



UNIVERSIDAD
NACIONAL DE
SAN MARTÍN

idaes

INSTITUTO DE
ALTOS ESTUDIOS
SOCIALES

JORNADAS DE ESTUDIOS EN COMUNICACIÓN Y CULTURA 2019

Mesa10. Y ahora que sí nos ven... ¿Cómo nos representan? Sexualidades, géneros y violencias en las tramas comunicacionales contemporáneas. Coordinadoras/res: Mariana Álvarez Broz, Sebastián Settanni y Melina Pagnone.

Las nuevas-viejas pasiones. Análisis de la representación mediática de una homo-afectividad en la telenovela argentina *Farsantes.*

Silvia Tapia Zemko
Facultad de Ciencias Sociales – UBA

Introducción

Este trabajo tiene como objetivo general examinar el carácter coyuntural de las representaciones mediáticas de la diferencia sexual a la luz del contexto jurídico argentino de los años 2009 - 2012, período de profundos cambios en regulaciones estatales que ampliaron los límites de la ciudadanía inauguraron un momento socio-histórico capaz de favorecer la producción de algunos sentidos hasta entonces *impensables*, lo cual implicó, además, que la diferencia sexual ingresara plenamente en la grilla de inteligibilidad de *lo diverso* en detrimento de la de *lo disidente*. Concretamente, en este período, se promulgó la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual (2009) que incluyó a la orientación sexual como un aspecto sobre el que debería evitarse un tratamiento discriminatorio, explícito o sugerido, en los contenidos de la programación y las pautas publicitarias. En materia específica de “derechos sexuales” (Pecheny, 2001) positivos, la Ley de Matrimonio Igualitario (2010) amplió los alcances del instituto del matrimonio civil incluyendo a personas del mismo sexo y la Ley de Identidad de Género (2012) reconoció el ejercicio del derecho a la identidad de género auto-percibida.

Este reconocimiento del estado - interlocutor con mayor grado de interpelación dentro del territorio de una nación y, por ello, un productor destacado de “formaciones nacionales de alteridad” (Segato, 2007) - provocó desplazamientos en las representaciones hegemónicas sobre la temática. Aquí, es importante señalar que los medios masivos de comunicación capturan (y estetizan) la visibilidad de formas culturales de la alteridad (Rodríguez, 2013) en articulación con el régimen de regulación simbólica establecido por el “orden cultural dominante” (Hall, 2010), en nuestro caso, la “heterosexualidad obligatoria” (Butler, 2007).

Así, en función de observar tramas simbólicas para lo *decible* (televisivamente), resulta convocante analizar representaciones mediáticas posteriores a la renovación de la mirada estatal. Para ello, he seleccionado la telenovela argentina *Farsantes* emitida entre 2013 y 2014 por el canal de aire *El Trece* en co-producción con *Pol-ka*. Esta ficción, desde un formato enmarcado en una matriz cultural de vieja data (Martín Barbero, 1988), dialogó de un modo específico con el contexto jurídico reciente. Más aún, otorgó un protagonismo inédito en nuestro país a la vinculación sexo-afectiva entre dos hombres, descentrando la ya comprobada fórmula galán (hombre)/heroína (mujer), lo cual supone que la representación de la homosexualidad gana un espacio renovado en el discurso mediático. Aunque, corresponde ver de qué modo se tamizaron juntas ciertas fórmulas compositivas del género con la representación del amor pasional de una pareja homosexual.

Asumiendo que el dispositivo mediático se inserta en una compleja construcción socio-histórica de “políticas de (in)visibilidad”, en tanto estrategias de gestión de la mirada (Reguillo, 2008), me propongo analizar “lo que se condensa y lo que se desplaza en la representación” (Reguillo, 2008: 13) para rastrear, más específicamente, los límites y licencias simbólicas producidos y su modo de vinculación con el sostenimiento o no de “regímenes de visibilidad hegemónicos” (Cebrelli y Arancibia, 2010). Todo esto, a partir de una indagación comunicacional que discrimine cuestiones de forma y elementos del lenguaje audiovisual, en función de responder: ¿Qué sentidos en torno de la homosexualidad se privilegian en esta ficción?; ¿Cómo deja el *otro* de serlo?; ¿De qué modo esta representación mediática morigera la alteridad?; ¿Cómo se convierte a un *otro* en parte del *nosotros* melodramáticamente?

