumen.

La metodología que atraviesa el trabajo es preponderantemente cualitativa, y se sustenta en el análisis discursivo. Para el mismo se considerarán los diferentes lenguajes que caracterizan el discurso audiovisual en general y el televisivo en particular: no sólo se observarán las líneas de diálogo entre los personajes, sino también el lenguaje no verbal y la extensión de las escenas que involucren a las parejas del mismo sexo en relación a otras que involucren a parejas heterosexuales. En ambos casos de análisis, la incorporación de parejas heterosexuales a la observación se llevará a cabo con el mismo criterio: se tomarán en cuenta las relaciones con personas del sexo opuesto que alguno de los miembros de la pareja homosexual tiene en algún momento del desarrollo de la novela. Considero que así será especialmente

conveniente la comparación: en el caso de *Sres Papis* se considerarán algunas escenas de los personajes de Carla y Fabio (el Chori), mientras que en el caso de *Vecinos en Guerra* se tomarán escenas de los personajes de Valeria y Lucas. Este proceso estará complementado por una instancia informal de análisis de contenido, para determinar la incidencia de determinados eventos en las historias y/o para desarrollar una comparación en términos cuantitativos: se ponderarán, por ejemplo, los segundos de duración de una escena de manifestación afectiva (besos, relaciones sexuales) a partir de su registro en una tabla (Anexo I).

De manera complementaria, se tendrán en cuenta también contenidos de otras novelas anteriores y posteriores a la emisión de las elegidas que involucren a parejas del mismo sexo y que han sido mencionadas en la revisión histórica de este trabajo, para enriquecer el análisis comparativo y avanzar así hacia una reconstrucción de las lógicas de producción que construyen las representaciones estudiadas.

Características de las tiras diarias analizadas

Vecinos en Guerra

Los vecinos en guerra, también estilizado como *Vecinos en guerra*, fue una tira diaria argentina producida por Underground Contenidos y Endemol. Se estrenó el 15 de abril de 2013 y finalizó el 2 de enero de 2014 y se transmitió íntegramente por Telefe. Fue escrita por Ernesto Korovsky, Silvina Frejdkes y Alejandro Quesada, sobre una idea original de Sebastián Ortega, y dirigida por Miguel Colom. La tira estaba protagonizada por Diego Torres, Eleonora Wexler y Marco Antonio Caponi, con las participaciones antagónicas de Juan Gil Navarro, Mónica Antonópulos y Mike Amigorena. Tuvo una duración total de 146 capítulos y se emitía cuatro veces por semana (salvo excepciones) en el segundo bloque del prime time, que inicia alrededor de las 22.45hs.

Sinopsis argumental:

Mercedes, "Mecha" (Eleonora Wexler), es una ama de casa de casi 40 años con un pasado oculto: 20 años atrás formó parte de un grupo de estafadores. En aquel momento se hacía llamar Lisa y trabajaba con Alex (Mike Amigorena), quien la reclutó para este tipo de tareas y se convirtió en su primer amor; y con Ciro (Luis Ziembrowski) con quien planeaba y financiaba las estafas. Un robo fracasó y el grupo se disolvió. Mercedes, con identidad cambiada, comenzó una nueva vida lejos de la criminalidad. Contrajo matrimonio con Rafael (Diego Torres) y tuvieron tres hijos: Paloma (Candela Vetrano), Teo (Román Almaraz) y Juanita, quienes no saben absolutamente nada sobre su pasado, mientras viven una vida sin sobresaltos en un barrio cerrado. Una mañana que parecía ser como cualquier otra, descubren que a la casa más lujosa y cotizada del barrio se muda una nueva familia: los Mayorga. Mecha pronto descubre que el hombre de la familia no es más ni menos que Alex, su antiguo amor y socio en los robos a quien ella creía muerto. Al mismo tiempo, Ciro sale de la cárcel luego de 20 años, y empieza a cumplir prisión domiciliaria. Él busca venganza de sus ex compañeros a quienes acusa de haberlo traicionado. El regreso de Alex a la vida de Mecha tiene por objetivo volver a conquistarla. Para lograr su propósito se encarga de contratar a un grupo de actores para fingir ser una familia y así poder estar cerca de Mercedes sin llamar la atención.

Partiendo de esta premisa narrativa, múltiples subtramas se desatarán en torno a la rivalidad entre ambas familias de vecinos, un triángulo amoroso central y las historias de las demás familias del barrio.

Personajes de interés para el análisis:

- Agustina: es una chica de unos diecisiete años (no se especifica su edad pero se entiende que es menor de edad y estaría cursando el último año de la secundaria). Es la hija de Helen y sobrina de Coco y Norita. Estos personajes aportarán de forma complementaria a la trama central de los Mayorga vs los Crespo, participando en los conflictos y romances del barrio. Se da a entender

que Agustina tuvo una relación breve con Julián, amigo de su primo Valentino. Se la presenta como una adolescente rebelde, contestaria, celosa de su privacidad, en constante puja con los adultos, con mucha actitud y seguridad. No tendrá mayor protagonismo en la serie que ser “la mejor amiga de Paloma” hasta que se introduce la trama del enamoramiento con Valeria. Se supone heterosexual hasta que conoce a Valeria y empieza a cuestionarse su orientación sexual.

- Valeria: aparece en el capítulo 58, como una ex-pareja y secuaz de Lucas. Se va a vivir temporalmente a la casa de los Mayorga, donde siempre sospecharán de ella. Ingresa a la serie como un personaje que generará y facilitará conflictos, sobre todo generando un triángulo amoroso con Paloma y Lucas, a quien seduce constantemente hasta empezar una relación con Agustina. Se la presenta como misteriosa, una chica ‘de la calle’, buscavidas, una especie de femme fatal que filtra con todos y todas, y que busca sacar de cada situación el máximo beneficio propio. Según relata en distintas porciones de la tira, nunca conoció a su madre, se peleó con su padre a los dieciséis años y nunca más volvió a su casa natal en Gualeguaychú. Desde entonces, vivió siempre con amigos y rebuscándose. Nunca se especifica su edad, pero se supone que es mayor de dieciocho años. Desde su aparición, se presenta como una enemiga de Paloma que seducirá a Lucas y generará conflicto entre ambos, y como una incógnita para Agustina.

- Helen (madre de Agustina): es una mujer de entre cuarenta y cincuenta años, diseñadora de parques y jardines. Es de clase alta y convive con su hija Agustina y su hermano menor Fabián. Es soltera, separada hace muchos años de su marido Pancho, y entablará varias relaciones furtivas con algunos de los galanes del barrio (generando algunos triángulos amorosos con otras mujeres del barrio). Se la presenta como una mujer con afinidad por el estilo de vida saludable y las terapias alternativas (practica yoga, no consume café, prefiere la homeopatía a los medicamentos industriales). Pretende ser una “madre cool” que tiene una relación de afinidad y complicidad con su hija.

- Lucas (ex novio de Valeria, novio de Paloma): es un joven de unos veinte años. Llegó al barrio como “el hijo” de la familia Mayorga. Se lo presenta como

un “pibe de barrio”, un buscavidas que ha transitado todo tipo de caminos hasta asociarse con los Mayorga. Entabla una relación romántica con Paloma y ella queda embarazada (durante gran parte de la tira, ella transitará el embarazo). Aparecerá como una suerte de tercero en discordia entre Valeria y Agustina, dado que inicialmente será el objeto de deseo de Valeria.

- Paloma (mejor amiga de Agustina, novia de Lucas): es una chica de unos diecisiete años. Es la hija mayor de la pareja protagónica de la tira. Será la primera en saber de los sentimientos de Agustina por Valeria y siempre será comprensiva y alentadora, aunque desconfiada de Valeria.

- Norita (tía de Agustina, hermana de Helen y Fabián, mujer de Coco, madre de Valentino): mujer de entre cuarenta y cincuenta años. Se la presenta como la ama de casa hegemónica. Su marido le es repetidamente infiel y ella omite la situación a pesar de conocerla. Es la principal confidente de su hermana Helen. Será quien tenga, en tono de comedia, los comentarios más conservadores para con la sexualidad de Agustina (se referirá en algunas instancias a la orientación sexual de su sobrina como “enferma” o “torcida”).

- Coco (tío de Agustina, esposo de Norita, padre de Valentino): hombre de entre cuarenta y cincuenta años. Odontólogo, constantemente infiel. También tendrá reacciones y comentarios conservadores para con la sexualidad de Agustina (querrá hablar con ella para “arreglar” el problema e invitar a su ex novio Julián para convencerla de que le gustan los hombres). Querrá imponerse como el hombre de la casa, proveedor y autoritario, pero sus intentos fallidos por lograrlo serán repetidamente situación de comedia.

- Pancho (padre de Agustina, ex marido de Helen): hombre de entre cuarenta y cincuenta años. Estuvo mayormente ausente en la vida de Agustina. Retorna a partir de la muerte de su madrastra y quiere entablar una relación de confianza y cercanía con su hija.

- Fabián (tío de Agustina, hermano de Helen, convive con ambas): hombre de unos treinta años. Se lo presenta como el “perdedor” de la familia: soltero, vive con su hermana y no consigue pareja ni trabajo estable. Es uno de los primeros en enterarse de la relación entre Agustina y Valeria. Siempre las aceptará e intentará exageradamente aparecer como “cool” ante ambas.

- Joni (compañero de Agustina y Valeria en la estación de servicio, tercero en disputa): joven de unos veinticinco años. Se lo presenta como el modelo de “macho”: es musculoso y hegemónicamente atractivo. Constantemente intentará seducir tanto a Agustina como a Valeria. Será caracterizado como un “banana” por Agustina y Valeria. Joni será uno de los principales motivos de conflicto entre las chicas.
- Valentino (primo de Agustina y ex-novio de Paloma): joven de unos dieciocho años. Será comprensivo e incluso defenderá a Agustina cuando su familia quiere “arreglar” el tema de su orientación sexual. También defenderá a Agustina de los avances abusivos de
- Reina (“madre” de la casa Mayorga): mujer travesti de unos cuarenta años. Aparece en el barrio como la “madre” de la familia Mayorga. Es la proveedora de cuidados de todo el grupo: cocina, se hace cargo del hogar y hace las veces de consejera sentimental. Se hará referencia a su pasado cuando en un momento de la tira aparece la única mujer con la que tuvo una relación a decirle que tiene un hijo. Su presencia en la historia visibilizará instancias relacionadas a la identidad de género y la orientación sexual.

Agustina y Valeria

Breve sinopsis de la relación dentro de la novela: la relación entre Agustina y Valeria inicia de forma paulatina a partir del ingreso de Valeria en la tira. Primero entablarán una amistad a partir de una situación con Paloma, pero siempre estará presente la seducción y la tensión sexual. Mientras Agustina se siente atraída por Valeria desde el primer momento y empieza a cuestionar su identidad sexual a partir de ello, Valeria inicialmente aprovecha los sentimientos de Agustina para divertirse u obtener algún beneficio. Valeria dice estar enamorada de Lucas y conspira para separarlo de Paloma durante varios capítulos, mientras seduce confusamente a Agustina. Sin embargo, cuando Agustina dice que no quiere verla nunca más, Valeria descubre que verdaderamente le importa Agustina y comienzan una relación. Valeria nunca se plantea su acercamiento a otra mujer en términos de orientación sexual ni se autopercibe con ninguna etiqueta. Uno de los primeros conflictos en la

pareja surgirá cuando Valeria engaña a Agustina con un compañero de trabajo del lavadero de autos. Esto derivará en una separación y un reinicio de la relación. Hacia el final de la tira, después de retomar la pareja luego del quiebre por infidelidad, se planteará el tema de los proyectos compartidos a futuro: un viaje juntas, la posibilidad de alguna vez tener un hijo, entre otras. En el capítulo final (planteado un año después del cierre temporal de la historia), se conoce que viven juntas y llevan adelante un negocio de lavado de autos.

El personaje de Reina

Reina es una mujer travesti de entre cuarenta y cincuenta años, “madre” de la familia Mayorga (el encomillado refiere a que los vínculos familiares entre los Mayorga son pretendidos). Es la encargada de proveer cuidados a todo el grupo: cocina, se encarga del hogar, oficia de consejera sentimental. Parece disfrutar el rol de “señora del hogar”, aunque no de manera naif sino como empoderamiento. Si bien todas las personas del barrio respetan su identidad, eventualmente recibirá insultos o agravios por parte de algunos personajes, que usarán términos como “puto” o se referirán a ella como “un trava”. Si bien, como se mencionó anteriormente, la representación de las identidades de género excede el propósito de este trabajo, considero que es válido mencionar el personaje de Reina como exponente de otras identidades disidentes en el marco de la tira, a modo de contextualización. Este personaje, interpretado por Juan Pablo Geretto, será la segunda travesti en aparecer en las tiras diarias argentinas (la primera había sido Flor de la V en *Los Roldán*). Reina pondrá en relieve el cruzamiento entre la identidad de género y la orientación sexual cuando, en un punto de la tira, aparezca una amiga del pasado, la única mujer con la que tuvo una relación, para decirle que tienen un hijo juntas y que Reina es “el padre”. En tanto el hijo está por contraer matrimonio con una chica de familia muy conservadora, Reina deberá hacerse pasar por varón para generar una buena impresión en los consuegros. Ante los comentarios homofóbicos del consuegro durante una cena, Reina estallará, perdiendo las apariencias, y reivindicará su identidad. El personaje de Reina da lugar a la representación de las paternidades y maternidades trans, otro lugar aún poco explorado de las

ficciones argentinas del prime time (existen otros contenidos donde el tema fue y está siendo tratado con mayor regularidad). Mientras que en otras tiras, todos los personajes del colectivo LGBTI suelen tender a formar alianzas o afinidades, en el caso de Reina siempre se mantendrá por fuera de la relación de Agustina y Valeria e incluso tendrá cierta enemistad con la segunda (al igual que el resto de la familia Mayorga).

Sres Papis

Señores Papis fue una telenovela argentina producida y emitida por la cadena Telefe. Se estrenó el 6 de enero de 2014 y finalizó el 27 de noviembre del mismo año. La serie fue escrita por Cecilia Guerty y Pablo Junovich, y dirigida por Gustavo Luppi, Omar Aiello y Pablo Vásquez. Estuvo protagonizada por Luciano Castro, Joaquín Furriel, Luciano Cáceres y Peto Menahem.

Tuvo un total de 184 episodios y se emitió cuatro veces por semana en horarios cambiantes: en un principio en el segundo bloque del prime time, más adelante en el último horario de la tarde (alrededor de las 19hs) y luego en el primer bloque del prime time (21hs).

Sinopsis argumental:

“La historia cuenta las vivencias de cuatro padres modernos y atractivos que se hacen amigos al compartir diariamente charlas en la puerta del Jardín de Infantes de sus hijos. La ficción retrata el vínculo que más ha cambiado en los últimos años: la paternidad. Cada uno de ellos tiene un hijo o hija cursando el preescolar. Además de acompañarse en los conflictos, vicisitudes, malabarismos, sorpresas y abismos que le trae sumergirse en la paternidad, se verán involucrados en las historias personales de cada uno de ellos. Al compartir diariamente la puerta del Jardín de Infantes, al verse identificados en los problemas que atraviesan como padres y al sentirse pares en un mundo

mayormente poblado de madres, estos cuatro hombres se van uniendo y consolidando una amistad poderosa y entrañable”

Personajes de interés para el análisis:

- Carla de Leone: es una mujer de treinta y seis años, casada con Fabio ‘el Chori’ Carbonetti desde los 18 años, después de quedar embarazada de su primer hijo (Luca). Carla dedicó su vida a ser madre de sus tres hijos y ama de casa, y colabora en el negocio familiar: la pizzería del barrio (propiedad de su marido).

- Andrea: es una mujer de entre treinta y cuarenta años (no es específica su edad), profesional (contadora), abiertamente lesbiana. Inicia una relación con Carla, después de varias relaciones fallidas y de poca duración. No se conoce nada de su entorno por fuera de su relación con Carla (amigos, familia).

- Fabio ‘Chori’ Carbonetti: hombre de treinta y seis años, casado con Carla desde los 18 años. Es pizzero, a cargo de la pizzería del barrio. Se lo presenta como un pibe de barrio, que no terminó la secundaria y se define en varias ocasiones como ‘básico’. Es burdo en el trato y en sus expresiones (en oposición a los otros amigos del grupo), y luego de superar su separación de Carla, se enamorará de la novia de su padre (una joven algunos años menor que él y varias décadas menor que su padre). Se lo supone un hombre atractivo, de gran físico.

- Luca: tiene 18 años y es el hijo mayor de Carla y el Chori. Es un chico en ocasiones rebelde que presentará varios desafíos para sus padres en distintos puntos de la tira.

- Pedro: tiene 11 años y es el hijo menor de Carla y el Chori. Se lo presenta como un niño dulce y curioso. Admira a su hermano mayor, con quien comparte travesuras.

- Vera: tiene 5 años y es la hija menor de Carla y el Chori. Asiste a prescolar en el jardín que funciona como núcleo de la tira. Presentará un desafío para sus padres al momento de la separación y más adelante, cuando empiece a manifestar convulsiones resultantes de una patología desconocida.

- Mauro (hermano de Andrea): tiene unos cuarenta años y es el hermano

mayor de Andrea. Está casado con Rocío, con quien tiene un hijo, y es otro de los protagonistas de la tira (amigo del Chori).

- Rocío (cuñada de Carla, mujer de Mauro): tiene unos cuarenta años y está casada con Mauro. Es cuñada de Carla.

- Padre de Carla: es un hombre de más de setenta años, dueño de un lavadero de autos del que Carla y Mauro se harán cargo esporádicamente.

- Benicio (hermano de Franco): aparece como el 'tío gay' simpático, que agrada a todos por su carácter divertido y extrovertido.

- Ulises: será la pareja de Benicio.

Carla y Andrea

Breve resumen de la pareja: Carla y Andrea estarán presentes como pareja desde el comienzo de la tira, inicialmente como amantes mientras Carla procesa su separación del Chori. Se supone que se conocieron a partir de compartir el hobby de salir a correr y que entablaron una amistad que se transformó en un vínculo romántico. Uno de los conflictos disparadores de la tira será la situación del Chori y Carla: al final del primer episodio, ella le manifiesta su intención de separarse después de dieciocho años de matrimonio, sin darle los verdaderos motivos (estar enamorada de una mujer) que confesará luego. La pareja de Carla y Andrea se irá consolidando paulatinamente a través del desarrollo de la novela en tanto su relación va pasando de la marginalidad y la clandestinidad a la visibilidad y el afianzamiento. La cuestión del ocultamiento de la relación que Carla inicialmente ejerce por temor a la reacción de su entorno y por 'protección' a sus hijos (según manifiesta), será eje de conflicto para la pareja durante parte importante de la tira. La cercanía perpetua entre Carla y el Chori, que negociarán constantemente los términos de su separación en relación a sus hijos, a la casa donde viven y al negocio que llevan adelante, también se presentará como problemática para la relación. Finalmente, la pareja terminará oficializando su relación a través del matrimonio y, sobre el final de la tira, se insinuará que iniciarán un negocio juntas y buscarán tener un hijo.

Benicio y Ulises

La pareja se presentará como accesoria a las historias protagónicas y secundarias. El personaje de Benicio, que recupera ciertos rasgos del hombre gay estereotípico que entretiene y divierte (es diseñador de moda, expresivo, extravagante, amanerado), funcionará en ocasiones de faro para Carla en la búsqueda de su identidad sexual y de referencia para el abordaje de la homosexualidad con los niños y niñas. Junto a Ulises, su pareja, en un momento de la tira, se embarcarán en el intento de adopción de un hijo, planteando (en concordancia con la trama general de la serie) en la paternidad gay.

Notas sobre sexo y género

Durante la redacción del proyecto de esta tesina se me preguntó por qué elegía utilizar el término “parejas del mismo sexo” en el título del trabajo y no “parejas del mismo género”. Es que, actualmente, en función de la creciente masividad que adquirió el movimiento de mujeres y feminista, la palabra “género” (utilizada preferencialmente en las proclamas de lucha) parece ser percibida generalmente como un término más amplio e inclusivo que “sexo”, porque denota una construcción socio-cultural y carece de la aparente referencia restrictiva a una cuestión biológica.

En este sentido, me parece apropiado recuperar brevemente algunos abordajes teóricos respecto de la dicotomía sexo-género⁵, en concordancia con nuestros alineamientos paradigmáticos, y explicitar los motivos de la elección de términos.

Cuando referimos a la dicotomía sexo-género, hablamos de las nociones hegemónicas en los estudios de género y las militancias feministas (y ahora difundidas en los discursos públicos), que oponen o diferencian ambos términos: mientras sexo tendrá que ver con los efectos de la “naturaleza” (base

⁵ Para profundizar este itinerario, ver *Ni meramente natural, ni remotamente universal: Avatares de la teoría sexo/género* de Luciano Fabbri (2014), publicado en Revista Izquierdas. También resulta de interés la “arqueología del género” realizada por Elsa Dorlin en *Sexo, Género y Sexualidades. Introducción a la teoría feminista*.

biológica, dada), el género referirá a “los productos de la socialización de los individuos, es decir, a los atributos culturales asignados al universo de lo femenino y lo masculino” (Fabbri, 2014: 146); a “la forma sociocultural que asume la diferencia entre los sexos” (Sabsay, 2011: 45). De esta manera, sexo y género se encontraban en los extremos de una dicotomía biológico-natural/socio-cultural.

Si bien esta interpretación fue y sigue siendo ampliamente aceptada y utilizada con fines políticos y académicos, también recibió múltiples críticas en tanto clausura la posibilidad de considerar aquello de la noción de sexo que también es histórica y culturalmente construido; y no hace sino perpetuar la naturalización y estaticidad del binarismo hegemónico hombre-mujer, tan cuestionado por los estudios de género y los movimientos feministas por sus limitaciones. Sobre esto, Elsa Dorlin explica:

“La distinción entre el sexo y el género tal y como fue desarrollada en numerosos trabajos tendió a olvidar esta arqueología del género. Uno de los escollos de la distinción del sexo y el género, es subsumir bajo el concepto de género todas las interrogaciones relativas a la construcción social de lo femenino y lo masculino, y donde el sexo biológico sigue siendo una entidad ahistórica (...) La distinción entre el sexo y el género encuentra así su límite en el hecho de que la desnaturalización de los atributos de lo femenino y lo masculino, al mismo tiempo, volvió a delimitar y de tal modo reafirmó las fronteras de la naturaleza. Al desnaturalizar el género también se cosificó la naturalidad del sexo”. (Dorlin, 2009: 35)

La desnaturalización y politización del “sexo” como categoría suele atribuírsele a la perspectiva posestructuralista del género desarrollada a partir de los años 80 y mayormente difundida en los 90 y 2000, específicamente a los postulados elaborados por Judith Butler. La autora planteará, en contraposición a gran parte del feminismo de la segunda mitad de siglo XX; “el género no es a la Cultura, lo que el sexo a la Naturaleza, el género también es el medio discursivo cultural mediante el cual la ‘naturaleza sexuada’ o ‘el sexo natural’

se produce y establece como pre-discursivo, previo a la cultura, una superficie políticamente neutral sobre la que la cultura actúa” (Butler, 1990: 55). Su planteamiento viene a sugerir que si definimos el sexo como lo biológico y el género como lo cultural, ¿por qué hay sólo dos géneros cada uno asociado a un sexo? “El sexo, por definición, siempre ha sido género” (Butler, 1990: 37). El orden heteronormativo “naturaliza los géneros” y “asocia como consubstanciales determinados roles con determinadas constituciones anatómicas” (Llamas, 1997: 109).

De esta manera, nos introducimos al aporte butleriano de mayor resonancia para los estudios feministas: la noción performativa del género, por la cual este se constituiría a través de las prácticas sociales significantes que se repiten incesantemente y de forma ritual en relación a la autoridad de las normas de género. No nos comportamos de una determinada manera debido a nuestro género, sino que obtenemos dicha identidad de género mediante la repetición estereotipada de gestos y actos: “el género siempre es un hacer” (Butler, 1990). Es decir, el género produce al sexo, y ambos son producidos a través de prácticas materialmente discursivas. Nos valdremos de esta concepción, y de la idea de performatividad del género para pensar los estereotipos que suponen las parejas aquí analizadas.

Si bien la teoría de Butler es posiblemente una de las más difundidas en tanto estudios de género, es válido mencionar que al menos una década antes, otras autoras habían planteado la politización del sexo: desde las estadounidenses Kate Millet (1970) y Adrienne Rich (1980), exponentes del feminismo radical estadounidense, hasta Monique Wittig (1981) y toda la corriente del feminismo materialista francés (desarrollado a partir de los años 70, y unido alrededor de la Revista *Questions Féministes*). Retomaremos en los ejes analíticos algunos conceptos de estas autoras, como el de heterosexualidad obligatoria (Rubin, 1975) y régimen heterosexual (Wittig, 1992), en relación a una aparente heteronormatividad reinante en las tiras analizadas y la creciente institucionalización de las parejas allí representadas.

Teniendo en cuenta este recorrido, la utilización del término “parejas del mismo sexo” en detrimento de cualquier otra posibilidad, asiste, por un lado, a

la convicción de que la categoría “sexo” también está construida y politizada y por lo tanto es cuestionable y revisable de la misma manera que el “género”. En segundo lugar, responde a la consideración de que en las tiras diarias seleccionadas todavía se abordan las sexualidades e identidades disidentes desde el discurso hegemónico, donde la dicotomía sexo-género aún no fue disputada y el “sexo” aún es entendido en términos prácticamente literales (denotando la portación de genitalidad correspondiente a hombre o mujer). Basta repasar los discursos mediáticos en torno al debate por la sanción de la Ley de Matrimonio igualitario y comprobar que se hablaba allí constantemente de “parejas del mismo sexo” sin hacer ninguna distinción o aclaración posible respecto de una distinción con el género. Esta disputa ni siquiera se dio públicamente (o al menos no con la misma masividad) cuando ocurrió la aprobación de la Ley de Identidad de Género 26.743, en 2012.

Por otra parte, también se tuvo en cuenta la infrecuente autoproclamación de los personajes como homosexuales, gays, lesbianas o bisexuales o alguna otra etiqueta identitaria. Por esto tampoco se utilizó el término “parejas homosexuales”. Aún cuando alguno de los personajes que conforma la pareja se autopercibe de alguna de esas formas y lo verbaliza, no suele ser igual para el otro miembro de la pareja. Teniendo en cuenta la ambigüedad y la fluidez con la que algunos personajes viven su identidad sexual (sobre todo las mujeres), parecía erróneo utilizar la palabra “homosexual” o “gay” para nombrar a todos genéricamente. Este tema será abordado con mayor profundidad en el primer eje analítico.

Estereotipos y autoidentificación

Al momento de señalar la necesidad de revisar las representaciones de la diversidad en la televisión, citamos el informe publicado en 2007 por el Área Queer de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

Allí se preguntarán por una “eficacia ideológica de los estereotipos” en los siguientes términos:

“Los estereotipos en la información de medios escritos o audiovisuales, en la publicidad o el entretenimiento actúan como códigos que proveen pautas de comprensión sobre sujetos o grupos –habitualmente a través de su clase, color de piel, condición social, trabajo, ocupación, géneros u orientaciones y prácticas sexuales no normativas.”

En un sentido similar, Amossy y Pierrot (2001) los definieron como una “creencia, una opinión, una representación relativa a un grupo y sus miembros” (Amossy y Pierrot; 2001: 39). Es decir, es la imagen colectiva que circula de un grupo y el conjunto de rasgos que se le atribuye, lo cual tiene un fuerte impacto en su identidad social (Amossy y Pierrot, 2001). Además estos rasgos se perciben como una “esencia inmutable que deriva de su estatus social o de los roles sociales que le son conferidos” (Amossy y Pierrot; 2001: 42). El informe de Área Queer dirá también que “en la cultura contemporánea, la estigmatización consiste, precisamente, en reducir a los sujetos a esos rasgos que se les atribuyen”. Es decir que los estereotipos funcionan como “imágenes simplificadas, que pertenecen al imaginario colectivo y que son fácilmente identificable” (Berganza y Del Hoyo, 2006: 46).

Los estereotipos de género, entonces, devienen “imágenes simplificadas”, “fácilmente identificables” a partir de rasgos atribuibles, de lo que es ser mujer o ser varón. Obviaremos aquí operar un corrimiento del binomio sexo-genérico porque entendemos que los estereotipos funcionan sólo en relación a estos dos extremos del espectro del género y omiten cualquier otra posibilidad. Es fácil rastrear en los discursos históricos y hegemónicos qué formas de hacer y de estar (que incluyen formas de vestirse, de moverse, de expresarse y de vincularse) se relacionan estereotípicamente con “lo femenino” y cuáles con “lo masculino”. Contra estos estereotipos, en tanto limitantes para las personas, también se rebela los movimientos de mujeres, feministas y de la diversidad.

Resulta interesante traer a colación aquí la noción de performatividad de Butler que hemos mencionado previamente. Según esta teoría, no nos comportamos de una determinada manera debido a nuestro género, sino que obtenemos dicha identidad de género mediante la repetición convencional de gestos y actos: “el género siempre es un hacer” (Butler, 2001: 58). Somos mujeres en tanto hacemos lo que se supone que hacen las mujeres y somos varones en tanto actuamos de la forma en que actúa un varón. En la idea de la performatividad yace una idea de lo discursivo: si el género es “performativo”, es una representación o al menos es representable.

Aquí se da una paradoja. Históricamente, al varón que hacía lo que se supone que tiene que hacer una mujer se lo identificaba como homosexual, y a la mujer que actuaba como se supone que debe hacer un varón se la identificaba como lesbiana. Las mismas formas calificativas de llamar a las lesbianas (machonas, marimachos) y a los hombres gay (afeminados, maricas) refieren a este enroque en la base de la expresión del género. Es decir que puede pensarse que en torno a los estereotipos de “varón” y “mujer” se configuraron, por inversión, los estereotipos de homosexual y lesbiana. Podemos pensar también a las identidades sexuales en esos términos butlerianos: si el género es representable, construido a partir de la repetición convencional de gestos y actos, entonces la orientación sexual también lo es, en torno a los estereotipos que antes mencionamos.

Esterotipos que se configuran en las tiras diarias

Cuando realizamos un recorrido histórico por los personajes homosexuales que fueron apareciendo en las ficciones argentinas, notamos la primera aparición de un estereotipo de hombre gay. Los rasgos que se le atribuían allí al homosexual varón eran: extravagancia o glamour (en la vestimenta y las formas de expresión), irreverencia (hablar con ligereza de la vida sexual propia y ajena), y promiscuidad (intención de intimar con cualquier varón que se le cruzara). Tanto “Huguito Araña” como el personaje de Fabián Gianola en *La familia Benvenuto* eran personajes complementarios, que

aparecían para aportar la nota de comedia (servían casi a modo de gag cómico) y entretenimiento. El varón gay siempre es vistoso, gracioso y secundario.

Puede rastrearse con cierta facilidad cómo ese estereotipo fue primero puesto en jaque (desde *Zona de Riesgo*, donde se presentaba a dos hombres que no se condecían con la idea genérica de gay, hasta *Farsantes*, donde opera una aparente reivindicación del “chongo” homosexual) y luego resignificado. Los personajes de Walter Quiroz y Ludovico de Santo en *El Tiempo No Para*, los de Cristian Sancho y Ezequiel Acuña en *Botineras*, y los de Juan Minujin y Juan Sorini en *Viudas e Hijas del Rock and Roll* también asistían a este corrimiento del estereotipo homosexual y presentaban varones masculinos, acorde al modelo hegemónico (incluso jugadores de fútbol, como es el caso de la segunda pareja mencionada). De forma paralela, en algunos casos se fue retomando la representación estereotípica del varón homosexual pero ya no como objeto de burla sino de forma reivindicativa, legitimando esa expresión. Pueden mencionarse los personajes de Mike Amigorena y Diego Ramos en *Los Exitosos Pells*, el de Fernán Mirás en *Femenino/Masculino* y también el de Diego Gentile (Benicio) en *Sres Papis*. Este último, interpretado por Diego Gentile, es un diseñador de modas (una profesión reservada para mujeres u homosexuales, según los estereotipos de género que vimos y que tienen su correlato en la distribución de las profesiones), exitoso, glamoroso, abierta y orgullosamente homosexual (hará constante referencia a eso), que funcionará de consejero sentimental de su hermano y de guía para Carla. El personaje referirá a sí mismo con pronombres femeninos en varias ocasiones e incluso presentará una característica de comedia que será su gusto excesivo por la banana.

Por otra parte, en el caso de las lesbianas los mecanismos de la construcción estereotípica parecen ser un tanto más escurridizos. Los primeros personajes lésbicos de las ficciones argentinas, Romina y Sofia en el unitario *Culpables*, referían de forma muy remota a la imagen de la lesbiana masculina que parecía circular en el resto de los medios de comunicación: tanto Romina (interpretada por Gloria Carrá) como Sofia (interpretada por una veinteañera

Florencia Bertotti) eran mujeres jóvenes con presentación “femenina”⁶. Lo mismo ocurriría más adelante en *099 Central* (2001): Marisa (Carolina Peleritti) y Silvina (Eugenia Tobal) eran ambas mujeres mayormente “femeninas” y sus rasgos masculinos parecían tener que ver más con el hecho de ser agentes de fuerzas de seguridad (allí otro estereotipo) que con el ser lesbianas o bisexuales. Esto parece confirmarse con la existencia del personaje de Gabriela (Julieta Díaz) en esa misma tira, que a pesar de ser la mujer con presentación más masculina de toda la brigada, es la que más expresa sus deseos heterosexuales.

El modelo se repite de manera casi inalterada durante el resto del desarrollo histórico de las lesbianas en las ficciones. En los únicos casos que aparecen mujeres lesbianas con expresiones de género más ambiguas o masculinas son en algunos de los episodios con tramas lésbicas del unitario *Mujeres Asesinas*, donde se recrean historias y personas no-ficticias. Otro caso citable es del personaje de Maribel en la tira *Sos mi hombre* (2013), una lesbiana que se acerca más a una identidad “chongo”⁷ y que será le tercera en discordia entre las hegemónicamente bellas Brenda (Gimena Accardi) y Marisa (Luciana González Costa).

Podemos pensar entonces provisoriamente que en las ficciones argentinas, o específicamente en las tiras diarias (donde se presentan incluso menos excepciones) se configura otro estereotipo de lesbiana que se presenta de forma casi opuesta al de la lesbiana no-ficticia: las mujeres que se vinculan con mujeres serán generalmente femeninas y además cumplirán con los parámetros de belleza hegemónica occidental (delgadas, femeninas, con rasgos finos). Esto puede relacionarse inmediatamente con una idea de lesbiana que sea funcional al modelo heteropatriarcal⁸, que sea integrable al producto televisivo, que sea compatible con el entretenimiento comercializable

⁶ Utilizaremos aquí, de forma provisoria, los términos “femenino” y “masculino” en relación a las nociones estereotípicas y hegemónicas de ambos términos para tener una referencia descriptiva clara.

⁷ Se denomina comúnmente chongo a la lesbiana con rasgos masculinos. Para una problematización y revisión de estas categorías ver el ensayo *Cartografiando nuestras taxonomías tortilleras*, incluido en *Ética Tortillera* (2015) de Virginia Cano.

⁸ Se entiende por **heteropatriarcado** es un sistema sociopolítico en el que el género masculino y la heterosexualidad tienen supremacía sobre otros géneros y sobre otras orientaciones sexuales.

sin generar una incomodidad o interrupción en las claves estereotípicas de lectura. En este sentido, el estereotipo ficcional de homosexual varón entretiene en tanto divierte, mientras que el estereotipo ficcional de lesbiana entretiene en tanto seduce (el morbo del varón heterosexual por las relaciones lésbicas es también hartamente conocido y genera millones de dólares a la industria pornográfica).