El telón de fondo

En nuestro país, la experiencia colectiva de politización de la sexualidad, inaugurada en la década del ‘70¹, comenzó a tomar capacidad de profundización con la vuelta de la democracia en 1983, momento en el que fue posible retomarla en relación con el campo de los derechos humanos. En esta línea, la Ley de Matrimonio Igualitario, puntualmente, constituye un hito de dicha experiencia en cuanto al “cese de las representaciones diferencialistas” (Meccia, 2011: 134) propias de las uniones civiles que fueron el antecedente regulatorio más significativo en el reconocimiento de filiaciones entre personas del mismo sexo. Acceder a este estatus jurídico planteó un cambio con las perspectivas que sostenían la necesidad de una ley exclusiva y específica, ya que lo íntimo o el derecho a cierta autonomía personal dejaba de implicar, necesariamente, estar al resguardo de la tutela estatal y, en cambio, adquiría relevancia “el reconocimiento de la igual dignidad y capacidad de las personas para realizar su propio *plan de vida*” (Hiller, 2010: 118, cursiva en el original). Esta incorporación a la dinámica ciudadana fue “efecto y a la vez condición de una notabilísima reducción de la extrañeza de la homosexualidad en el imaginario social” (Meccia, 2016: 33) que cimentó un proceso social de desenclave espacial, relacional y representacional (Meccia, 2016).

El tratamiento mediático de la diferencia sexual, con el telón de fondo del debate sobre la mencionada ley, dio lugar a una amplia discusión social sobre las formas de filiación

¹ La primera experiencia del cruce entre política y sexualidad en nuestro país surgió, en 1971, con la conformación del Frente de Liberación Homosexual. Sin embargo, el golpe de estado cívico-militar de 1976 terminó drásticamente la iniciativa.

posibles, la transmisión de la vida y las comunidades de afecto, que sin lugar a dudas, también, socavó algunas barreras simbólicas del dispositivo mediático sobre la temática de la diversidad sexual ya que se observó que “hasta las [posturas] opositoras -claro que no todas- tuvieron que enrolarse en algún grado de corrección político-discursiva” (Meccia, 2016: 151).

En lo referido a medios gráficos, Hiller plantea que las “historias de vida” con foco en la semejanza con parejas y familias heterosexuales constituyeron “el ropaje de gala con el que los medios de comunicación comenzaron a vestir a la diversidad sexual para el matrimonio en ciernes” (2010: 107). También, en televisión, la circulación de historias de vida se enfocó en las similitudes entre las diversas vivencias de vínculos largamente constituidos y familias tipo.² Pero la lógica familiarista y del amor duradero no solo aparecieron en los enfoques mediáticos bajo “el discurso de la normalización” (Hiller, 2010), sino que también fueron, tácticamente³, actualizados por el propio colectivo LGBTIQ para plantear la cuestión en términos de profundización de la democracia.

Además, cabe señalar, que la introducción de personajes homosexuales en ficciones televisivas contaba ya con un recorrido rastreable. Tradicionalmente, la visibilización mediática de estos personajes los encuadró en el formato humorístico estabilizando figuras reconocibles de la homosexualidad caracterizadas por su histrionismo, afeminamiento e hipersexualidad.⁴ Estas representaciones privilegiaron sentidos capaces de producir gramáticas que prefijan identidades descontroladas, promiscuas o peligrosas *a priori* (Área Queer, 2007). A su vez, a estas representaciones se les superpusieron otras que ampliaron la exploración sobre tipificaciones masculinizadas, el enamoramiento, y escenas con inéditas cuotas de erotismo y desnudez.⁵ No obstante, por lo general, los homosexuales *televisibles* quedaron circunscriptos a roles periféricos al núcleo narrativo central y enmarcados en el prejuicio de la promiscuidad o la caracterización como personajes conflictivos o conflictuados cuyas vinculaciones afectivas, generalmente, eran ocultas, paralelas o clandestinas.

² Un ejemplo fue la “historia de amor” de Norma Castillo y Ramona “Cachita” Arévalo que contrajeron matrimonio a principios de 2010, vía interposición de amparo judicial, luego de 30 años de convivir. Su historia apareció en varios noticieros de aire y programas periodísticos de actualidad como *Duro de Domar* (Canal 9 - 2010) o *AM* (Telefe - 2010), mediante un encuadre que fijaba la comprobación de que la pareja funcionaba como cualquier otra que lleva toda una vida junta.

³ Siguiendo a De Certeau (1996), entiendo por “tácticas” a acciones calculadas que determinan la ausencia de un lugar propio y necesitan utilizar las fallas que las coyunturas particulares abren en la vigilancia del poder propietario.