Esta nueva y provisoria configuración que entendemos se da en las ficciones televisivas puede percibirse en dos sentidos: por un lado corre el eje de la lesbiana no-ficticia estereotípica y visibiliza las identidades “femme” (lesbianas femeninas); por el otro, da lugar a la suposición de que la inclusión de las lesbianas en las ficciones pensadas para el público masivo es posible siempre y cuando sean visualmente apelativas para los ojos de la audiencia de varones heterosexuales.

El caso de *Vecinos en Guerra* parece condecirse claramente con esta suposición: Agustina (Sabrina Fogolini) y Valeria (Natalie Pérez) son dos mujeres jóvenes (entre adolescentes y jóvenes adultas en el universo ficticio) que cumplen con este estereotipo de lesbiana femenina y atractiva. Sin embargo, sus escenas de manifestaciones afectivas (besos prolongados) no tendrán una carga sexual que insinúe o invite particularmente al morbo. Tampoco habrá mayor erotismo en su relación, como ya analizaremos en el eje correspondiente.

Por el lado de *Sres Papis*, el principio parece encontrar otra irregularidad: mientras que Carla (Gloria Carrá) es una mujer adulta, pero femenina y atractiva, el personaje de Andrea (Magela Zanotta) refiere a una representación más orgánica de mujer de entre cuarenta y cincuenta años (tiene curvas, no posee una belleza particularmente despampanante). La relación entre ambas, que reviste un erotismo cuasi nulo (retomaremos esta cuestión y la problematizaremos en el próximo eje analítico), no parece representarse en términos de funcionalidad al modelo heteropatriarcal en ese sentido, sino cumplir una genuina función narrativa para la trama. Sin embargo, no puede decirse que ninguna subvierta por completo (sólo muy parcialmente) el estereotipo de lesbiana ficticia que hemos aquí propuesto.

Además de la cuestión de la apariencia física, podemos agregar otros factores que hagan a estos estereotipos ficticios que aquí esbozamos:

- Edad: la mayoría de los personajes que entablan relaciones con personas de su mismo sexo son adultas, promediando los treinta años de edad. Sólo Agustina y Valeria aparecen como adolescentes (menores de dieciocho) o jóvenes adultas (entre dieciocho y veintitres).

- Ocupación: los personajes aparecen generalmente como personas profesionales y exitosas (sobre todos los varones homosexuales adultos). El personaje de Valeria puede ser una excepción, en tanto se la presenta como una “buscavida” (está desempleada y vive de prestado o va cambiando de trabajos generalmente como empleada), que sin embargo, hacia el final de la tira, encontrará la estabilidad emocional y laboral junto a Agustina.

- Clase social: los personajes aparecen generalmente como personas de clase media o clase media alta, con estabilidad económica. En el caso de *Sres Papis*, se planteará a una clase media trabajadora que, si bien tiene estabilidad, no tiene soltura o garantías. De todas maneras, no aparecen en las tiras analizadas (ni otras escrutadas) personajes con identidades sexuales no normativas que sean de clase baja.

En este sentido, podemos decir que la representación de las identidades homosexuales en las tiras argentinas es todavía limitada, especialmente en el caso de las mujeres. Mientras que para los varones gay, como hemos visto, hay cierta diversidad, al menos en términos de expresión de género (el espectro de “masculino” a “femenino” está bastante cubierto), en las mujeres aparece un estereotipo limitante que presenta a las mujeres lesbianas o bisexuales a partir de un modelo casi único en tanto femenina y bella.

Otro factor determinante en la configuración de estos estereotipos tiene que ver con la autoidentificación de los personajes, es decir cómo perciben o verbalizan su identidad sexual en términos de etiquetas. Generalmente los

personajes de varones homosexuales se autoidentifican abiertamente como gays, como si su identidad sexual estuviera clara de antemano (desde siempre) y de manera definitiva. Sólo en casos excepcionales, como el del personaje de Benjamín Vicuña en *Farsantes* (y otros presentados en instancias de unitarios) se plantea la instancia de una aparición y asunción de un primer deseo homosexual, del cuestionamiento de la identidad sexual hasta ese momento percibida como heterosexual. En algunos casos lo verbalizan de forma recurrente (Diego Ramos en *Educando a Nina*, Dan Breitman en *Guapas*) y en algunos casos parecería que, en los términos performativos que propusimos, al comportarse acorde al estereotipo de homosexual, se supone y se expresa abiertamente su identidad sexual.

Por otra parte, en el caso de los personajes mujeres que establecen relaciones con su mismo sexo en las tiras diarias, suele darse una especie de hibridación: una de las miembros de la pareja es asumida o abiertamente lesbiana, mientras que la otra descubre su deseo por personas del mismo sexo a partir del vínculo con la primera y transita un proceso de replanteo de su identidad sexual. Este es el caso de Marisa y Silvina en *099 Central*, de Romina y Sofia en *Culpables*, de Greta y Paloma en *El Elegido* y de Andrea y Carla en *Sres Papis*. En el último caso, según se da a entender en el desarrollo de la tira, Andrea ya era asumida y abiertamente lesbiana antes de conocer a Carla (tiene ex parejas mujeres y relata haber transitado un proceso de “salida del closet” con su entorno); Carla, hasta ese momento heterosexual (casada con un hombre y con hijos) descubre por primera vez su deseo por una mujer al conocer a Andrea.

No podemos decir lo mismo del caso de *Vecinos en Guerra*, dado que allí se plantea por primera vez en las ficciones televisivas el proceso de descubrimiento de la identidad sexual en una adolescente. El personaje de Agustina, que hasta el momento de conocer a Valeria se asume heterosexual (incluso se señala que ha tenido una relación breve con otro personaje varón y ha estado enamorada del personaje de Lucas), comienza a cuestionar sus deseos cuando conoce a Valeria. Transita varios capítulos de dudas y angustia (resumen 4, capítulos 65 y 66), y al momento de verbalizar lo que le pasa a su

amiga Paloma, expresa confusión.

En este sentido, es difícil rastrear personajes de mujeres lesbianas o bisexuales en las tiras diarias que se autoperciban claramente de alguna de esas formas y, cuando lo hacen, es raro que lo verbalicen. El personaje de Mónica Antonópulos en *El Elegido* es uno de los pocos que se autodenomina “gay” y “lesbiana” en varias oportunidades. En el caso de *Vecinos en Guerra*, el personaje de Agustina, aún segura de sus sentimientos por Valeria, en tanto está transitando un proceso de construcción de su identidad sexual, duda en apropiarse de alguna etiqueta. De hecho, siempre que se le pregunta si le gustan las mujeres, suele responder que le gusta “una mujer”. Citamos algunos fragmentos de la tira para revisar esto:

Fragmento del capítulo 84 de *Vecinos en Guerra*:

- » Agustina: Ah, mi mamá es una estúpida. ¿Qué te contó? ¿Que tiene una hija gay?
- » Julián: No, me contó que vos estabas acá... ¿Cómo que gay? ¿Vos sos gay?
- » Agustina: Ehm... sí. No sé. No sé, más o menos. La verdad que no sé.
- » Julián: Ah, bueno, menos mal.
- » Agustina: ¿Por qué menos mal?
- » Julián: No, menos mal, digo, porque pensé que te pasó algo conmigo, que yo te traté mal, te hice algo mal.
- » Agustina: No, no, para nada. Vos fuiste divino. Sos divino. Pero en realidad me están pasando cosas ahora. Me estoy descubriendo, no sé.

Fragmento del capítulo 75 de *Vecinos en Guerra*

- » Agustina: Ma, vos me estás preguntando algo que ni yo sé, ¿entendés?
- » Helen: ¿Que no sabés o que te da miedo?
- » Agustina: No sé. No sé si me gustan las chicas. Nunca me lo pregunté, es la primera vez. Lo único que sé es que me gusta una chica.

Fragmento del capítulo 73 de *Vecinos en Guerra*

- » Paloma: ¿A vos te gustan las chicas?
- » Agustina: Creo que sí. En realidad, no sé. No sé porque es la primera vez que

me pasa esto, ¿entendés? Y no es que me gustan las chicas, me gusta alguien en particular.

» Paloma: Valeria...

» Agustina: Sí, Valeria.

» Paloma: Te entiendo.

» Agustina: Qué bueno que me entiendas porque yo no entiendo nada, Paloma. Tengo un quilombo en la cabeza.

» Paloma: Bueno, relajá, relajá que todo se va a aclarar, vas a ver. Debe ser difícil pero dale tiempo.

En el caso de Valeria, como ya hemos mencionado, el personaje aparece en la tira para, por un lado, convertirse en una tercera en discordia entre Lucas y Paloma, y por otro lado, generar una incógnita para Agustina filtrando con ella. Su carácter de “femme fatale” que seduce a todos y todas según su humor (cuando Lucas la rechaza, se refugia en Agustina, y viceversa) da por sobreentendido lo fluido de su sexualidad. Nunca reflexiona sobre su identidad sexual ni se autodenomina con etiqueta alguna, sino que el deseo por hombres y mujeres (y la transición de uno a otro) se le aparece como natural. En este sentido, podemos rastrear que se conforma difusamente un estereotipo de bisexual (así suele percibirse a las personas que sienten atracción por ambos géneros, a pesar de que ellxs no lo expresen de esa manera) que legitima el estereotipo no ficticio de bisexual, en tanto alguien que “no se decide” entre su atracción por un género u otro y se comporta entonces como “históricx” (ese calificativo será usado reiteradas veces para referirse a Valeria).

En *Sres Papis*, está claro que el personaje de Andrea es lesbiana y ella así se autopercibe, pero en ningún momento lo verbaliza. En el caso de Carla, al tener que transitar las instancias de “salida del closet” con su entorno, adoptará diferentes formas de referirse a sus nuevos deseos. En un primer momento, dirá que es gay pero más adelante cuestionará esa etiqueta (e incluso la permanencia de sus deseos) y dirá en cambio que se enamoró de una mujer.

Fragmentos de los resúmenes 9 y 10 de Sres Papis:

» Carla: Es importante, Chori. Me enamoré de una mujer. No me estás escuchando. Soy gay.

» Chori: ¿Es un chiste?

» Carla: No, no es un chiste. No. Me enamoré de una mujer. Es algo que me pasó. No te quise joder la vida. No te quise cagar. No sé, me enamoré.

Más adelante, en la continuación de la misma charla citada anteriormente:

» Carla: ¿Qué querés que te diga? Ya te dije, Chori.

» Chori: No me dijiste nada, me dijiste una pelotudez. Me dijiste que sos gay.

» Carla: Soy gay, Chori.

» Chori: No sos gay, estás confundida.

» Carla: No estoy confundida. ¿Sabés todo lo que pensé antes de decírtelo? Sé lo que digo, sé lo que siento.

» Chori: No, no sabés. No sabés nada. Estás confundida. No podés ser gay.

» Carla: No, pero soy gay eh.

Fragmento del resumen 19 de Sres Papis:

Carla sale del closet con su hijo Lucas

» Luca: Ma, ¿vos sos gay?

(...)

» Carla: Te estaría mintiendo si te dijera que no.

Fragmento del resumen 20 de Sres Papis:

» Luca: Yo estaba pensando. ¿Desde cuándo sos...?

» Carla: ¿Gay? Bueno, no sé si soy gay. Me enamoré de una mujer.

La falta de autoidentificación fuerte en tanto lesbianas, gays o bisexuales (u otros posibles) de los personajes en las parejas analizadas puede tener una doble lectura, que tiene un correlato en un debate que existe por fuera del universo ficticio en torno a la utilización de etiquetas. Por un lado,

el prescindir de las etiquetas propicia una percepción fluída y no estática de los deseos y las atracciones. Levantada la carga de asumir una u otra identidad (la idea de “definirse”) encasillada, parecería abrirse la posibilidad de vivir la sexualidad de forma menos limitante. Por otra parte, hay quienes al interior de los colectivos LGBTI asumen posturas más disidentes y sostiene la necesidad de las etiquetas en tanto identidades políticas. Se retoma aquí la idea de la visibilidad como acción militante: en un sistema heteropatriarcal que busca invisibilizar, empujar al closet, a las identidades y sexualidades que escapan a sus normas, la idea de mostrarse y nombrarse se considera un acto político.

Es interesante traer a colación aquí lo que se denomina la “reapropiación de la injuria” operada por parte del colectivo: la resignificación disidente de aquellos términos que fueron históricamente como insultos. Es así que muchos eligen llamarse “puto”, “torta” o “tortillera”, en lugar de “gay” u “homosexual”, palabras consideradas demasiado políticamente correctas como para funcionar en un sentido crítico y disidente. Esta operación es lo que Judith Butler llamó “giro trópico” en tanto corrimiento discursivo: “asumir una cierta identidad, como positivamente otrx” (Femenías y Martínez, 2015: 18). Varixs autorxs han reivindicado teóricamente (desde diversos paradigmas) esta reapropiación de términos en una postura cuestionadora del lenguaje, la moral y las instituciones del heteropatriarcado: Paco Vidarte reclamó la necesidad de una *Ética Marica* (2007), Virginia Cano hizo lo propio respecto de una *Ética Tortillera* (2015), Néstor Perlongher proclamó la “desaparición de la homosexualidad” (1991). Lo mismo hicieron las feministas reivindicando términos como “puta”⁹ o “bruja”. Retomaremos estas posturas disidentes en el eje analítico abocado a la revisión de la relación de las parejas del mismo sexo en las tiras diarias con las insituciones matrimonio-familia.

Podemos decir entonces que, según estas dos lecturas, la generalizada falta de autopercepción en relación a una de estas etiquetas por parte de los personajes de las tiras analizadas puede ser tan elogiabile como cuestionable en términos de representación. De todas maneras, mientras que desde la

⁹ Puede mencionarse, como ejemplos: en las militancias feministas, la existencia internacional de la Marcha de las Putas; en los estudios de género, la reapropiación de la injuria realizada a lo largo de toda la Teoría King Kong de Virginie Despentes.

postura disidente se puede criticar la falta de compromiso político en la construcción de esas representaciones al no hacer nombrar(se) a esos personajes, también hay que observar en este mismo sentido las características de la tira diaria en tanto producto comercial: pretender una acción ideológica con intenciones revolucionarias de un programa televisivo realizado en el marco del capitalismo heteropatriarcal, resultaría al menos naif.

Por otra parte, si existe alguna postura ideológica y política clara en los personajes de las tiras diarias, suele tener que ver con una pertenencia de clase y no con la identidad sexual o de género: es conocido el cliché narrativo de las telenovelas y las tiras diarias argentinas que enfrenta a ricos y pobres y los obliga a encontrar puntos de encuentro superando los mutuos prejuicios.

Estereotipos que circulan en las tiras diarias

Además de pensar en los estereotipos que se configuran en las tiras diarias respecto de estas identidades sexuales, también resulta interesante observar qué estereotipos circulan en el universo ficticio sobre las mismas. En este sentido, tanto en *Vecinos en Guerra* como en *Sres Papis* será sencillo rastrear algunas nociones o impresiones recurrentes, que en general tienen que ver con los estereotipos no ficticios de esas identidades. A saber:

- La noción de que el deseo lésbico de una mujer puede “revertirse” o “apaciguarse” si retoma las relaciones con varones.

Fragmento del Capítulo 81 de *Vecinos en Guerra*

» Coco: Helen, dejate de hinchar las pelotas. Tu hija se te tuerce toda y vos no vas a hacer nada.

» Helen: ¿Perdón? ¿Que se me tuerce? ¿Qué querés decir?

» Coco: Yo te puedo asegurar que si le conseguimos un buen chonguito, interesante, que le ocupe la cabeza, se le acomodan en seguida las hormonas. Vas a ver cómo se endereza.

- La noción de que el lesbianismo tiene que ver con expresar ciertos rasgos “masculinos”, aún cuando el personaje no lo haga.

Fragmento del capítulo 82 de *Vecinos en Guerra*

» Agustina: Papá, te venís a preocupar por mí ahora que te enteraste de esto, ¿entendés? Y encima lo ves como un crimen. Vos y mamá se unen para romperme las pelotas.

» Pancho: Bueno, ¿podés usar palabra un poquito más femeninas, hija? Porque parecés un camionero.

Fragmento del capítulo 75 de *Vecinos en Guerra*

» Helen: Tanto vestidito que le compré de chica

» Mecha: Bueno, puede usar vestidito también.

En la primera conversación, el supuesto es que Agustina habla de determinada forma (poco “femenina”, como “un camionero”) porque le gustan las mujeres. En la segunda, el personaje de Helen asume que su hija no usará más vestidos ahora que descubrió que le gustan las mujeres.

- La noción de que una mujer “se vuelve” lesbiana por estar insatisfecha con los hombres o su pareja heterosexual. Es decir que porque el varón no fue lo suficientemente hombre o “macho”, su mujer empezó a preferir a las mujeres.

Fragmento del resumen 24 de *Sres Papis*

» Hilario: Y la culpa de todo esto es tuya.

» Chori: ¡¿Mía?!

» Hilario: No, la culpa es mía porque soy un tarado. Nunca tendría que haber dejado que te casaras con este.

Fragmento del resumen 18 de *Sres Papis*

» Nacho: A ver, lo importante acá es que tenemos al pizzero, al tipo con el

mejor lomo del barrio, que la mujer lo deja por una mina. ¡Hay que brindar! (Se burla)

Fragmento del resumen 19 de *Sres Papis*

» Amigo de Luca: Sos otro cagón, igual que tu viejo, por algo lo dejaron por una mina.

Fragmento del resumen 39 de *Sres Papis*

» Padre del jardín: Debés ser muy malo en la cama para que tu mujer se vaya con otra mina, ¿no? En serio, lo digo. Al final tenés todo ese lomo al pedo.

- La noción de que una pareja de mujeres está por definición abierta a realizar un trío con un varón

Fragmento del capítulo 95 de *Vecinos en Guerra*

» Valeria: Ah, bueno. Bueno, si querés te la presento. Aunque esté muerta conmigo. Pero si querés te la puedo presentar.

» Nicolás: Y vamos los tres entonces.

Fragmento del capítulo 103 de *Vecinos en Guerra*

» Valeria: Nosotros dos hacemos un buen dúo.

» Nicolás: Sí, traé a la rubia y hacemos un buen trío.

Fragmento del capítulo 114 de *Vecinos en Guerra*

» Valeria: No, no. No puede salir a tomar algo con vos porque sale conmigo, ¿sabés?

» Joni: Y bueno, podemos salir los tres. Le encantó, mirá, le gustó la idea.

¿Vamos los tres?

Fragmento del capítulo 121 de *Vecinos en Guerra*

» Agustina: ¿Te das cuenta? Sos una hija de puta. Lo primero que te pedí es que no me cagues, que no me lastimes.

» Valeria: Pará, pará, Agustina, pará.

» Agustina: ¿Qué? ¿Pará qué? Encima con este banana, con este pendejo.

» Joni: A vos también te doy, vení que vamos los tres.

Podemos relacionar la emergencia de todas estas nociones con la estructura heteronormativa que sostiene los mundos ficticios de ambas tiras diarias. La noción de heteronormatividad (la idea de que la heterosexualidad es necesaria para el funcionamiento de la sociedad y es el único modelo válido de relación sexoafectiva y de parentesco) encuentra sus antecedentes, como ya hemos dado a entender, en el concepto de “heterosexualidad obligatoria” que propone Gayle Rubin (1975) y que retoma Adrienne Rich; y el de “régimen heterosexual” que elabora por Monique Wittig (1981). Esta última, crítica de los feminismos que asumían heterosexuales a todas las mujeres, piensa la heterosexualidad no como práctica sexual, sino como régimen político opresor, como ideología dominante y totalizadora (“el pensamiento heterosexual”). En tanto dentro de este sistema (que por sus propias reglas de jerarquización y binomización de todas las categorías también se vuelve machista, racista y clasista) las mujeres sólo existen y se definen en relación al hombre, entonces “las lesbianas no son mujeres”. Esta frase probablemente sea la más célebre de Wittig por su inherente polémica. Lo que la autora quiere decir es que: “Sería impropio decir que las lesbianas viven, se asocian, o hacen el amor con mujeres porque la mujer no tiene sentido más que en los sistemas heterosexuales de pensamiento y en los sistemas económicos heterosexuales” (Wittig,)

Si tenemos en cuenta estas ideas, podemos pensar o explicar en términos de heteronormatividad estas nociones estereotípicas que aparecen en ambas tiras: las mujeres no pueden existir por fuera de la influencia o polaridad de un varón. Es por esto que, cuando se vinculan afectivamente con otras mujeres, cuando se identifican lesbianas, se dan estos fenómenos como los de las escenas citadas. Que el varón considere que siempre es bienvenido en una relación de pareja entre mujeres hace suponer que él ve allí ve una carencia que puede llenar. Esto motiva al personaje de Joni a invitar reiteradas veces a Agustina y Valeria a un trío (incluso después de haber generado la separación

entre las chicas y arrepentirse de sus actos) y también a desconfiar sistemáticamente cada vez que alguna de las dos lo rechaza haciéndole saber que sale con la otra (“¿Las dos me van a venir con el mismo verso?”, dirá en el capítulo 117). Por otra parte, también explica que se piense que la atracción por las mujeres puede explicarse ya sea por la carencia de un hombre o por la infalibilidad de un hombre de satisfacerla: la noción de fondo es que la mujer no puede existir como tal por fuera de la relación heterosexual.

En este sentido también podemos leer la polaridad que presentarán los personajes de Carla y el Chori: a lo largo de la tira, aún cuando cada uno haya formado otra pareja estable, Carla seguirá teniendo en cuenta los deseos y necesidades de su ex marido. El tema de la centralidad constante del hombre en la vida de Carla será un recurrente motivo de conflicto con Andrea.

Finalmente, en torno a las nociones que planteamos al momento de realizar el recorrido histórico por las parejas del mismo sexo respecto de los posibles clichés narrativos universales para los desenlaces de las historias lésbicas, podemos decir que uno de ellos se cumple en ambas tiras: la situación de infidelidad de una de las mujeres de la pareja con un varón. Esto, que también responde al núcleo de heteronormatividad, será analizado con mayor profundidad en el próximo eje.

Manifestaciones afectivas (vs parejas heterosexuales)

La cuestión de la visibilidad ha atravesado este trabajo y se ha presentado como uno de los motivos por los cuales se vuelve necesario analizar las representaciones de las identidades no normativas en las ficciones televisivas. Ya hemos revisado cómo presentan y cómo expresan su género, y qué posibles formas estereotípicas de representación suscitan en estos sentidos. Ahora bien, ¿cómo se *muestran* las parejas del mismo sexo en las tiras diarias? ¿Qué ocurre en las dinámicas afectivas visibles en pantalla? ¿Cómo se expresan los vínculos?

Llevaremos aquí adelante dos tareas. Por un lado, realizaremos una

comparación de las formas de manifestación afectiva no verbal de las parejas del mismo sexo en relación a las parejas heterosexuales. Además, complementaremos este análisis con una ponderación cuantitativa del tiempo en pantalla otorgado a cada manifestación. Para hacer posible esto último, hemos elaborado una Tabla Guía (Anexo I), donde se propusieron cinco categorías de manifestación afectiva:

- Pico: se consideró como “pico” todo contacto entre las bocas de mínima duración (apenas un contacto, entre uno y dos segundos)
- Beso: se consideró como “beso” todo contacto entre las bocas de duración mayor a dos segundos
- Cariño: se consideraron aquí todas las manifestaciones de afecto que no entren a las otras categorías, como: caricias, tomadas de mano, abrazos, besos en la mejilla o en otra parte del cuerpo
- Sexo implícito: se consideraron las escenas en las que la relación sexual no se ve en pantalla, pero se da a entender por una serie de recursos narrativos posibles (verbales o visuales)
- Sexo explícito: con “explícito” no referimos a la mostración no condicionada de algunas interacciones o de partes del cuerpo, sino a que la relación sexual, o el inicio de la misma, se vea en pantalla.

Luego se procedió a registrar el tiempo de duración en pantalla de las categorías “beso” y “sexo explícito” (por ser de las cuales se puede deducir con facilidad el principio y el fin). De esta información nos valdremos para el análisis comparativo de las manifestaciones afectivas entre parejas del mismo sexo y parejas heterosexuales.

Ya hemos introducido, al momento de pensar en el estereotipo de lesbiana que proponen las tiras diras en tanto mujeres femeninas y atractivas, la sugerencia de que esta configuración puede tener que ver con una intención de incluir esta identidad no normativa en tanto sea visualmente apelativa para el ojo heterosexual (en términos heteronormativos). Valeria Flores dirá, desde

una visión crítica y valorativa de las representaciones de las prácticas amoratorias lésbicas en la historia: "Desmontar las representaciones acerca de las lesbianas que sostienen la ignorancia sistemática de una práctica erótico/sexual entre mujeres, es un interesante ejercicio teórico y político que contribuiría a combatir la heterosexualidad obligatoria, o como la concibe Butler, la matriz heterosexual" (Flores, 2005: 5). Continuando con esta idea, también las escenas de manifestaciones afectivas entre mujeres pueden pensarse como una forma de invitar al morbo, de generar un contenido sugestivo que seduzca sobre todo a la audiencia de varones heterosexuales. En esta clave pueden leerse algunas de las escenas de sexo lésbico que han aparecido en televisión, especialmente aquellas que han mostrado las prácticas amoratorias de formas más explícitas (lo cual significa, en el más extremo de los casos, la mostración de piel, de remoción de prendas de ropa, de lenguas y contactos sugeridos). Si bien en el marco de las tiras, tanto la trama lésbica como sus escenas de sexo sean completamente justificadas narrativamente (no se suscitan escenas de sexo entre los personajes lésbicos de manera arbitraria o caprichosa), el hecho de que generalmente se den entre mujeres que cumplen este nuevo estereotipo que aquí sugerimos de lesbiana femenina y hegemoníamente bella, da a entender una condición televisiva para la inclusión de la sexualidad lésbica.

Sin embargo, podemos explicar este fenómeno a partir de los términos hegemónicos que sostiene la televisión en relación a los cuerpos que muestra¹⁰: lxs protagonistxs y secundarixs de las tiras (y otros formatos) suelen cumplir con los parámetros occidentales de belleza. Aún cuando aparezcan otrxs cuerpxs (gordxs, bajxs, no hegemoníamente bellxs), no es entre ellxs que se dan las escenas sexuales. En este sentido, podemos pensar: si las manifestaciones sexo-afectivas entre lesbianas entretienen porque seducen, ¿qué ocurre con las de los varones gay? Aquí de cierta manera se invierte cierta noción que hemos mencionado respecto de los personajes homosexuales: el varón gay entretiene desde su configuración narrativa (suele

¹⁰ Judith Butler problematizará esta cuestión en su libro *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"* (2002)

ser divertido, extravagante), pero la lesbiana debe seducir (debe ser bella) porque de otra forma (con otra expresión de género menos hegemónica) incomoda. Entonces, si las manifestaciones sexo-afectivas entre lesbianas entretienen porque seducen (al varón heterosexual), las de los varones incomodan porque no lo hacen.

En cualquier caso, se privilegiará siempre la mostración de escenas sexo-afectivas entre parejas del mismo sexo en los casos en que ambos cumplan con aquellos estándares hegemónico-occidentales de belleza y presentación de género. Para citar algunos ejemplos: los personajes de Cristian Sancho y Ezequiel Castaño en *Botineras* tuvieron, siendo personajes secundarios, una escena de sexo mucho más comprometida que la que se mostró entre los personajes de Julio Chávez y Benjamín Vicuña en *Farsantes* siendo la pareja protagónica (y en la que se privilegió mostrar el cuerpo del joven y bello Vicuña que del de Julio Chávez).

Podemos explicar de esta manera el hecho de que la pareja de Carla y Andrea en *Sres Papis* presente un erotismo nulo. Por ser mujeres adultas que no cumplen igualmente los parámetros hegemónicos de belleza, el erotismo entre ambas no parecería funcional al esquema selectivo de mostración de la sexualidad. Como hemos registrado, en un único momento de la tira se da a entender que la pareja tuvo relaciones:

Fragmento del resumen 23 de *Sres Papis*

Carla va a buscar a Andrea a la casa después de una pelea

» Andrea: ¿Qué hacés acá?

» Carla: Vine. ¿Puedo pasar?

Pasa al living

» Andrea: Decime

» Carla: No, que se cortó la charla hoy.

» Andrea: No, no se cortó, la corté yo.

» Carla: Bueno, yo quiero seguir hablando.

» Andrea: ¿Te parece? No sé, a mí me parece que está todo bastante claro entre nosotras, que no hay mucho más...

» Carla: Yo creo que hay algo que no está tan claro.

» Andrea: ¿Qué cosa?

Corte a la escena siguiente. Carla y Andrea están en la cocina, completamente vestidas, apenas despeinadas, por tomar una cerveza.

» Andrea: Mi amor, se te ve a hacer tarde.

» Carla: No me quiero ir.

» Andrea: Te tenés que ir.

» Carla: No me quiero ir. ¿Por qué me tengo que ir? Si los chicos están con el Chori.

» Andrea: Porque lo que pasó entre nosotras hoy, que fue hermoso, no cambia nada la situación.

» Carla: ¿Cómo no la va a cambiar?

» Andrea: No, no la cambia. Sigue igual.

» Carla: No seas mala y mentirosa. No sigue igual. Fue hermoso, fue increíble. La cambia.

De esta manera, en lo verbal (el sugerido “lo que pasó entre nosotras”) es de la única manera en que a lo largo de la tira se da a entender que la pareja tuvo o tiene relaciones sexuales. Por otra parte, Carla y Andrea tampoco tendrán una gran cantidad de besos en pantalla (según contabilizamos y registramos, son diecisiete a lo largo de la tira) y en todas las ocasiones consideramos que pertenecen a la categoría “pico” (nunca duran más de uno o dos segundos y el contacto siempre es superficial). También es destacable que varios intercambios entre la pareja que podrían terminar en un beso o que parece que así terminarían, finalizan con las dos mujeres acercando sus rostros y apoyando sus frentes pero sin concretar el beso.

Comparativamente, a pesar de que Carla y “el Chori” estén separados durante casi todo el desarrollo de la tira, tienen cuatro besos en pantalla. Además, en el resumen 42, cuando se da una interrupción en su pareja con Andrea, Carla tiene relaciones con el Chori. Allí, el par se entrelaza en un beso apasionado iniciado por Carla de diez segundos de duración. Inmediatamente caen a la cama y empiezan a desvertirse. La escena siguiente muestra a la

pareja abrazada y cariñosa en la cama, aparentemente desnuda, cubierta por las sábanas. La charla, que reflexiona sobre lo ocurrido y sobre la posibilidad de estar juntos, se ve interrumpida por su hijo Luca. Es decir que, a pesar de que Carla está en una relación con Andrea durante toda la tira, la única relación sexual que se muestra parcialmente y se insinúa en pantalla es con su ex pareja heterosexual que, además, cumple con el modelo hegemónico de varón (musculoso, alto, dominante). También puede mencionarse que, en el resumen 6, la familia descubre al Chori teniendo relaciones sexuales con una chica en la casa. La escena es probablemente la más explícita de toda la tira, se ve a la pareja sin ropa y realizando movimientos que denotan claramente la relación.

Las manifestaciones de afecto entre Carla y Andrea pasarán preponderantemente por lo verbal: se referirán mutuamente como “mi amor”, se dirán “te amo” en varias ocasiones y se proporcionarán elogios varios en distintas instancias como forma de reforzar sus sentimientos. Será, entonces, a partir de lo que digan y no de lo que hagan que se representará su amor.

En el caso de *Vecinos en Guerra* se dará un caso particular que presentará cierta disonancia con el análisis que venimos realizando. Por un lado, puede decirse que ambos miembros de la pareja cumplen con los parámetros hegemónicos de belleza y por lo tanto, según lo teorizado, las escenas de manifestaciones afectivas entre ambas podrían pensarse funcionales al modelo televisivo heteronormativo. Sin embargo, de forma similar al caso de Carla y Andrea, en pocas ocasiones a lo largo de la tira se sugerirán relaciones sexuales entre ambas. La más clara se da en el resumen 29 (capítulo 98), después del tercer beso de la pareja (con una duración de dieciocho segundos en pantalla) en el que las chicas se entrelazan contra la pared del living de la casa de Agustina de forma muy apasionada (hay roces sugestivos). En la escena inmediatamente posterior, Helen y Norita están hablando en la cocina y se escucha un gemido proveniente de otro sector de la casa. Sin que se den cuenta, de pronto Valeria sale de la casa.

Fragmento del capítulo 98 de *Vecinos en Guerra*:

- » Norita: ¿Negadora yo? ¿Vos viste quién salió?
- » Helen: No, ¿quién? ¿Valeria?
- » Norita: ¿Y de dónde venía?
- » Helen: ¿Del cuarto de Agustina?
- » Norita: Y después la negadora soy yo, por favor.

A partir de este intercambio se da a entender que después del beso, Agustina y Valeria se fueron a la habitación de la primera para tener relaciones y, ante la presencia repentina de Helen y Norita en la casa, decidieron irse. En la escena siguiente (perteneciente ya al resumen 30, capítulo 99), Agustina y Valeria entran de la mano a la casa de los Mayorga y suben a la pieza de Lucas. Posteriormente, Roque, Reina y Lucas hablan en la cocina de la casa Mayorga:

- » Roque (a Lucas): Al carajo se fue tu amiga, que está ahí arriba triki triki. Esto no es un telo, querido.

Aquí se da a entender que la pareja está teniendo relaciones a partir de la referencia al telo (hotel alojamiento) y de la onomatopeya que usa Roque. En la escena siguiente, Valeria y Agustina están en la pieza de Lucas, presumiblemente después de tener relaciones, pero ambas están totalmente vestidas, sentadas en la cama una frente a otra, bastante cerca. En un momento llega Lucas y las chicas se van, ante lo que Lucas le pide a Valeria que le cambie las sábanas, indicando que efectivamente tuvieron relaciones. En el final de la escena, Lucas mira la cama, da a entender que está sucio con un gesto y empieza a cambiar las sábanas.

Otra sugerencia de erotismo o contacto sexual se da en el resumen 41 (capítulo 115). Cuando Agustina y Valeria vuelven del día de trabajo en el lavadero de autos, Fabián les comunica que no hay agua en la casa y se da el siguiente intercambio:

- » Agustina: Ay, qué paja.
- » Valeria: Ahhh, justo hoy que nos íbamos a bañar juntas, que no había nadie.

(Se tantean de cerca sin besarse. Valeria le da un beso en la mejilla)

» Agustina: Bueno, pero hagamos algo igual.

La idea de compartir una ducha y la referencia a que la casa iba a estar vacía sugiere que las chicas planeaban compartir intimidad. Más adelante, en el resumen 42 (capítulo 117), nuevamente las chicas vuelven de trabajar: Valeria está fría y distante y dice que se va a bañar. Mimí le sugiere a Agustina que le vaya “a lavar la espaldita” y a bañarla porque Valeria la necesita. Le dice que no se moje la ropa, que se meta desnuda adentro de la ducha. Aunque por parte de un tercero, nuevamente se sugiere la vida sexual de las muchachas (aunque no hay indicaciones de que efectivamente haya ocurrido algo luego).

Al margen de la relativamente baja carga erótica con la que se representa la relación entre Agustina y Valeria, sí comparten a lo largo de la tira varios besos (y a diferencia entonces de la pareja de Carla y Andrea) de diversas duraciones. Tal como fue registrado en la Tabla: el primer beso (resumen 9, capítulo 72) dura unos tres segundos (Valeria lo interrumpe); el segundo (resumen 15, capítulo 78) dura unos 25 segundos en pantalla; el tercero (resumen 29, capítulo 98), ya mencionado, dura 18 segundos; el cuarto (resumen 46, capítulo 125) dura cuatro segundos; el quinto (resumen 47, capítulo 126) dura diez segundos; el sexto (resumen 53, capítulo no especificado) dura cuatro segundos; el séptimo y octavo (resumen 55, capítulo no especificado), tres y cuatro segundos respectivamente; el noveno (resumen 56, capítulo no especificado) y último, cuatro segundos.