⁴ “Huguito Araña” (Hugo Arana), *Matrimonios y algo más* (Canal 11- 1982); “Leo Leonor” (Leo Rosenwasser), *El Show de Videomatch* (Canal 13 - 1990); y “Patricio Lacroix” (Gabriel Goity), *Poné a Franchella* (Telefe - 2000).

⁵ *Verano del '98* (Telefe - 1998), *Resistiré* (Telefe - 2003), *Padre Coraje* (Canal 13- 2004), *El tiempo no para* (Canal 9 - 2006), Capítulo 2: “Almas Gemelas” de *Al límite* (Telefe - 2006), y *Botineras* (Telefe - 2009).

El amor tiene cara de hombre

La telenovela *Farsantes*, pareció revertir la situación planteada precedentemente ya que, en primer lugar, fue la primera que otorgó centralidad narrativa a la representación de una homo-afectividad en este género. En segundo lugar, ni protagonistas ni personajes secundarios homosexuales fueron representados como afeminados o graciosos.

Su trama se desarrolla en un estudio jurídico, del conurbano bonaerense, conformado por cuatro abogados penalistas (Guillermo, Marcos, Gabriela, y Pedro), y un asistente (Alberto). Si bien, se narra la resolución de litigios judiciales, lo central es la dificultosa resolución de la propia vida amorosa de los personajes, tópico fundamental del género telenovela que designa, básicamente, a historias construidas alrededor de los problemas que tiene al menos una pareja para concretar un amor pasional en un matrimonio o compromiso (Aprea, 2003). En este caso, las parejas protagónicas fueron Guillermo - Pedro y Gabriela - Alberto.

En un principio, la homosexualidad es narrada desde su negación. Así, la orientación homosexual de Pedro, antes de conocer a Guillermo, se presenta como reprimida. En consecuencia, el personaje sigue el mandato de casarse con una mujer de la que no está enamorado. Guillermo, por su parte, hace 20 años que mantiene la formalidad de un matrimonio con una mujer (que no desconoce sus encuentros sexuales con otros hombres) para evitarse una supuesta devaluación social y profesional.

A su vez, la representación de lo que comúnmente se llama la “salida del armario” abarcó diferentes dimensiones. En el caso de Pedro, un joven treintañero, fue tanto a nivel personal como social. Sentir atracción por un hombre por primera vez, lo confunde y confronta con dos vidas tan deseadas como irreconciliables para él: una, relacionada con la constitución de una familia, y la otra, con la experimentación de un amor genuino. Pedro se auto-descubre homosexual mediante sueños reiterados donde aparece Guillermo, sus dudas ante la inminencia del casamiento con Camila, los recuerdos del maltrato paterno por ser “diferente” del resto de los varones de su edad y su perplejidad frente a la atracción sexual que le despierta Guillermo. La vivencia de estas situaciones fue teñida de un profundo dramatismo. No obstante, los intentos (infructuosos) por darle un corte definitivo a su sentimiento hacia Guillermo siempre aparecen vinculados con la norma moral de fidelidad en el marco del matrimonio que, finalmente, concreta. Pareciera que el sentimiento de “estar haciendo algo malo” no tiene relación con el hecho concreto de amar a una persona del mismo sexo, sino con el apartamiento de un arquetipo afectivo cuyo valor simbólico tiene una

relevancia social estabilizada: la monogamia. Incluso, en su recorrido indagatorio de auto-descubrimiento se muestra su visita a un boliche *gay*, en el que, hay que decirlo, en ningún momento se observan comportamientos afeminados por parte de los concurrentes, y al que el personaje llega buscando respuestas:

Guillermo: ¿Probar algo? ¿Qué tenías que probar?

Pedro: Fui a un bar. A un bar de hombres.

Guillermo: Ah, fuiste a bar de hombres. Pero ¿a qué? ¿Fuiste a catar bultos? ¿Eso fuiste a probar? Uh, qué desagradable. Me enoja mucho. Me parece muy inesperadamente desagradable. (Capítulo 43- Emitido el 10-09-13)

Y lo que Pedro descubre luego de esta experiencia, en la que se le acercan varios hombres en una actitud de conquista, hace madurar una declaración: “No pasó nada con nadie. No pude. Eso no era para mí porque vos sos lo único para mí”.⁶ Conviene no dejar de señalar aquí, que la voz de Guillermo, personaje sobre el que se imprime el espesor moral del relato, plantea un límite al caracterizar como “desagradable” la exploración sexual en ámbitos exclusivos como puede ser “un bar de *hombres*”.