De forma comparativa, en la relación entre Valeria y Lucas habrá una sugerencia sexual más clara en varias ocasiones. Por empezar, hay que recordar que Valeria ingresa a la tira como una ex pareja y secuaz de Lucas, por lo cual incluso hay referencias a relaciones sexuales del pasado. En el resumen 13 (capítulo 76), se da el siguiente intercambio entre Valeria y Agustina:

» Agustina: Claro, claro. Igual te entiendo porque cuando conocí a Lucas no sabés cómo me enamoré de él.

- » Valeria: ¿Qué? ¡Me estás jodiendo!
- » Agustina: Te juro.
- » Valeria: No sé si tuviste la suerte de conocer a Lucas en la intimidad o no.
- » Agustina: ¿Por qué te tengo que contar eso?
- » Valeria: No, no importa, no importa. Pensé que teníamos un tema de conversación, nada más.

Más adelante, Valeria y Lucas retomarán su relación brevemente cuando él se pelea con Paloma: en el resumen 16 (capítulo 80), la pareja se besa durante diez segundos mientras se desviste (indicaciones de relaciones). En el resumen 17 (capítulo 81) aparecen desnudos y abrazados en la cama en la cama de Lucas, sugiriendo que han tenido sexo. Cuando Valeria busca a Lucas para iniciar otra relación, él la rechaza y le dice “Ya sabés cómo es esto”, dando a entender que su vínculo consistirá sólo en sexo casual. Más adelante en ese mismo capítulo, se dan al menos dos besos: uno de unos tres segundos y otro más prolongado de unos catorce segundos. En el resumen 21 (capítulo 85), Valeria y Lucas vuelven a besarse apasionadamente y caen en la cama de él, sugiriendo el comienzo de una relación sexual. En la escena inmediatamente posterior, se da el siguiente intercambio entre Reyna y Roque en la cocina de la casa Mayorga:

- » Reyna: ¡Cómo le dan estos dos! Parecen conejos. ¡Cuidado los adornos! ¡Cuidado! No va a quedar nada en esta casa.

Más adelante, en el resumen 22 (capítulo 87), Valeria le dice a Lucas:

- » Valeria: Mirá, si te levantaste cruzado te la podés agarrar conmigo pero de otra manera.
- » Lucas: No tengo ganas.

Finalmente, en el resumen 28 (capítulo 97), Valeria buscará nuevamente iniciar una relación sexual con Lucas metiéndose en su cama pero él la rechazará definitivamente.

Si bien también habrá manifestaciones afectivas verbales entre Agustina y Valeria, serán escasas y no representarán el principal modo de vinculación entre ambas, a diferencia del caso de Carla y Andres en *Sres Papis*. Se referirán mutuamente como “mi amor” en varias ocasiones (y algunos otros apelativos cariñosos) pero sólo se dirán “te quiero” una vez hacia el final de la tira (resumen 53, capítulo no especificado). Al mismo tiempo, previo al comienzo de la relación entre ambas, Valeria rechaza Agustina por estar “enamorada” de Lucas (así lo expresa en el resumen 13, capítulo 76).

Podemos decir, a partir de este recuento, que de forma global, existen más manifestaciones afectivas en la pareja de Valeria y Agustina (50), que de la relación del heterosexual que forma con Lucas (16). Pero se debe tener en cuenta que la mayoría se darán en términos de cariño (28) y no de formas más explícitas (besos, sexo). Aún cuando la pareja lésbica comparte más besos que la heterosexual, suma muy pocas sugerencias sexuales en comparación (la mitad).

Esta conclusión, junto con la realizada en torno a *Sres Papis* (donde Carla comparte una relación sexual en pantalla con su ex pareja heterosexual pero no con su pareja lésbica), hace pensar que, a pesar de que en general las parejas del mismo sexo actúan efectivamente como tales y se manifiesten su afecto, en ambas tiras se propicia la mostración erótica de la heterosexualidad en detrimento de la homosexualidad.

Instituciones: el matrimonio y la familia

Este trabajo estuvo motivado, en parte, como hemos especificado, por la observación de una proliferación de parejas del mismo sexo en las tiras diaras argentinas a partir de la sanción de la Ley de Matrimonio Igualitario en julio de 2010. Ahora bien, esta observación debe ser secundada por otra igualmente evidente: a partir de que fue posible para las parejas del mismo sexo contraer

matrimonio en el universo no-ficticio, todos o casi todos los vínculos afectivos no-heterosexuales de las ficciones terminaron en casamiento o proyecto de familia.

El primer caso se dio, como hemos mencionado, en el 2011 en la tira diaria *El Elegido*, a partir de la pareja conformada por Greta (Mónica Antonópulos) y Paloma (Leonora Balcarce). En 2012, lo mismo ocurriría con la pareja de Marisa (Luciana González Costas) y Brenda (Gimena Accardi) en *Sos mi Hombre*. Este caso es muy particular ya que se dan dos matrimonios entre parejas del mismo sexo: primero Marisa se casa con Maribel, a quien luego deja para volver con Brenda. De hecho, cuando Brenda y Marisa quieren casarse, aparece el obstáculo de que Marisa no puede divorciarse de Maribel dado que no ha pasado un año desde la celebración de su casamiento. Finalmente, obtienen un permiso excepcional y Brenda y Marisa pueden casarse (en una ceremonia multitudinaria donde se casan literalmente todas las parejas de la tira al mismo tiempo, en un digno final de tira diaria). En 2014, también terminarán casándose Segundo (Juan Minujin) y Tony (Juan Sorini) al final de *Viudas e Hijas del Rock and Roll*. En *Educando a Nina* (2016), Patricio (Diego Ramos) y Tincho (Benjamín Alfonso) iniciarán la tira casados.

Los casos de las tiras analizadas en esta instancia no serán la excepción. En *Sres Papis*, Carla y Andrea contraerán matrimonio en el resumen 57, luego de las correspondientes complicaciones de último momento. La pareja se casa de blanco, de acuerdo a las tradiciones, en una ceremonia que se muestra casi en su totalidad (se le da importancia en el devenir narrativo de la tira). En tanto el matrimonio se da sobre el final de la tira, pero no específicamente en los capítulos finales (como fue el caso de los otros casos mencionados), en el último episodio se menciona que la pareja buscará un hijo juntas. Además, deciden ser socias y llevar adelante un negocio en el barrio. Por su parte, la pareja de Benicio y Ulises en la misma tira se embarcará en un intento de adopción, aún cuando su relación recién está empezando. Este caso puede apreciarse como un intento un tanto forzado de incluir el tema de la adopción de parejas del mismo sexo en la tira, dado que narrativamente no parece justificarse.

En el caso de Agustina y Valeria en *Vecinos en Guerra*, no se plantea entre ellas la idea del matrimonio principalmente por su juventud (vale recordar que Agustina es menor de edad y Valeria tiene alrededor de veinte años). De todas maneras, hacia el final de la tira fantasean sobre una futura familia y el deseo de tener un hijo juntas. De hecho, durante un episodio, incluso piensan en quién podría ser el donante de espermatozoides para la concepción, considerando a Valentino, el primo de Agustina. Él mismo será quien las convenza de que están pensando en un proyecto que está por fuera de las posibilidades de su relación actual. En el capítulo final de la tira, donde se realiza un salto temporal de un año en el universo ficticio, se conoce que Agustina y Valeria continúan su relación, que se ha afianzado: viven juntas y llevan adelante de manera conjunta un negocio de lavado de autos.

Puede observarse de esta manera una tendencia a una suerte de institucionalización de las parejas del mismo sexo en las tiras diarias. Desde que la Ley argentina reguló la situación de las familias de la diversidad (permitiendo no sólo el matrimonio sino la adopción conjunta) y puso en igualdad de condiciones formales (de acceso a la institución matrimonial) a parejas del mismo sexo y parejas heterosexuales, las ficciones abrazaron estas nuevas posibilidades incorporándolas de manera regular en sus narraciones. En otras palabras: ahora que los vínculos no-heterosexuales podían acceder al mismo “final feliz” que los heterosexuales, entonces debían tenerlo siempre que fuera posible. Esto puede relacionarse con una de las características de las tiras diarias que hemos señalado, tal como las desarrolla Nora Mazziotti, y que tiene que ver con “el desenlace rápido y casi siempre feliz” (Mazziotti, 2006: 29). No hace falta realizar una genealogía de la tira diaria argentina en tanto género para saber que ese “final feliz” suele ser representado en términos tradicionales de acceso a las instituciones: históricamente, las parejas terminan casadas, por casarse, con hijos o con el proyecto tenerlos. Esta imagen de vida también es (o ha sido tradicionalmente) la proyectada como desenlace óptimo por las industrias culturales occidentales y hegemónicas (el cine de Hollywood, las series del prime-time de consumo masivo estadounidense, y las réplicas de ese modelo en las industrias culturales de otros lugares del mundo).

Retomando nuevamente la cuestión de los clichés narrativos universales para el desenlace de las parejas lésbicas, en *Vecinos en Guerra* y en *Sres Papis* (en línea con cierta recurrencia que se instala en las ficciones desde el primer matrimonio lésbico en *El Elegido*) aquel aparentemente obligatorio desenlace trágico para las lesbianas, se transforma en un mandatorio final feliz que incluye la concreción o propuesta de matrimonio, o el inicio de alguna forma de familia. Igual ocurrirá con las parejas de varones gay, aún cuando esto no signifique un corrimiento de otro tipo de trama recurrente (a diferencia de lo que ocurre con las lesbianas, no parece encontrarse un cliché narrativo tan claro para las historias de homosexuales hombres).

Ahora bien, esta incorporación de las parejas diversas a los modos de desarrollo narrativo que hasta el 2010 habían sido exclusivos para los heterosexuales, puede leerse de dos maneras. Por un lado, contribuye a la premisa de reivindicar la diversidad normálizandola, echando por tierra los discursos y nociones que alguna vez concibieron a las identidades sexuales no-normativas como enfermas o anormales. Que en las ficciones, las parejas del mismo sexo se casen y proyecten sus familias a la par de las heterosexuales, refuerza la idea de que somos iguales y no hay motivo alguno para continuar con prácticas discriminativas o de odio. Este es uno de los objetivos que históricamente persiguieron las organizaciones de derechos LGBTI en Argentina. Por otra parte, esta asimilación en los universos ficticios de las parejas no hace sino homogeneizar a la diversidad con el modelo heterosexual; heteronormarlas.

En este sentido, la gran mayoría de lxs autorxs de los estudios feministas o la teoría queer que hemos citado a lo largo de este trabajo se sitúan en una postura disidente que rechaza a las instituciones formales y tradicionales como el matrimonio o la familia en tanto eminentemente heterosexuales y funcionales al heteropatriarcado. La asimilación, la igualdad (en los términos planteados por sectores de la militancia LGBTI) serían leídos como la imposición última de la heteronorma: la existencia diversa en la sociedad sólo es posible y aceptada en tanto se adapte a los modos de vinculación y expresión heterosexuales, considerados como el origen mismode

la opresión. Esta idea fue ampliamente cuestionada por los discursos denominados queer, que reivindicaron lo más periférico de sus identidades y sus prácticas sexuales (además de las injurias, como mencionamos).

Como comenta Javier Sáez, por ejemplo, respecto de Gayle Rubin, autora a la que ya hemos referido: “El discurso de Rubin marca una diferencia radical respecto a las políticas habituales de los colectivos gays de los últimos años. La mayoría de los colectivos gays reivindican el derecho al matrimonio, la respetabilidad y la normalidad de sus prácticas, y reclaman su integración en los sistemas legales y sociales en igualdad con el colectivo de sexualidad normal (heterosexual). Podríamos, por tanto, trazar una analogía entre la adopción de roles masculinos por parte de las mujeres para acceder al poder antes negado y la adopción de roles heterosexuales por parte de los homosexuales para acceder al poder (derechos) antes negado”. (Sáez, 2006: 29)

Si bien la cuestión se debatirá internamente entre varixs autorxs desde diversos posicionamientos en la teoría queer y los estudios de género, en una línea similar se ubicarán Monique Wittig, Virginie Despentes, Beatriz/Paul Preciado, y la propia Judith Butler.

Contexto familiar y social: saliendo del closet

El momento de la “salida del closet” suele ser uno de los más determinantes para las personas con identidades o sexualidades disidentes, en tanto representa el momento en que se empieza a asumir abiertamente esa identidad frente los círculos íntimos o la sociedad en general. En tanto los discursos y la percepción sobre la diversidad fueron cambiando positivamente en el mundo no-ficticio, las formas en que se representan las escenas de salida del closet de los personajes diversos en las ficciones también se fue transformando. Sin embargo, no podemos hablar de una constante histórica. Si nos remontamos a algunos de los primeros personajes homosexuales en las

ficciones argentinas, vemos casos variados. El personaje de Damian de Santo en *Verdad Consecuencia* (1996) se llevaba mal con su familia por ser homosexual, mientras que en *Culpables* (2001), el personaje de Florencia Bertotti termina generando una buena relación con su madre luego de contarle que es lesbiana.

En este sentido, las particularidades de las escenas de salidas del closet que se presentan en *Sres Papis* y *Vecinos en Guerra* han sido parte de lo que motivó a elegir estas tiras como objeto de análisis. Por un lado, en *Sres Papis* se da una situación inédita para las ficciones argentinas: la salida del closet de una madre a sus hijos, que tienen entre cinco y dieciocho años. Si bien en *Farsantes* se había dado también una situación de un padre contando su identidad sexual a su hijo entre los personajes de Julio Chávez y el Chino Darín, el caso es distinto en tanto este último ya era un hombre adulto. En *Vecinos en Guerra*, por su parte, se da una salida del closet poco frecuente en las ficciones (pero posiblemente la más frecuente en el mundo no-ficticio): la de una adolescente compartiendo su recientemente descubierta identidad sexual a su familia y entorno. El único precedente que podemos referir para una escena similar se da en el ya mencionado caso de *Culpables*, pero allí el personaje de Florencia Bertotti ya tiene veinte años de edad.

En *Vecinos en Guerra*, como dijimos, será Agustina quien transite diversas instancias de salida del closet, dado que el personaje de Valeria, al estar presentado como una mujer independiente que no tiene relación con su familia, no tiene necesidad de compartir ni explicar a nadie sus vínculos afectivos (esto también está en sintonía con la característica ya señalada del personaje en tanto sexualmente fluída y flexible). En primera lugar, Agustina hablará de sus flamantes sentimientos con su mejor amiga Paloma. Esa escena fue citada en ocasión de analizar las autoidentificaciones: allí Agustina (ante la pregunta directa de su interlocutora) dice que no sabe si le gustan las mujeres, sino que le gusta una mujer. Expresa cierta contrariedad, confusión y angustia ante la emergencia de estos deseos que no sabe de qué manera canalizar. Más adelante, será Helen, la mamá de Agustina quien, intuyendo que su hija tiene sentimientos por Valeria, la increpará en una escena

abordada sin tono de comedia (clave en la que se darán las sucesivas situaciones de apertura con la familia y el resto del barrio).

Fragmentos de los resúmenes 11 y 12 (capítulos 74 y 75)

» Helen: ¿Te puedo hacer una pregunta?

» Agustina: Sí.

» Helen: ¿Ustedes dos están saliendo? Contestame, hija. ¿Te gustan las chicas?

» Agustina: Es cualquiera que me preguntes eso, mamá.

» Helen: ¿Por qué es cualquiera? ¿Está mal hablar de lo que uno siente? ¿No se puede hablar de lo que es importante?

» Agustina: Es que no sé lo que...

» Helen: Yo sé que es tu intimidad, lo sé. Pero yo te adoro y yo te quiero acompañar en lo que sea. Si me dejás.

» Agustina: No sé de dónde estás sacando eso, ¿entendés?

» Helen: Estoy sacando eso de que te conozco, vivo con vos, soy tu mamá, te parí. De ahí lo saco.

» Agustina: Ma, vos me estás preguntando algo que ni yo sé, ¿entendés?

» Helen: ¿Que no sabés o que te da miedo?

» Agustina: No sé (se quiebra y llora). No sé si me gustan las chicas. Nunca me lo pregunté, es la primera vez. Lo único que sé es que me gusta una chica.

» Helen: Valeria.

» Agustina: Sí. ¿Te jode?

» Helen: No sé, qué se yo. No importa. Si me jode a mí. Lo que importa es lo que vos sentís, eso es lo que importa. Disculpame, y... ¿entre ustedes dos pasa algo?

» Agustina: No. No, bah, no sé. Somos amigas nosotras, mamá, no sé. No sé lo que me pasa a mí. No sé lo que le pasa a ella. No sé nada. Si me querés bancar en esta por favor no le pongas rótulo a las cosas, te lo pido por favor. Por favor, mamá.

» Helen: Ok.

» Agustina: Te quiero, mamá. ¿Sabés?

» Helen: Y yo te adoro, te adoro, te adoro. Sos lo más importante de mi vida. Sos lo que más amo en la vida. Y te agradezco mucho mucho la confianza en mí. Es muy importante para mí.

De allí en adelante, Agustina y su mamá tendrán varias charlas donde seguirán hablando del tema, pero ya no del deseo de la joven sino de la relación con Valeria (a quien Helen percibe como potencialmente nociva). La aceptación por parte de Helen, planteada como una madre cool, será total y hasta aceptará que Valeria viva transitoriamente con ella y su hija cuando aquella no tenga adónde ir. También se representará la búsqueda de Helen de cómo acompañar a su hija en la construcción de su identidad (habla con Paloma, con su hermana, con una amiga).