En cuanto a Guillermo, se plantea una reconfiguración subjetiva que evidencia el mantenimiento de una concepción diferencialista entre el ámbito público y el privado, reservando la orientación sexual, exclusivamente, al segundo. Así, en una intensa conversación entre Guillermo y su asistente, éste le plantea que tiene que asumir que está enamorado de Pedro porque si no va a seguir viviendo una “vida de mentira”.⁷ Esta proposición señala un comportamiento regido por el silencio y lo oculto que demuestra que “la evitación de la tensión con el ambiente forma parte de un saber que los homosexuales traen de tiempos pretéritos” (Meccia, 2011: 65). En este sentido, el personaje de Guillermo, que tiene 50 años, se acerca a la figura de “último homosexual sensato”, una re-configuración personal específica cuya base es no dejar de adscribir a un repertorio de conductas esperables aun en un clima social de notable visibilidad y reconocimiento de la homosexualidad (Meccia, 2011). Por ejemplo, una vez revelada su orientación homosexual entre los socios del estudio jurídico, uno de ellos le plantea a Guillermo que si éste no quería no haría el asado que tenían programado y Guillermo responde: “Hacé tu asado con normalidad o ¿tenés miedo que venga en pollera?”⁸, reforzando, a través del sarcasmo, la idea de que “cada lugar de sociabilidad tiene una lógica propia derivada del particular elenco que lo transita y es esa lógica la que sensatamente hay que seguir” (Meccia, 2011: 65).

⁶ Capítulo 43 - Emitido el 10-09-13.

⁷ Capítulo 17 - Emitido el 24-07-13.

⁸ Capítulo 28- Emitido el 14-08-13.

Simultáneamente, cabe resaltar que la relación con Pedro será la primera que Guillermo hará pública, ya que las anteriores siempre las ocultó, remitiendo, nuevamente, a ese cambio histórico en la clave de sociabilidad. Así, la “salida del armario” en Guillermo es, fundamentalmente, social.⁹

En cuanto a la localización de los protagonistas, la atracción entre ambos inicialmente se mezcla o camufla con la admiración profesional por lo que el ámbito laboral constituye una excusa incuestionable para los acercamientos. Así, lo laboral va ganándole terreno a otras actividades, y se expande en la medida en que se afianza la complicidad afectiva entre ambos abogados. Es decir, en esta representación, el lugar y las circunstancias en las que es posible una vinculación afectiva siempre es el ámbito profesional.¹⁰ Este emplazamiento de los devenires afectivos (el estudio jurídico, las fiscalías, los juzgados, etc.), que deja de lado “elementos sub-culturales”¹¹, funciona como un mecanismo retórico que familiariza la homo-afectividad que, en roles protagónicos, no había sido visible en los culebrones argentinos. Además, ceñir todas las vinculaciones sexo-afectivas al ámbito laboral/profesional, en paralelo con la desvalorización de ámbitos o enclaves exclusivos, le imprime a la atracción sexual y posible conformación de una pareja de dos hombres una probabilidad capaz de posibilitar identificaciones no diferenciadas entre vinculaciones homo y heterosexuales.

Si profundizamos el análisis, el elemento revelador para la “salida del armario” de Pedro y Guillermo fue el enamoramiento. Es decir, lo que tornó imperiosa la autoafirmación pública de la orientación homosexual de los protagonistas fue la necesidad de experimentar un amor *verdadero*, ya que la experiencia de una afectividad estable y duradera es lo que definió el inicio de una vida íntegra y coherente alejada de los simulacros. Indirectamente, aquí hay una remisión a algunos argumentos desplegados en ocasión del tratamiento de la ley de Matrimonio Igualitario.¹²

Pero, ¿qué forma *verdadera* de amor? Es interesante ver que en este relato Guillermo, que como fue dicho es el personaje que marca el contenido moral de la historia, modificó su

⁹ Recordemos que durante gran parte de la historia los únicos que saben que Guillermo es homosexual son su hermano y su esposa, quienes mantienen la tensión de “desenmascarlo” en cualquier momento.

¹⁰ En relación con este punto, con anterioridad a la relación con Pedro, Guillermo mantuvo una relación extensa pero oculta con otro abogado y con posterioridad a la salida de Pedro de la historia, una relación casual con un colega y docente y luego encarará una relación estable con un fiscal.

¹¹ “(...) la constelación de ‘elementos sub-culturales’ que el estudioso Alberto Mirra (2008) identifica como relevantes en un programa de televisión o un film, (...) son la iconografía, los ambientes, las costumbres y el humor, entre otros rasgo prototípicos de la comunidad gay” (Meccia, 2016: 177)

¹² Semanas antes de la votación, la Comunidad Homosexual Argentina entregó a los senadores/as un informe de la campaña “Somos Familias” que contenía un compendio de fuentes científicas, sociales, políticas y jurídicas que daban cuenta de “la capacidad de brindar protección, de amar, o de respetar las leyes” que pueden desplegar las personas no heterosexuales. Disponible en: <http://www.cha.org.ar/campana-somos-familias-acciones-de-la-cha-por-el-matrimonio-igualitario/>

idea inicial y desencantada del amor ante un suceso preciso. Curiosamente, en *Farsantes*, en lugar de una boda (motivo tradicional en el melodrama) lo que aparece es el divorcio de una pareja homosexual compuesta por dos clientes del estudio jurídico. Entonces, asumiendo que en toda telenovela se plantea una tensión entre atender a un verosímil de género y a uno social (Aprea y Martínez Mendoza, 1996), esta escena introduce al divorcio como un verosímil social derivado de la nueva normativa conyugal, pero el desarrollo de la situación permite ver sobre qué clivaje se sostuvo la negociación con el verosímil de género. Ya que es posible pensar que, aun sin la presencia de la boda como motivo, el cumplimiento del verosímil de género fue resuelto mediante el tópico de un *amor para siempre*. Así, luego de la tensa discusión entre las partes, que concluyó con la firma del divorcio, tuvo lugar la relectura de Guillermo sobre las relaciones amorosas:

Pedro: Este caso me hizo recordar lo que vos siempre decís. Que las historias de amor siempre terminan mal.

Guillermo: No, no siempre terminan mal.

Pedro: ¿No?

Guillermo: No. Cuando reescriba mi libro, que lo voy a reescribir, voy a poner: No todas las historias de amor terminan mal. (Capítulo 50- Emitido el 23-09-13).

La “reescritura” de una historia de amor, ahora, en términos de eternidad legitima la adscripción a una identidad homosexual estable y pública. Guillermo y Pedro se amarán *para toda la vida*.¹³ Ser protagonistas de un amor eterno, constituye una ruptura con la histórica representación mediática de personajes homosexuales contruidos, predominantemente, como promiscuos y desafectivos. A su vez, mientras que en las otras historias secundarias de pareja existen elementos del registro de lo cómico, la historia entre Pedro y Guillermo no admite el tono humorístico. En cambio, se construye como un suceso profundamente conmovedor aprovechando, eficazmente, los recursos del género. De este modo, el melodrama canónico sostiene la descripción de las desventuras de esta homo-afectividad para poder llegar a la experimentación pública de *un amor ideal* sumándole el uso recurrente de la musicalización para marcar “el énfasis puesto en la exhibición y el comentario de su sufrimiento” (Aprea, 2003). Esta operación se refuerza mediante la elección de canciones de un género musical, como el bolero, popularmente asociado a la expresión romántica de los sentimientos.¹⁴

¹³ Si bien la relación sentimental de estos dos hombres se mezcla con el género policial o de acción, la historia de amor sostiene el hilo conductor hasta el final de la serie. Incluso, al margen de que el personaje de Pedro solo aparece hasta el capítulo 74 de un total de 125. Esto se debió a que en un principio la tira iba a ser un unitario y en consecuencia tendría un número determinado de emisiones. Por ello, el actor Benjamín Vicuña (Pedro) asumió compromisos laborales anteriores que ante la reconfiguración de *Farsantes* en emisiones diarias durante todo el año, hicieron que éste deba retirarse anticipadamente de la historia para poder cumplir con lo pautado.

¹⁴ Entre otros, el popular bolero “Soy lo Prohibido” y “Mi alma en tus manos”, compuesto especialmente para la telenovela por Carlos Casella.

Contacto con tacto

A lo largo del relato se comprueba una operación tendiente a naturalizar el vínculo homo-afectivo a través de la equiparación con el vínculo tradicional entre un galán (hombre) y una heroína (mujer), representado en la relación de Gabriela y Alberto. En varios pasajes del relato se da un juego de espejos entre las marchas y contramarchas del vínculo amoroso de ambas parejas. A su vez, leen y perciben del mismo modo sus sentimientos, se plantean confidencias y complicidades entre un integrante de una de las dos parejas con el de la otra, lo que marca la existencia de una topografía afectiva común. Los cuatro hablan en el mismo “código”, hablan de un *amor para toda la vida*. En este sentido, corresponde examinar, comparativamente, las escenificaciones del primer beso en los labios y encuentro sexual, motivos ineludibles del formato, que al relacionarse directamente con la expectativa de las audiencias, funcionan como fuerte verosímil del género (Metz, 1970).