Más adelante (resumen 13, capítulo 76) aparecerá Pancho, el padre de Agustina, que está separado de Helen hace varios años y estuvo mayormente ausente en la vida de su hija. Pancho será anoticiado de los sentimientos de Agustina por parte de Helen (“A mí hija le gustan las mujeres”, le dirá con orgullo y superación). Esto generará conflicto entre madre e hija, en tanto ruptura de la confianza.

» Agustina: (...) Será que no soy tan expresiva como vos, que tenés la necesidad de hablar de todo a todo el mundo.

» Helen: Sí, ya sé. Estuve mal. Yo sé que estuve mal pero es tu papá, ¿viste? No es un extraño. Merecía que se lo contaras.

» Agustina: ¿Merecía que se lo contara? ¿Te escuchaste? Era a mi manera y a mi tiempo lo que tenía que decir, ¿entendés?

Por su parte, Pancho aceptará la idea desde un comienzo y buscará acercarse a su hija para lograr compartirlo, pero el carácter propio de Agustina (rebelde, cerrada) hará que resulte difícil entablar un diálogo

» Pancho: Con lo que vos me quieras contar, yo voy a estar bien. Lo que a vos te parezca. Yo no te quiero presionar. ¿Estás saliendo con esa chica?

- » Agustina: ¿Ves? ¿Te das cuenta como sos? No, no.
- » Pancho: Bueno, está bien, yo no te juzgo. No te juzgo, a mí todo me parece bien.
- » Agustina: Papá, te venís a preocupar por mí ahora que te enteraste de esto, ¿entendés? Y encima lo ves como un crimen. Vos y mamá se unen para romperme las pelotas.
- » Pancho: Bueno, ¿podés usar palabra un poquito más femeninas, hija? Porque parecés un camionero.
- » Agustina: Bueno, ¿vos querés que yo te diga lo que me pasa?
- Pancho: Eso quiero, sí.
- » Agustina: Bueno, me pasa que siempre estuve en el medio de la relación de ustedes dos. Que primero las vacaciones, que la guita, que millones de cosas. Siempre en el medio. Nunca se preocuparon por mí. Ahora yo estoy tranquila, yo estoy bien. Yo estoy feliz, viejo. Entonces no se unan para hacerme la vida imposible. Dejenme en paz, loco.
- » Pancho: Momento. El pasado, no lo puedo cambiar. Tenés razón en todo. Está perfecto. Ahora, dijiste que estás feliz. Para mí es suficiente. Eso quería saber, nada más. Quiero compartir eso con vos. ¿Está mal?
- » Agustina: No.

Puede verse que Pancho acepta por completo los nuevos deseos de Agustina y le plantea que la felicidad de ella será también la de él (una frase conocida y hartamente utilizada en este tipo de discursos en la ficción). Finalmente, toda la familia extendida de Agustina se enterará a partir de que Fabián la descubra besándose con Valeria y lleve el tema a la mesa familiar. Allí, inicialmente Coco y Norita reaccionarán con rechazo, queriendo corregir, revertir o explicar la situación (suponiendo que le falta conocer a un buen chico o que le faltó una buena imagen paterna). Hemos citado esta escena al momento de pensar la heteronormatividad detrás de algunas nociones estereotípicas de la lesbianidad. Ante las respuestas agresivas de parte de la familia, Helen defenderá a Agustina sosteniendo que no hay ningún problema que “arreglar”. Al margen de estos casos explicitados, no se dan más escenas de salidas del

closet propiamente dichas y la relación entre Agustina y Valeria pasará a ser una más en la trama de conflictos del barrio.

En *Sres Papis*, será el personaje de Carla quien tenga que atravesar todas las instancias de salida del closet, que se darán sucesivamente (voluntaria o involuntariamente) en su entorno más íntimo y luego de forma general. Cuando hacemos mención a una situación voluntaria o no, nos referimos a que en algunos casos Carla decidirá contarlo a otrx(s) personaje(s) y en otros, estxs se enterarán por diversas circunstancias. Por su parte, en tanto Andrea ya es asumidamente lesbiana, no tendrá escenas de salida del closet (incluso refiere haberlas transitado en el pasado). Además, el entorno íntimo (familia, amistades) de Andrea será prácticamente nulo a lo largo de toda la tira (sólo aparecerá una ex novia como única alusión a un afecto pasado), incluso durante su casamiento.

El personaje de Carla tendrá cierta tendencia a una permanencia en el closet, principalmente por miedo a la reacción de sus hijos o por cómo podría afectar a sus hijos que el entorno social sepa de su identidad sexual. Se debe recordar que el eje narrativo de la tira es la relación que se genera entre los padres y madres en torno al jardín de infantes al que asisten sus niñxs, por lo cual este será el principal entorno de socialización (además de otros espacios del “barrio”, como la pizzería que llevan adelante el Chori y su familia). En este sentido, el personaje de Carla parece demostrar, durante parte de la tira, cierta vergüenza y miedo de que los padres y madres del jardín sepan que está en pareja con una mujer. Casi a lo largo de toda la tira, Carla es reacia a las demostraciones de afecto en público, situación que se vuelve objeto de conflicto en su pareja con Andrea, que se conflictúa por tener que “escondarse” o fingir. Hacia el final, luego de contraer matrimonio, y en línea con las instancias de ‘aprendizaje’ que suelen transitar los personajes a tono con el ‘final feliz’ propio del género, Carla se muestra más segura y orgullosa de su relación.

Por otro lado, *Sres Papis* pone el foco en las infancias, maternidades y paternidades, presentando diversos modelos de familia: un padre viudo que

cría a sus dos hijas, una familia ensamblada con hijxs propios y de relaciones anteriores, una familia de un padre soltero y una familia donde hay una madre lesbiana (y que luego también será ensamblada). La tira problematiza la cuestión de la diversidad y los niños y niñas: el abordaje de la temática en el jardín, la queja y discriminación de padres y madres conservadoras, la percepción de niños y niñas, y la crianza y educación en la diversidad. En este sentido, la ficción marca un hito en términos representativos al presentar situaciones que, si bien son frecuentes en el mundo no-ficticio, permanecían invisibilizadas en la televisión.

En las sucesivas instancias de salida del closet, Carla recibirá generalmente reacciones favorables por parte de su entorno. Su hermano Mauro (Peto Menahem), será el primero en enterarse de su nueva relación al descubrirla (en el resumen 4) besándose con Andrea. Ante una primera reacción de sorpresa, Mauro le cuestionará a Carla no haberle contado antes y también la infidelidad a su marido (de quien es amigo), pero no la homosexualidad en sí. Luego será su aliado y sostén frente a las próximas salidas del closet (sobre todo las que trasitará con su padre y con su marido).

Fragmento del resumen 5 de Sres Papis

» Mauro: Estoy muy enojado con vos, Carla. Soy tu hermano. ¿Te acordás de eso? Familia.

» Carla: Sí, perdoname, perdoname

» Mauro: ¿Hasta cuándo te lo ibas a callar?

» Carla: Me enamoré.

» Mauro: ¿De qué me hablás, Carla? Te recuerdo que estás casada.

» Carla: Por eso, ayudame, no me grites.

» Mauro: Me hubieras pedido ayuda antes.

» Carla: Pero no sabía ni cómo decirte.

(...)

» Mauro: Concentrate en decir la verdad, en ir de frente y blanquear las cosas.

La demanda de este “hacerse cargo” que Carla recibirá primero de su

hermano, luego de su cuñada (Laura Novoa) y constantemente por parte de Andrea, y las vicisitudes que le implicará salir del closet, serán motivo de angustia, vergüenza, culpa e incluso cuestionamiento de sus deseos.

Fragmento del resumen 9 de Sres Papis:

» Carla (a Andrea): ¿Y si tiene razón? ¿Y si estoy confundida y estoy arriesgando todo lo que tengo por nada?

» Andrea: Vos mirame a los ojos y decime que todo esto es por nada.

Fragmento del resumen 29 de Sres Papis:

» Carla: Te juro que tengo pánico de decirle (a Pedro). Además nunca pensé que me iba a tener que enfrentar con esto, es un nene de once años... Mirá por lo que tienen que pasar mis hijos por mi culpa.

La salida del closet con su padre, Hilario, no será positiva en tanto el hombre (planteado como un señor muy adulto, conservador y tradicional que dejó de hablarle a su hijo Mauro durante cinco años por haberse divorciado) rechazará por completo la idea de que su hija esté en pareja con una mujer. Aún cuando Carla quiera entablar un diálogo con él y hacerlo entender o recapacitar, Hilario se mostrará firme en sus convicción de considerar el vínculo de su hija con Andrea como algo “anormal” o no natural. La reacción se aparece coherente con la estructura del personaje y cualquier otra hubiera resultado quizás un tanto forzada.

» Agustina: Me parece tan bien que decidimos casarnos. Papá, yo sé que para vos es difícil, que te puede incomodar ahora pero me parece también que es una cuestión de tiempo.

» Helen: No, no, ahí te equivocás. No es una cuestión de tiempo. En este preciso momento se acaba de morir mi única hija.

La salida del closet con su marido, el Chori, será una de las más conflictivas. Si bien Carla ya le había expresado su voluntad de separarse (en

el final del primer resumen), hasta el momento en que ella explica los motivos reales esa decisión, el Chori conservaba la esperanza de reconquistar a su mujer y rehacer el matrimonio. El personaje, planteado como un hombre “básico” y burdo, primero reacciona con negación (pretende “curar” a Carla o hacerla recapacitar), alegando que es imposible que sea gay y que sólo está confundida después de tantos años de matrimonio (y por eso busca “algo distinto”). Luego, expresará frustración al saberse un hombre al que su mujer engañó y dejó por otra mujer, y exteriorizará ese desengaño siendo hiriente (mediante el sarcasmo) con Carla y Andrea. Esa respuesta del Chori también puede pensarse en términos de heteronormatividad: al hombre le resulta imposible pensar que su mujer pueda existir fuera de la polaridad con su persona.

Fragmentos de los resúmenes 8 y 9 de Sres Papis:

» Carla: Te quiero decir algo muy importante. Sé que si no empiezo ahora no arranco más. Es importante, Chori. Me enamoré de una mujer. No me estás escuchando. Soy gay.

» Chori: ¿Es un chiste?

» Carla: No, no es un chiste. No. Me enamoré de una mujer. Es algo que me pasó. No te quise joder la vida. No te quise cagar. No sé, me enamoré.

Más adelante, en la continuación de la misma charla citada anteriormente:

» Chori: Ya está, estamos solos. Podemos hablar bien de toda esta huevada. Te escucho, decime.

» Carla: ¿Qué querés que te diga? Ya te dije, Chori.

» Chori: No me dijiste nada, me dijiste una pelotudez. Me dijiste que sos gay.

» Carla: Soy gay, Chori.

» Chori: No sos gay, estás confundida.

» Carla: No estoy confundida. ¿Sabés todo lo que pensé antes de decírtelo? Sé lo que digo, sé lo que siento.

» Chori: No, no sabés. No sabés nada. Estás confundida. No podés ser gay.

» Carla: No, pero soy gay eh.

- » Chori: Dejate de joder, tenés tres hijos. Ya fue, no podés ser gay.
- » Carla: ¿Qué tiene que ver eso?
- » Chori: Esto es una huevada grande como toda esta casa. Vos tenés que recapacitar, tenés que pensar que es un error, que estás equivocada. Y cuando pase todo esto, nos vamos a reir, es una anécdota. Vos pensá, quedate acá, tomate un tequila. Y si te sigue pasando lo mismo, vemos a un médico, ¿sí? Yo estoy con vos y vos no sos gay. Olvidate, te amo. Tranquila que está todo bien.
- » Carla: Chori, ¿vos entendiste lo que yo te dije ayer?
- » Chori: No. Sí, claro que entendí, mi amor, no te preocupes. Soy pizzero, no soy idiota. Igual, disculpame, no vamos a pelear, te lo prometo. Pero estás confundida, ese no es tu camino.
- » Carla: No estoy confundida.
- » Chori: Vos no sos gay, no sos gay. ¿Por qué no hacemos terapia de pareja? Te lo juro que te puede ayudar un montón.
- » Carla: ¿A mí?
- » Chori: Sí, a que te aclare toda esta confusion inmensa que tenés.
- » Carla: Yo no tengo nada que aclarar, yo la tengo muy clara. Yo sé lo que quiero.
- » Chori: ¿Qué cosa tenés clara? A ver. ¿Cuándo te diste cuenta que te gustaban las minas?
- » Carla: Eh... (duda)
- » Chori: ¿Cómo fue? ¿Un día te levantaste y saliste a la calle, saliste a correr, viste una mina y te gustó y te calentaste? Es una boludez. ¿Desde cuándo? ¿Qué, vas al shopping a mirar minas? No. Entonces dejate de joder. Estás confundida, Carlita, ya está.

Más adelante, se volverá comprensivo de la situación y acompañará a Carla en la salida del closet con lxs hijxs de ambos, incluso cuando al comienzo rechace fehacientemente la idea de contarles para no “cagarles la vida” (tal como expresa en el resumen 19). La cuestión de cómo abordar el tema con lxs chicxs (especialmente con lxs dxs menores) también se problematiza en la

familia y en la comunidad:

Fragmento del resumen 17:

» Andrea: Escuchame, estuve pensando. Estamos muy enfocadas en el Chori y a mí me parece que hay un tema: los chicos. ¿Cómo se lo vamos a decir?

» Carla: Bueno, no, yo pienso todo el tiempo en los chicos. De hecho, googlé sobre el tema.

» Andrea: El tema. ¿Y?

» Carla: Y bueno, dice que a los chicos no hay que negarle la condición sexual de los padres y hay que decirles la verdad, aunque al principio duela, aunque no entiendan.

» Andrea: Y yo estuve pensando que, quizás, ellos lo tomen con naturalidad. Porque lo ven. Ven todo el tiempo chicas con chicas en la calle, en la tele, hasta en los dibujitos falta.

» Carla: Sí, no sé. Por ahí lo que pienso es que tenemos que tirar el tema así como en general. Hablar de las parejas, de los hombres que están enamorados de otros hombres y que eso es amor, y que lo más importante es el amor y lo demás son detalles.

Luca, el hijo mayor de la pareja (18 años), será el primero en intuir la nueva relación de su madre. Primero le formulará algunas preguntas ambiguas a Andrea (resumen 18), luego apelará a “el instinto” de una amiga gay para saber si a su madre le gustan las mujeres (resumen 18), también le preguntará indirectamente a su madre por Andrea (resumen 19) y finalmente tendrán una charla directa y aclaratoria (resumen 19). Ante la confirmación de su mamá, inicialmente reaccionará con angustia y negación, y siendo agresivo verbalmente con Carla y Andrea. El Chori intercederá y tendrá una charla con su hijo para darle a entender que debe “hacerle el aguante” a su mamá (resumen 20). Entonces, Luca será comprensivo y le expresará su incondicionalidad a su madre (resumen 20).

Fragmento del resumen 19:

- » Carla: ¿Qué querés saber de Andrea?
- » Luca: No, qué se yo, nada, me preocupo por mis viejos yo también. ¿No se droga esa chica, no?
- » Carla: (risas) ¿Me estás haciendo un chiste? De verdad te digo.
- » Luca: Sí, puede ser.
- » Carla: ¿Qué pasa? ¿Qué querés saber?
- » Luca: O sea, sí, te quiero preguntar algo pero no sé si quiero saber la respuesta.
- » Carla: ¿Y qué respuesta te dejaría tranquilo?
- » Luca: Un “no”.
- » Carla: Claro, igual tenés que saber que si uno se anima a preguntar algo, tiene que bancarse la respuesta que venga, sea la que sea.
- » Luca: Ma, ¿sos gay? (Carla hace silencio) Bueno, se ve que la respuesta no es un “no”.
- » Carla: Bueno, es más complicado, Luca, que un “sí” o que un “no”.
- » Luca: ¿Qué, mamá? ¿Qué es más complicado? No me vengas...
- » Carla: Hablemos...
- » Luca: No, yo no quiero hablar de nada. Yo quería un no. Y ahora va a ser todo diferente, porque no va ser lo mismo. Voy a empezar a tener que entender cosas que no quiero entender.
- » Carla: Te estaría mintiendo si te dijera que no.

Fragmento del resumen 20:

- » Carla: Luca, yo te entiendo...
- » Luca: ¿Qué entendés? ¿Vos también tenés una mamá gay? Yo no entiendo.

Fragmento del resumen 20:

- » Carla: Luca, ¿querés que hablemos? No sé, yo te quiero decir que lo que pasó, no lo busqué, ¿sabés? ¿Me podés mirar?
- » Luca: Es que no sé qué decir.
- » Carla: Hablemos. Preguntame lo que quieras. Te va a hacer bien hablar.
- » Luca: No sé, yo estaba pensando. ¿Desde cuándo sos...?

- » Carla: ¿Gay? Bueno, no sé si soy gay. Me enamoré de una mujer.
- » Luca: O sea que ella es tu novia.
- » Carla: (risas) Perdón, es que nunca lo había pensado así. Sí, supongo que sí, algo así.
- (...)
- » Luca: Bueno, a Pedro y a Vera no...
- » Carla: No, son chiquitos. No sé, lo que te quier decir es que esto me pasó. Que es una parte mía nada más, una parte de mis sentimientos, de mi sexualidad.
- » Luca: Ay, mamá, bueno...
- » Carla: ¿Pero qué te da vergüenza? Vos también tenés tu sexualidad...
- » Luca: Ay, basta.
- » Carla: Bueno, no digo más la palabra. Pero quiero que sepas eso. Que soy la misma persona, que eso no me cambia, que soy la misma mamá.
- » Luca: Yo te quiero...
- » Carla: Yo también te quiero.
- (Se abrazan)

También se presentará la situación en que un amigo de Luca se burle de él por la orientación sexual de su madre. Luca responderá violentamente, buscando tomarse a golpes de puño con el otro chico.

Fragmento del resumen 20:

- » Amigo: Che, qué familia la tuya. Tu abuelo con una pendeja. Y tu vieja, bueh...
- » Luca: ¿Mi vieja qué?
- » Amigo: Con la amiga esa que corre... Bueno, pobre Carbonetti, a mí también me daría vergüenza si mi vieja fuera torta.