A pesar de que en una primera etapa, la indecisión de Pedro ante la vivencia plena de su atracción por otro hombre, es planteada a través de una acuciante lucha interna que lo paraliza, el primer beso llega por su iniciativa, y no por la de Guillermo representado como un homosexual experimentado.

El beso entre ambos, lejos de la impronta épica que propuso la promoción del capítulo por parte del canal de televisión¹⁵ como consecuencia derivada del incontinente enamoramiento planteado así desde el inicio, fue un medido y cauteloso acercamiento de labios que apenas se rosan y una caricia en el rostro de Pedro por parte de Guillermo¹⁶ en el que el desborde le cedió el paso a la cordura. A su vez, en el preciso instante en el que da inicio el acercamiento comienza a sonar un fragmento del bolero “Pecado” que empieza diciendo: “Yo no sé si es prohibido/Si no tiene perdón/Si me lleva al abismo/Solo sé que es amor”, anclando el sentido romántico de la aproximación corporal. Es más, la letra de la canción remite directamente a un sentimiento inhabilitado reforzándose, así, la matriz melodramática que subyace a la historia de dos amantes que desafían lo establecido. La escena se completó para el televidente en el capítulo siguiente a través de un *flash back* y lo que pudo haber sido un momento definitorio consistió en el inmediato arrepentimiento de Pedro.¹⁷

¹⁵ Días antes de la escena del primer beso entre los abogados el canal puso al aire un *spot* institucional, con estética de video *clip*, que planteaba, en una placa que ocupaba la totalidad de la pantalla: “Llega el momento más deseado”.

¹⁶ Capítulo 38 - Emitido el 02/09/13.

¹⁷ Capítulo 39 - Emitido el 3-09-2013.

En cuanto a la otra pareja protagónica, Gabriela y Alberto, el primer beso entre ambos, que había tenido lugar cuatro capítulos atrás, fue vehemente y apasionado, marcando una diferencia con el beso de los abogados, en cuanto a la intensidad, el arrebató y la duración.

La escena, reservada al igual que la de Pedro y Guillermo para el final del capítulo, transcurrió en una ruta alejada de la ciudad con un atardecer de fondo. Luego de que Gabriela rechazara la ayuda de su novio y se quedara junto a Alberto para esperar el auxilio mecánico, se manifestaron, explícitamente, su atracción quedando planteado en esta escena un momento bisagra en la relación.

A su vez, a pesar de idas y vueltas, vuelven a besarse del mismo modo en varias oportunidades a lo largo de la telenovela. Mientras que los abogados se dan, en otro capítulo y como saludo de despedida, otro beso en los labios más, y redundan en abrazos, caricias en el rostro, besos en manos y frente, miradas y sonrisas hasta el momento del encuentro sexual.

Sin dudas, el beso de Pedro y Guillermo fue un acto de visibilidad mediática, no obstante, al analizarlo en relación con los de la pareja heterosexual, se observa una marcada diferencia en de la exteriorización de la pasión.

Si ponemos el foco en la escenificación de los encuentros sexuales de ambas parejas, también, observaremos límites y licencias representacionales diferenciales.

Ante un confuso episodio Pedro resulta sospechado del asesinato de su suegro, y se oculta en una propiedad de Guillermo que se encontraba deshabitada hacía varios años en el delta de Tigre. Luego de unos días, éste se dirige al lugar para acercarle víveres y ropa. La escena¹⁸ muestra a Pedro acostado en una cama precaria y una habitación mínimamente iluminada con unas velas y un farol. Guillermo llega de noche, y cuando Pedro abre la puerta comienza a sonar el bolero “Soy lo prohibido”. Al ingresar, casi sin mediar palabra, se abrazan y se besan en los labios. La secuencia continúa en el interior de la vivienda y siempre los muestra a ambos de pie. La presencia de un espejo resulta disonante ante la visible precariedad del contexto pero lejos de ser un accesorio se convierte en recurso para reforzar el tono de intimidad de la situación sin necesidad de imágenes explícitas. A su vez, la escena no sucede en continuado sino que se realizan cortes de plano de fundido a negro que opacan cada movimiento. Lo que prima es una composición audiovisual poética enmarcada en la moderación. El límite para la desnudez, es la parte superior de la espalda de uno de los personajes, mientras que en el caso del otro, el cuerpo no es revelado en absoluto.

¹⁸ Capítulo 57 - Emitido el 3-10-2013.