Más adelante, en los resúmenes 29 y 30, se suscitará una situación de discriminación en el jardín por parte de una mamá conservadora (Melanie). A raíz de esto, el Chori y Carla decidirán contarle al hijo menor, Pedro (once

años) acerca de la nueva pareja de su madre. Previamente también consultarán con Angelina, la directora del jardín, sobre cómo abordar el tema con el niño y con una psicóloga amiga de Andrea.

Fragmento del resumen 29:

» Chori: Te quiero hacer una pregunta. Es algo medio raro, pero me cuenta mi hijo que no querés que tu hijo venga a jugar a casa. ¿Es cierto eso?

» Melanie: Sí, es cierto.

» Chori: Pero, ¿qué pasó? ¿Hicimos algo mal?

» Melanie: Bueno, a ver, Chori, están pasando muchas cosas en tu casa, muchos cambios.

» Chori: ¿Vos me hablás de la separación? Pero me parece que vos sos una persona adulta, que entendés que es normal...

» Melanie: No es solamente lo de la separación.

» Chori: ¿Qué te dijo mi hijo, que tengo novia? Pero, viste, cuando uno se separa conoce gente, está dentro de lo normal.

» Melanie: Igual el problema no es que vos tengas novia. El problema es que Carla tiene novia.

» Chori: No puedo creer que debajo de esa cabeza, de esos rulos hermosos haya una mente tan cerrada, tan pacata.

» Melanie: A ver, señor abierto, vos no me vas a decir a mí cómo yo tengo que criar a mis hijos. La vida de mis hijos la decido yo.

» Chori: Sí, está bien, perfecto. Pero vos le cerrás la puerta en la cara a mi hijo. ¿Vos querés que tus hijos vean eso? Como discriminás a otro chico.

» Melanie: ¿Y por casa cómo andamos? ¿Vos ves lo que ven tus hijos en tu casa? ¿Por qué no te ocupás de eso?

» Chori: En mi casa estamos muy bien.

» Melanie: A ver, Chori, están todo el mundo comentando lo que pasa en tu casa y a nadie le gusta. ¿Entendés?

» Chori: Sí, ¿sabés por qué? Porque son todos unos cabezahueca, unos cerrados, unos pacatos como vos.

» Melanie: No me faltes el respeto.

» Chori: ¿De qué respeto me hablás? Vos me faltás el respeto a mí y a mi familia.

» Melanie: A ver, mis hijos no van más a tu casa, ¿ok?

» Chori: Que te quede claro a vos: tu hijo no viene más a mi casa porque yo no quiero que venga, porque no quiero que el mío tenga la cabeza tan cerrada como vos.

El caso de esta madre discriminadora (junto con la reacción del padre de Carla que veremos más adelante), puede considerarse como la única valoración negativa que se da de la diversidad en los universos ficticios de ambas tiras analizadas.

La problematización que se hace del abordaje de la diversidad con lxs niñxs es inédita en las ficciones argentinas y por eso mismo puede pensarse como valiosa en términos de visibilidad y visibilización de estas realidades. Carla y el Chori (junto a Luca y Andrea) atravesarán dudas, buscarán opiniones y decidirán sobre la mejor manera de comunicarle al niño la situación. La psicóloga consultada les hace ver que si le esconden esa realidad a Pedro, lo percibirá como negativo y que por ende se lo deben compartir (eso relata Carla en el resumen 29). Por otra parte, Angelina, la directora del jardín, les recomendará que aborden el tema “con naturalidad, como si se tratara de una pareja heterosexual”, haciendo hincapié en el amor y no en el género de las personas. Lo que al Chori y a Cara les preocupa es cómo armar a Pedro de herramientas para enfrentar las posibles burlas o cuestionamientos de sus compañerxs o de tercerxs, dándole la seguridad de que no hay nada “malo” en la nueva pareja de su madre. Este último punto es uno que suele ponerse de relieve al momento de cuestionar las maternidades y paternidades de la diversidad, y es interesante que sea abordado en la ficción en los mismos términos que se plantea en los discursos públicos y hegemónicos. Finalmente, al momento de contarle a Pedro, el niño reaccionará con algunas dudas y preguntas, pero naturalizará la cuestión rápidamente.

Fragmento de los resúmenes 29 y 30:

» Carla: Te queremos contar un poquito lo que está pasando acá entre nosotros.

» Pedro: ¿Me van a contar por qué se separaron?

» Chori: Sí, es un poco la idea. Ya consideramos que es tiempo de que lo sepas y también que sepas que es algo normal que la gente se separe, que se deje de querer. Nos seguimos eligiendo: yo la quiero a tu mamá, tu mamá me quiere a mí, pero nos separamos. Nada más que eso.

» Pedro: ¿Pero vos no estabas enamorada de papá?

» Carla: Sí, yo estaba enamorada de papá pero las cosas cambian.

» Chori: Claro, es lo que te estaba diciendo recién. Uno también se desenamora. Tu mamá ya no me ama más a mí como hombre ni como novio pero sí me quiere mucho con papá.

» Pedro: ¿Y de quién te enamoraste, mamá?

» Carla: Me enamoré de Andrea.

(...)

» Pedro: ¿Y hace cuánto que Andrea es tu novia?

» Carla: Poco. Poquito tiempo.

» Pedro: ¿Por esto se separaron ustedes dos?

» Chori: Claro, sí, por esto.

» Pedro: ¿Y por qué no me lo contaron antes?

» Carla: Porque te lo queríamos contar a su debido tiempo.

» Pedro: ¿Y hoy es su debido tiempo?

» Chori: Claro, hoy. Consideramos que ya lo sabe mucha gente y no queremos que te enteres por ahí, preferimos que te enteres por nosotros.

» Pedro: ¿Por eso la mamá de Matías no quiso que su hijo venga acá?

» Chori: Sí, y además porque es una pelotuda. Olvidate lo que te dije de pelotuda, no lo digas. Es una mujer muy cerrada que no entiende.

» Pedro: ¿Y qué hago si los compañeros del colegio me dicen algo?

» Chori: No pasa nada. Venís, lo planteás acá y, en familia, con mamá, con papá, lo vamos a solucionar. Tranquilo. No es grave tampoco, no pasa nada.

» Pedro: ¿Puedo ir a ver tele?

Posteriormente en el mismo resumen, Pedro les plantea a Carla y Andrea una serie de preguntas que se le suscitan (incluso las anota en un cuaderno), entre las cuales incluye: “¿Ustedes se van a casar? Porque vieron que ahora se puede”; “¿Vos te vas a quedar a dormir?” (a Andrea); “¿Por esto se enojó el abuelo con vos?”; “¿Entonces está mal lo que hacen?”; “Andrea, ¿vos vas a hacer ahora mi madrastra, no?”, “¿Para el día de la madre les tengo que regalar cosas a las dos?”; “Si un día me va mal en una prueba, ¿puedo decir que es porque mi mamá es gay?” (en broma); “Mamá, cuando no estés acá, ¿te vas a quedar a dormir en la casa de ella, no?”; “¿Entonces puedo ir a conocer tu casa?” (a Andrea).

La angustia que expresará Pedro inicialmente tendrá que ver con saber que sus padres no volverán a estar juntos, y no por quién sea la nueva pareja de su mamá (“Si mamá tiene novia y vos tenés novia, nunca más van a volver a estar juntos”, dirá en una escena posterior en una charla con su padre). Sin embargo, la reflexión del niño acerca de la mamá de su amigo, de la posibilidad de que le digan algo sus compañerxs, o de que puede alegar que su madre es gay como excusa de que le fue mal en un examen, hace pensar que ya tenía alguna idea de la homosexualidad como algo negativo y sobre lo cual debe operar una reivindicación. Más adelante (resumen 31), tendrá una charla con su hermano Luca y contará que un compañero se burló de él porque su madre es gay y que como respuesta, lo insultó.

» Pedro: ¿Y a vos te da vergüenza que mamá tenga novia?

» Luca: No, cómo me va a dar vergüenza. ¿Por qué decís eso?

» Pedro: Porque Valentino dijo que a él le daría vergüenza si fuera su mamá.

» Luca: ¿Quién es Valentino? No, no me importa, es un forro. ¿Qué dijiste?

» Pedro: Que se vaya a la recon...

» Luca: Ah, muy bien, está perfecto. Muy bien, así. Exacto. Mandalo a todos los lugares posibles.

Al mismo tiempo, naturalizará las identidades sexuales diversas

pensando en que es una característica más de las personas y no algo estrictamente excepcional (“Vos también podés tener novio”, le dice a su papá). Las preocupaciones del niño, tal como expresa en sus preguntas, tienen que ver más que nada con los cambios en las rutinas y cuestiones operativas (quién dormirá en su casa, con quién se irá de vacaciones) y en los roles de género (¿la pareja de su madre también es su madre?). Al margen de eso, el niño rápidamente abrazará la nueva relación de pareja de su mamá yendo a visitarlas a la casa de Andrea (resumen 31).

Finalmente, el caso de la niña menor, Vera (cinco años), se dará de forma más sencilla, en tanto será la niña la que empezará a intuir algo y a hacer preguntas. Recurriremos a las transcripciones de varios diálogos de la tira que ilustrarán esta situación y los sucesos que desatará posteriormente:

Fragmentos del resumen 38:

» Vera: Hoy me trajo (al jardín) mi... ¿Vos qué sos, Andrea?

» Andrea: Vera, yo soy... Andrea.

» Vera: Ah, pero no sos mi tía ni mi prima.

» Benicio: ¿Y qué le dijeron a la gordita? ¿Qué le explicaron?

» Carla: Nada, no le explicamos nada, no sabe nada, si es chiquita.

» Benicio: Qué divina que sos vos, rubia. La nena sabe. Los nenes son mucho más perceptivos, entienden todo aunque no se lo digas. Además, son más open-mind, tienen menos prejuicios que nosotros. De hecho Julita sabe que a mí me gustan los varones.

» Carla: ¿Ah, sí? ¿Y cómo le dijiste?

» Benicio: No, no hubo necesidad de decirle. Vino y me dijo ‘Tío, ¿querés tener novia?’ y le dije ‘No’; ‘¿Por qué?’ ‘Porque quiero tener novio’

» Andrea: Así nomás, con naturalidad. Y así lo tomo ella.

» Benicio: Así nomás, y así lo toma.

» Andrea: Nosotras tendríamos que seguir ese camino me parece.

» Carla: No, no. Es chiquita.

- » Chori: ¿No te querés casar con tu papá vos?
- » Vera: Sí dale, pero que mamá se case con alguien así no se queda sola.
- » Chori: Y a ver, con quién la podemos casar... con Luca, con Pedro, con alguno de esos piojosos.
- » Vera: No, con Andrea.
- » Chori: Vos me hacés reír, tenés cada ocurrencia. ¿Y cómo llegaste a la idea de que tu mamá se case con Andrea? ¿Por qué?
- » Vera: Eh, no sé, están todo el tiempo juntas y Andrea la cuida mucho a mamá como vos la cuidabas antes. Aparte están todo el tiempo hablando con el teléfono.
- » Chori: Ah, está muy bien. Escuchame, ¿esto es una idea tuya? De acá, de tu cabecita.
- » Vera: Y sí, de quién va a ser.
- » Chori: No sé, pensé que habías escuchado una gilada.
- » Vera: Chau, me voy a jugar.

Fragmentos del resumen 39:

- » Benicio: Estábamos hablando de los novios. Le estaba preguntando a Julita si tenía novios en el jardín.
- » Vera: Yo tengo tres.
- » Julia: Y yo también.
- » Benicio: ¿Tres cada una? Me muero, qué modernas.
- » Julia: ¿Sabías que mi tío nunca tuvo una novia?
- » Vera: ¿Y por qué?
- » Benicio: Porque tuve novios. De hecho, ahora estoy buscando uno nuevo.
- » Vera: Y cuando encuentres uno, ¿te vas a casar con él?
- » Benicio: Si nos queremos y nos gustamos mucho sí, claro.
- » Vera: ¿Pero se pueden casar dos varones?
- » Benicio: Sí, ahora sí. Se pueden casar dos varones, se pueden casar dos mujeres también. Si hay amor, todos nos podemos casar.
- » Vera: Julia, cuando seamos grandes, ¿te querés casar conmigo?
- » Julia: ¡Sí!

(En una clase del jardín)

» Señor Luján: Con los chicos vamos a contar algo de nuestras vidas que queramos decir, que puede ser lo que sea: algo de un juego, de nuestros primos, de nuestros hermanos, lo que sea, ¿sí?

» Angelina: Muy bien, eh.

» Señor Luján: Está bueno, porque ellos se conocen un poco más y nosotros vemos si hay algo que les angustia, que les preocupa. ¿Quién quiere empezar? A ver, Vera.

» Vera: Mi mamá tiene novia.

(Todos los niños se ríen y la señalan. Vera se angustia y las señoritas retan a la clase por burlarse de una compañera)

» Angelina (a Luján): Vas a ver que se va a venir algún que otro comentario de algún que otro padre por todo esto.

» Señor Luján: Bueno, entonces haremos una reunión y hablaremos del tema.

(En la reunión de padres sobre el tema)

» Angelina: Pasa que a los nenes se les instaló un tema que es el de las parejas, los novios, los hombres y las mujeres, los hombres y los hombres. Así que me pareció que estaría bueno abrir el diálogo.

» Señor Luján: Sí, por eso pensamos en una serie de actividades para hablar del amor entre dos mujeres, entre dos varones. Del matrimonio igualitario. En otros jardines funcionó muy bien.

» Padre: No, de ninguna manera. Yo no pago el jardín de mi hija para que le vengan a meter ideas en la cabeza.

» Chori: No, perdón, a mí me parece que vos deberías integrarte, apoyar esta idea de la señora y de Angelina y abrir un poco esa cabeza cuadrada.

» Padre: Ah bueno, miren quién saltó, el lesbianador del barrio.

» Mauro: Pero qué troglodita. ¿Qué te pasa? Bienvenido al siglo veintiuno, querido. Hay familias distintas, ¿sabías?

» Franco: Cálmense, por favor. ¿Puedo dar mi opinión, mi experiencia de vida? Mi mejor amigo, mi hermano, mi socio, Benicio, es gay y mis dos nenas lo

aceptan sin ningún prejuicio. Porque ellas están criadas en el amor.

» Padre: Ahora lo único que falta es que se enteren que vos también te la comés, Bertossi.

» Angelina: Esta reunión no es para meterse en la vida de nadie. Simplemente para unir un concepto y después hablarlo con los chicos.

» Padre: El que generó este quilombo, que se haga cargo.

» Carla: No sé, ¿cuál es el problema? Yo me enamoré de una mujer. ¿Les parece un problema?

» Angelina: No, ninguno. No hay ningún problema, Carla. Para nada. Así que por favor pido respeto.

En esta ocasión, se materializará la noción de que lxs niñxs pequeñxs perciben la homosexualidad como algo natural dado que no han recibido aún las prenociones que circulan en los discursos hegemónicos respecto de lo diferente y lx otrx. Esto es lo que sostiene Benicio y lo que demuestra Vera al sugerir espontáneamente que su mamá se case con Andrea. Lo mismo ocurre cuando, en la charla con Benicio y Julia, la pide casamiento a su amiga. Por otro lado, lxs adultxs insistirán (como ocurrió en el caso de Pedro) en hablarles a lxs hijxs de amor y no de género, planteándoles la diversidad en términos de igualdad y de normalidad. Emergen aquí dos cuestiones: por un lado, el tema de que si bien los ninxs naturalizan los vínculos del mismo sexo, también siempre piensan a las relaciones en función del matrimonio como institución de referencia. Si referenciamos esto al eje analítico anterior, vemos cómo la hegemonía de las instituciones heterosexuales y los modos de vinculación que impone pueden ser limitantes para la educación en otras formas sexoafectivas, que no pasan sólo por el género de las personas sino por los modos que elijan para relacionarse (no todo es monogamia y matrimonio). Por otro lado, aparece una contradicción en la escena en la que todxs lxs niñxs se burlan de Vera en el jardín cuando dice que su mamá tiene novia: si supuestamente no tienen prejuicios, por qué percibirían inmediatamente la cuestión como algo que deber ser objeto de burla en tanto diferente. Esto puede leerse como un recurso narrativo forzado para introducir la charla con padres y mares respecto de la

diversidad y la salida definitiva del closet a la comunidad que allí encarna Carla.

A modo de conclusión parcial, podemos decir que tanto en *Sres Papis* como en *Vecinos en Guerra* se plantean situaciones de salida del closet favorables y comprensivas, con minúsculas excepciones que sirven para equilibrar el panorama y no presentarlo como extremadamente optimista, incluyendo el tránsito y resolución de situaciones varias de discriminación o conflicto.

En ambas tiras habrá una diferencia de base en el tono narrativo: mientras que en *Vecinos en Guerra* las conversaciones se plantean mayormente en clave de comedia (a excepción de las que Agustina tiene inicialmente con su madre y con su amiga), en *Sres Papis* se da principalmente en clave no-cómica aunque tampoco completamente dramática (a excepción de algunas escenas de Carla con el Chori o la primera instancia en la que Hilario se entera de la nueva pareja de su hija). En los casos en que se plantee una reacción inicial negativa, donde la noticia se perciba con angustia o disconformidad, habrá un aprendizaje del personaje que lo llevará a volverse comprensivo (el Chori y Luca en *Sres Papis*, Coco y Norita en *Vecinos en Guerra*). El caso de Hilario, el papá de Carla en *Sres Papis* es uno de los pocos registrados en donde una reacción inicial de rechazo se mantiene así hasta el final de la tira (Hilario no asiste al casamiento de su hija y no recapacita).

Respecto del abordaje de la salida del closet en tono de comedia que presenta *Vecinos en Guerra* con la familia ampliada de Agustina, podemos pensar que propicia una representación menos intensa de un momento que se supone suele serlo. Esto resulta interesante en tanto desdramatiza la cuestión (y quita el peso histórico que tiene la idea de salir del closet como una gran confesión) pero también habilita a que se digan cosas que pueden resultar ofensivas, hirientes o violentas, pero que no se perciben así por la particularidad del género cómico. Este es el caso de Norita y Coco, que se expresarán de diversas formas ofensivas respecto de Agustina, sugiriendo enfermedad o corrimiento de un eje de normalidad.