El encuentro sexual entre Gabriela y Alberto¹⁹ tuvo lugar luego de varias situaciones anteriores en las que quedó explicitada la tensión sexual entre ambos. Como cierre de una velada a solas en la que Alberto y Gabriela compartieron una cena en la casa de ella, la escena comienza cuando Alberto se incorpora y, mientras empieza a sonar la versión en castellano de la popular balada “She”, se acerca a Gabriela. Se besan apasionadamente en el comedor y terminan en su habitación con luz plena y planos continuados de la acción. Aunque se mantuvo como límite la desnudez solo del torso de Alberto, sí se presentaron los cuerpos tendidos sobre una cama y elevadas cuotas de erotismo a través de besos apasionados, una composición visual que mediante el recurso de la parte por el todo refería a la práctica de sexo oral. Además de que la *performace* amorosa incluyó dos posturas sexuales.²⁰

Así, la pareja heterosexual tuvo acercamientos mucho más explícitos: besos vehementes, frases con doble sentido, contactos corporales sugerentes, relaciones sexuales en una cama, entre otros. La pareja homosexual, por su parte, no evidenció el mismo nivel de tensión erótica espontánea y descontrolada. En cambio, las demostraciones corporales de intimidad redundaron en actividades como hablar, abrazar y acariciar.

Para completar el análisis, también, incluí una observación sobre la vinculación sexual con otros dos hombres con quién Guillermo intentó entablar relación luego de la muerte de Pedro. Y llegados a este punto, debo decir que si el encuentro sexual entre Pedro y Guillermo se vio sesgado por la insinuación, en los otros dos casos, la puesta en escena fue directamente omitida. Para ambos casos, se optó por darle a entender al espectador, mediante diálogos entre los personajes, el tipo de afinidad que los unía sin ninguna reposición en escenas concretas.

Finalmente, en *Farsantes*, se observó que la representación de la pasión en los protagonistas homosexuales quedó disociada de lo estrictamente sexual, y circunscripta a lo sentimental.

Consideraciones finales

En el cruce entre medios, ciudadanía y democracia; analizar “imágenes de la diferencia” (Rodríguez, 2018) resulta imprescindible si consideramos, siguiendo a Brea, que “la pantalla como repertorio de imágenes no sólo determina quién puede ser visible según las líneas de diferenciación social, también designa a los que deben mantenerse fuera, invisibles”

¹⁹ Capítulo 54 - Emitido el 30-09-13.

²⁰ En el caso de los acercamientos amorosos de las duplas heterosexuales secundarias, la manifestación de la tensión erótica se desplegó ampliamente.

(2005: 191) en la permanente negociación del par nosotros/ellos. En este sentido, *Farsantes* planteó, una actualización de las representaciones mediáticas en torno a la homosexualidad mediante ciertas condensaciones y desplazamientos.

De acuerdo con lo observado, la representación de personajes homosexuales respondió a una visibilidad mediática basada en un conglomerado relacional y en una selección de aspectos como la vestimenta, la gestualidad corporal y los elementos discursivos; que definieron a los protagonistas como hombres típicamente masculinos, clase media y profesionales. Este andamiaje simbólico alejó la expresividad de la homosexualidad del afeminamiento, la transgresión y lo exótico. Por ello, es posible plantear que la opción masculinizada, discreta y *no localizable* constituyó, en esta telenovela, la base de un implícito argumento retórico capaz de vehiculizar el carácter *no* disruptivo ni amenazador de la homosexualidad. Cabe plantear, entonces, en coincidencia con Meccia (2011), que el proceso de desenclave representacional que configuró la regulación jurídica de la conyugalidad entre personas del mismo sexo implicó, también, “una guerra de imágenes, en la cual la vencedora [visible] será la imagen legítima, es decir, la ‘representación correcta’” (Meccia, 2011: 131).

Por otra parte, la vivencia sublime y conmovedora de un sentimiento se antepuso a la experimentación sexual. En este relato circunscripto al género melodramático, lo que alimentó al impulso para hacer pública la orientación homosexual fue un modelo de pareja cuyo vínculo es primordialmente afectivo e intencionadamente duradero. Y en este punto, se plantea un diálogo, aunque sin referencias directas, con el contexto socio-político en el que, como vimos, la desarticulación entre homosexualidad y radicalismo sexual, ya había sido configurada como verosímil social si pensamos que, el reconocimiento de sujetos no heterosexuales como plenos de responsabilidades maritales y familiares, comunitarias y ciudadanas; relegó, en el caso argentino, la disputa por la legitimidad de manifestaciones centradas en el erotismo (Hiller, 2010). Justamente, el despliegue de la tensión erótica, en *Farsantes*, mostró un límite representacional más rígido para los cuerpos no heterosexuales: la representación de los impulsos libidinales y el deseo fueron notoriamente acotados o quedaron sobreentendidos.

Si bien, en *Farsantes*, varios estereotipos populares sobre los homosexuales, efectivamente, se revirtieron, “revertir el estereotipo no es necesariamente voltearlo o subvertirlo. Escapando del agarre de un extremo estereotipado (...) parecen estar atrapados en su estereotipado ‘otro’” (Hall, 2010: 441). En este caso, hacer *asimilable* una homofectividad implicó atenuar el rasgo sobre el que recaía la diferencia, históricamente, construida desde la mirada normalizadora: la actividad sexual.

Esta representación mediática fijó un repertorio de contenidos aceptables, social y ficcionalmente, alineados con sentidos hegemónicos sobre lo, estereotípicamente, masculino y sobre el amor monógamo y duradero como base natural de vínculos sexuales. Por lo que se puede entrever que una representación alternativa continuaría en el plano de lo invisibilizado, renovando nuevos/viejos prejuicios.

Bibliografía

Apra, G., (2003). *El melodrama negado*. Ponencia presentada en XIV Congreso de la Asociación Alemana de Hispanoamericanistas en la Universidad de Regensburg, Ratisbona, Alemania.

Apra, G. y Martínez Mendoza, R., (1996). “Hacia una definición del género telenovela”. En Soto M., (Coord.), *Telenovela/telenovelas. Los relatos de una historia de amor*, Buenos Aires: Atuel – Colección del Círculo.

Área Queer (2007). *Medios de Comunicación y Discriminación: Desigualdad de clases y Diferencias de Identidades y Expresión de Géneros y Orientaciones Sexuales en los Medios de Comunicación*, Secretaría de Extensión y Bienestar Estudiantil, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.

Brea, J. L., (2005). *Estudios visuales: la epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid: Akal Ediciones.

Butler, J., (2007). *El género en disputa*, Barcelona: Paidós.

Cebrelli, A. y Arancibia, V., (2010). “Visibilidad y representaciones de los aborígenes de San Martín del Tabacal. Palabras (entre)cruzadas e imágenes (des)encajadas”. Ponencia ante II Congreso de Redcom, UNCuyo, Mendoza.

De Certeau, M., (1996). “Introducción”, “Valerse de: usos y prácticas” y “Leer: una cacería furtiva”. En *La Invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*, Méjico, Universidad Iberoamericana.

Hall, S., (2010). *Sin garantías. Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Eduardo Restrepo, Catherine Walsh y Víctor Vich (Eds.), Popayán: Instituto de estudios sociales y culturales Pensar, Universidad Javeriana, Instituto de Estudios Peruanos, Universidad Andina Simón Bolívar, sede Ecuador, Envió Editores.

Hiller, R., (2010). “Matrimonio Igualitario y espacio público en Argentina”. En Clérico, L. y Aldao, M. (Eds.) *Matrimonio igualitario. Perspectivas sociales, políticas y jurídicas*, Buenos Aires: Eudeba.

Martín Barbero, J., (1988). “Matrices culturales de la telenovela” en *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, (II)5, 137-164.

Meccia, E., (2011). *Los últimos homosexuales. Sociología de la homosexualidad y la gaycidad*, Buenos Aires: Gran Aldea Editores.

_____, (2016). *El tiempo no para: los últimos homosexuales cuentan la historia*, Santa Fe/Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Ediciones UNL/Eudeba.

Metz, Ch., (1970). “El decir y lo dicho en el cine en ¿Hacia la decadencia de un cierto verosímil?”. En *Lo verosímil*, Buenos Aires: Ed. Tiempo contemporáneo.

Pecheny, M., (2001). “De la ‘no-discriminación- al ‘reconocimiento social’. Un análisis de la evolución de las demandas políticas de las minorías sexuales en América Latina”, XXIII *Congreso de la Latin American Studies Association*, Washington DC, Estados Unidos.

Reguillo, R., (2008). “Políticas de la (In)visibilidad. La construcción social de la diferencia”, Diploma superior en Educación, Imágenes y Medios, FLACSO.

Rodríguez, M. G., (2013). “Interrogar la desigualdad: Imágenes de los grupos subalternos en los medios de comunicación argentinos contemporáneos”, en *Runa*, Nro. 34, 149-162.

_____, (2018). “No importa lo que yo diga”. Medios, ciudadanía y democracia en la (mediatizada) sociedad de la Argentina. *Voces en el Fénix*, (74), 60-67.

Segato, R., (2007). *La Nación y sus Otros. Raza, etnicidad y diversidad religiosa en tiempos de Políticas de la Identidad*, Buenos Aires: Prometeo.