Sin embargo, esto también puede pensarse como recurso narrativo para

cuestionar los discursos homofóbicos. En este sentido, el racismo y la homofobia exagerados por parte de personajes generalmente de clases altas (estereotipados como 'conchetos' y conservadores) se utiliza recurrentemente como gag de comedia: lo de Norita y Coco en *Vecinos en Guerra* se replica y se profundiza con los Arostegui en *Viudas e Hijas del Rock and Roll* (Inés y Emilio, interpretados por Verónica Llinás y Luis Machín). La exageración cómica de lo discriminatorio, si bien puede ser cuestionable, también puede leerse como una visibilización voluntaria de la profunda ignorancia detrás de esas posturas: resultan graciosas porque son ridículas y no pueden ni deben tomarse en serio. Al racista, homofóbico o intolerante se lo presenta siempre como ignorante, en un correlato con el universo no ficticio, donde se vuelve cada vez más políticamente incorrecto discriminar. Es así que el recurso puede considerarse como un intento narrativo voluntario de contribuir a mitigar las nociones todavía resistentes en algunos ámbitos de que cualquier forma de discriminación es aceptable.

Conclusiones

A modo de cierre de esta Tesina, intentaremos aquí recuperar algunas consideraciones finales. Si bien se fueron realizando conclusiones parciales a lo largo del desarrollo de los ejes analíticos y de las instancias de contextualización, buscaremos cruzarlas para formular una resolución global que nos permita esbozar de qué manera se configuran las representaciones de las parejas del mismo sexo en las tiras analizadas.

Debe aclararse que no es el propósito de este trabajo elaborar explicaciones finales ni aportar nociones acabadas sobre la cuestión, sino más realizar un aporte que pueda generar futuros interrogantes teóricos y prácticos en este u otros campos de estudio.

Por un lado, la instancia de revisión histórica de las formas que fueron adoptando las representaciones de los personajes o parejas del mismo con

identidades no-heterosexuales en las ficciones argentinas, marcó algunas pautas de referencia para pensar posteriormente en los cuatro ejes analíticos que estructuraron el trabajo. Allí se observó, por un lado, la eminencia naciente de unos modos de estereotípicos de representación de las lesbianas y de los varones homosexuales, siendo los primeros más estables y menos cambiantes que los segundos. Además, se constató que a partir de la legalización del Matrimonio Igualitario en julio de 2010, se produjo una proliferación de parejas del mismo sexo en las tiras diarias, a la vez que se incorporó con frecuencia la ocurrencia de un casamiento de este tipo en los universos ficticios. Finalmente, se notó que las escenas de salida del closet, y de relación fundamental de las parejas del mismo sexo con su entorno familiar y social se daba en términos cambiantes, pero preponderantemente favorables.

Respecto de los estereotipos que aparecen en las tiras diarias, se rastrearon en dos sentidos: aquellos que se configuran a partir del dispositivo televisivo, y aquellos que circulan en los universos ficticios analizados. Respecto de los primeros, se pudo confirmar, por un lado, que existe a priori una forma estereotípica de la representación de las lesbianas en las dos tiras diarias analizadas y que tendrá que ver con el revestir unas ciertas características: serán mayormente femeninas y cumplirán con los parámetros hegemónicos y occidentales de belleza. Se pensó en esto como una condición para la aparición de las lesbianas en el prime time televisivo, en tanto funcional con los modos heteronormativos que lo estructuran. Esta condición se presenta como limitante para la representación de las identidades lésbicas, en tanto se muestra sólo una forma aparente de expresarlas cuando existen infinitas. Es así que la sexualidad disidente parece sólo hacerse posible en las tiras diarias si pierde todo rasgo de disidencia y se amolda al modelo hegemónico. Por su parte, los varones gay representados en las tiras analizadas asumen formas diversas de expresión, dando a entender que el modo estereotípico de mostrar la homosexualidad masculina en las ficciones no está claro o está disputa: mientras que Benicio aparece como extravagante e irreverente, su pareja Ulises tendrá una presentación más masculina. Recurrir al estereotipo no-ficticio de varón gay ya no es el único recurso narrativo de representación,

lo cual fue contemplado también en relación a otras ficciones. Además, en ambos casos, las parejas del mismo sexo estarán constituídas por personas de clase media o alta.

Al momento de pensar los estereotipos que circulan en los universos ficticios respecto de las parejas o personas no-heterosexuales, se observó también la emergencia de varias nociones que se condicen con prejuicios aún existente en el universo no-ficticio. A saber: la idea de que una mujer “se vuelve” lesbiana ante su insatisfacción con los hombres o que toda pareja de mujeres está abierta a la participación de un varón. Todas estas ideas fueron pensadas en relación a lo eminentemente heteronormativo de las tira diarias, en tanto todavía se pone a lo masculino y lo heterosexual como eje sobre el cual orbita toda otra representación. Sin embargo, también puede considerarse que la representación de esas nociones permite ponerlas de relieve y generar, a partir del desarrollo en la ficción, una crítica o cuestionamiento.

En cuanto a las manifestaciones afectivas entre las parejas del mismo sexo respecto de las parejas heterosexuales, a partir de un repaso cuantitativo y cualitativo, se vio que en ambas tiras se privilegia la mostración de las expresiones sexoafectivas heterosexuales en detrimento de las homosexuales: las primeras tienen más sugerencias de vínculos sexuales y sus besos representan de forma más extendida y frecuente. Además, tanto en *Sres Papis* como en *Vecinos en Guerra*, el erotismo lésbico será prácticamente nulo, mientras que sí habrá representación de las relaciones sexuales que algunas de las miembros de la pareja tiene con varones en algún punto de la tira. Este borramiento de la sexualidad homosexual se pensó, refiriendo también a ficciones anteriores, en términos de conformidad con la tendencia que existe en la televisión de mostrar eróticamente sólo a aquellxs cuerpxs que se condigan con los modelos hegemónicos y occidentales de belleza. Esto se muestra coherente con lo que formulamos respecto de qué expresiones de identidad no-heterosexual se vuelven estereotípicas en las tiras diarias en tanto disolución de lo disidente y adaptación a lo hegemónico.

Respecto de la relación de las parejas del mismo sexo con las instituciones matrimonio y familia, se corroboró en las tiras analizadas una

tendencia generalizada en las ficciones hacia una institucionalización de la diversidad: desde que fue posible en el mundo no-ficticio, la mayoría de los vínculos no-heterosexuales representados en las tiras terminaron con la concreción o propuesta de casamiento y/o con el proyecto de una familia. Esto se consideró de dos maneras: por un lado, como una contribución a la premisa de reivindicar la diversidad normalizándola y, por otro lado, como una manera de homogeneizar a la diversidad con el modelo heterosexual; heteronormarlas. Nuevamente aparece aquí una asimilación de la diversidad, que puede cuestionarse desde una postura disidente que no busca “integrarse” a los modos heteropatriarcales sino reivindicar sus diferencias.

Finalmente, en relación a las situaciones de salida del closet de las parejas del mismo sexo, pensadas como vínculo fundamental de las mismas con el entorno social y familiar, se observó que en ambas tiras se presentan circunstancias varias: las reacciones favorables son generalmente favorables en los círculos íntimos mientras que las respuestas negativas o discriminadoras vienen desde el entorno social. También se pensó en que en las ocasiones en que se dan respuestas agresivas (que buscan “curar” o “revertir” la sexualidad de las personas), suelen darse en tono de comedia y venir de un personaje estereotipado como persona conservadora de clase alta. En este sentido, parecería que de esta manera se busca poner de manifiesto de forma crítica la profunda ignorancia que subyace a esas nociones.

Se consideró además el abordaje de la diversidad con lxs niñxs que se hace en *Sres Papis* y se observó cómo usualmente se la presenta en términos normalizadores (hacerles ver a los niños que la homosexualidad es tan normal como la heterosexualidad). Esto tiene por un lado una lectura en tanto visibilización de realidades nunca antes representadas y la puesta sobre la mesa de un tema de importancia como es la educación sexual integral. Por otra parte, también puede leerse en términos de asimilación de la diversidad.

A modo de conclusión general, podemos continuar con esta doble lectura: mientras que proliferan las representaciones de las parejas del mismo sexo contribuyendo así a la visibilización del colectivo LGBTI y sus problemáticas, lo hacen aún de manera limitante en cuanto a expresión de su

diversidad. En general, los modos en que se representa a los vínculos afectivos no-heterosexuales en las tiras diarias analizadas suelen tender a una integración de la diversidad en el sistema heteropatriarcal, diluyendo sus particularidades. En este sentido, las parejas del mismo sexo se adaptan a todo lo tradicionales que son las tiras diarias en tanto género televisivo y por tanto se restringe su representación a ese modelo hegemónico de vida.

Al comienzo del trabajo, sugerimos que un análisis de las representaciones podría ayudar a pensar nuevas representaciones a ser construidas e incorporadas en las ficciones, y así contribuir a reflexionar y dar forma a una televisión futura más diversa e inclusiva. Queda concluir que, efectivamente, una revisión crítica de los términos generales en que se muestra las parejas del mismo sexo es posible y necesaria al interior de las industrias culturales argentina para propiciar una verdadera representación de la diversidad.

Bibliografía

- ANDRE, J; BARKER, C (1996). *Did you see? Soaps, teenage talks and gendered identity* en *Young*, N°4, 21-38. Oslo, Universidad de Oslo.
- AMOSSY, Ruth y PIERROT HERSCHBERG, Anne (2001). *Esterotipos y clichés*. Buenos Aires, Eudeba.
- BERGANZA, María Rosa; DEL HOYO, Mercedes (2006). *La mujer y el hombre en la publicidad televisiva: imágenes y estereotipos* en *Zer*, N°21, 161-175. Universidad del País Vasco.
- BOURDIEU, Pierre (2000). *Intelectuales, política y poder*. Buenos Aires, Eudeba.
- BUTLER, Judith (1990). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Buenos Aires, Editorial Paidós Mexicana S.A.
- BUTLER, Judith (2002). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Buenos Aires, Paidós.

CANO, Virginia (2015). *Ética Tortillera. Ensayos en torno al ethos y la lengua de las amantes*. Buenos Aires, Madreselva.

DE LAURETIS, Teresa (1984). *Alicia ya no. Feminismo, semiótica, cine*. Madrid, Ediciones Cátedra.

DORLIN, Elsa (2009) *Sexo, Género y Sexualidades. Introducción a la teoría feminista*. Buenos Aires, Nueva Visión.

FABBRI, Luciano (2014) *Ni meramente natural Luciano Fabbri, Ni meramente natural, ni remotamente universal: Avatares de la teoría sexo/género en Revista Izquierdas, N° 19, 143-157*. Santiago de Chile, Universidad de Santiago de Chile.

FEMENÍAS, María Luisa; MARTÍNEZ, Ariel (2015). *Judith Butler: las identidades del sujeto opaco*. La Plata, Universidad Nacional de La Plata.

FLORES, Valeria (2005) *Notas lesbianas. Reflexiones desde la disidencia sexual*. Rosario, Hipólita Ediciones.

GONZÁLEZ DE GARAY, Beatriz (2012). *El lesbianismo en las series de ficción televisiva españolas*. Madrid, Universidad Complutense de Madrid.

HARAWAY, Donna (1995) *Ciencia, cyborgs y mujeres. La Reinención de la Naturaleza*. Madrid, Cátedra.

HARDING, Sandra (1998). *¿Existe un método feminista? Debates en torno a una metodología feminista*. México DF, UNAM.

HOLLOWS, Joanne (2000). *Feminism, Femininity and Popular Culture*. Manchester, Manchester University Press.

LLAMAS, Ricardo (1997). *El género y la representación social: Cuatro reflexiones en torno al poder y la construcción de sí en Archipiélago, N°31, 108-114*.

MAFFIA, Diana (2013). *Contra las dicotomías: feminismo y epistemología crítica*. Buenos Aires, Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género (Universidad Nacional de Buenos Aires)

MAZZIOTTI, Nora (1993). *El espectáculo de la pasión. Las telenovelas latinoamericanas*. Buenos Aires, Colihue.

MAZZIOTTI, Nora (2006). *Telenovela, industria y prácticas sociales*. Bogotá, Grupo Editorial Norma.

- MORENO SARDÁ, Amparo (1986). *El arquetipo viril protagonista de la historia*. Barcelona, Lasal.
- MORLEY, David (1996). *Televisión, audiencias y estudios culturales*. Buenos Aires: Amorrortu.
- PRECIADO, Beatriz (2002). *Manifiesto contra-sexual*. Madrid, Simancas Ediciones.
- RICH, Adrienne (1996). *Heterosexualidad obligatoria y la existencia lesbiana en DUODA Revista d'Estudis Feministes*, N° 10, 15-45.
- RICHARD, Nelly. (2009). *La crítica feminista como modelo de crítica cultural en Debate Feminista*, N°40, 75–85.
- RUBIN, Gayle (1986) *El tráfico de mujeres: notas sobre la economía política del sexo en Nueva Antropofagia*. N°30, s/d. México.
- SABSAY, Leticia (2011) *Fronteras Sexuales. Espacio urbano, cuerpos y ciudadanía*. Buenos Aires, Paidós.
- VARELA, Mirta (2005). *La televisión criolla. Desde sus inicios hasta la llegada del hombre a la Luna 1951-1969*. Buenos Aires, Edhasa.
- VIDARTE, Paco (2007). *Ética Marica. Proclamas libertarias para una militancia LGTBQ*. Barcelona, Egales.
- WITTIG, Monique (2006). *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. Barcelona, Egales.

Anexo I - Tabla Guía

<i>Vecinos en Guerra</i>											
Capítulo/Resumen	Tipo de pareja		Manifestación					Duración (en pantalla)			
	Mismo sexo	Hetero	Pico	Beso	Cariño	Sexo implícito	Sexo explícito	0-5 segs	5-10 segs	10-15 segs	más 15 segs
Resumen 1		X		X				X (3")			
Resumen 3		X			X						
Resumen 4		X			X						
Resumen 8	X				X						
Resumen 9	X			X				X (3")			
Resumen 10		X		X					X (6")		
		X			X						
Resumen 15	X			X							X (25")
Resumen 16		X		X					X (10")		
		X				X					
Resumen 17		X					X				
		X		X				X (3")			
Resumen 21		X		X						X (14")	
		X		X					X (7")		
Resumen 23		X					X				
Resumen 29	X			X							X (18")
	X					X					
Resumen 31	X				X						
Resumen 32	X		X								
	X		X								
Resumen 33	X				X						
	X				X						
	X		X								
Resumen 35	X				X						
	X		X								
	X		X								
Resumen 37	X				X						
	X				X						
	X				X						
Resumen 38	X		X								
	X				X						
Resumen 40	X				X						
Resumen 41	X				X						
	X				X						
	X		X								

Resumen 42		X		X				X (4")		
	X				X					
	X					X				
Resumen 43		X	X							
Resumen 44	X					X				
	X					X				
Resumen 45		X		X						X (15")
Resumen 46	X					X				
	X			X				X (4")		
Resumen 47	X					X				
	X			X					X (10")	
	X		X							
	X					X				
Resumen 48	X									
Resumen 50	X									
Resumen 51	X					X				
	X		X							
Resumen 53	X					X				
	X		X							
	X					X				
	X			X				X (4")		
Resumen 54	X					X				
	X					X				
Resumen 55	X			X				X (3")		
	X			X				X (4")		
Resumen 56	X			X				X (4")		
	X					X				
	X		X							

Totales	Manifestaciones	Pico	Beso	Cariño	Sexo implícito	Sexo explícito		Segundos en pantalla
Mismo sexo	50	11	10	28	2	0		111"
Heterosexuales	16	1	8	3	4	0		62"

Sres Papis

Capítulo/Resumen	Tipo de pareja		Manifestación					Duración (en pantalla)			
	Mismo sexo	Hetero	Pico	Beso	Cariño	Sexo implícito	Sexo explícito	0-5 segs	5-10 segs	10-15 segs	más 15 segs
Resumen 4		X			X						
	X				X						
Resumen 6		X					X				
	X		X						X (9")		
Resumen 7	X		X								
	X				X						
Resumen 8		X			X						
Resumen 9	X				X						
Resumen 10	X				X						
		X		X					X (8")		
Resumen 11	X				X						
Resumen 15	X				X						
Resumen 16	X				X						
		X			X						
Resumen 17	X		X								
Resumen 20	X				X						
Resumen 21		X		X				X (5")			
Resumen 22	X				X						
Resumen 23	X					X					
	X				X						
Resumen 24		X			X						
Resumen 25	X				X						
	X				X						
Resumen 29	X				X						
		X			X						
Resumen 31	X				X						
		X			X						
Resumen 34	X				X						
Resumen 37	X		X								
	X		X								
	X				X						
	X		X								
	X				X						
Resumen 42		X		X					X (10")		
		X					X				X (20")

Resumen 43		X			X					
		X		X				X (3")		
	X				X					
	X				X					
	X		X							
	X		X							
Resumen 45	X		X							
Resumen 46	X				X					
Resumen 48	X				X					
Resumen 49	X				X					
	X		X							
Resumen 50	X				X					
	X				X					
Resumen 51	X		X							
	X				X					
Resumen 52	X				X					
	X		X							
Resumen 55	X				X					
	X		X							
Resumen 56	X				X					
	X				X					
	X				X					
		X			X					
Resumen 57	X				X					
	X		X							
	X		X							
	X									
Resumen 59	X				X					
Resumen 60	X				X					
Resumen 61	X		X							
	X				X					

Totales	Manifestaciones	Pico	Beso	Cariño	Sexo implícito	Sexo explícito		Segundos en pantalla
Mismo sexo	53	17	0	34	1	0		0"
Heterosexuales		14	0	4	8	0		55"