.UBAsociales
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES

Repositorio Digital Institucional

Tipo de documento: Tesis de Grado de Ciencias de la Comunicación

Título del documento: Intertextualidad, género y nuevos medios: análisis de Plan V y Yo soy virgen

Autores (en el caso de tesistas y directores):

Diego Feldman

María Rosa del Coto, dir.

Datos de edición (fecha, editorial, lugar,

fecha de defensa para el caso de tesis): 2014

Documento disponible para su consulta y descarga en el Repositorio Digital Institucional de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires.
Para más información consulte: http://repositorio.sociales.uba.ar/

Esta obra está bajo una licencia Creative Commons Argentina.
Atribución-No comercial-Sin obras derivadas 4.0 (CC BY 4.0 AR)
La imagen se puede sacar de aca: https://creativecommons.org/choose/?lang=es_AR

Repositorio Digital Institucional

.UBAsociales
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES

Intertextualidad, género y nuevos medios: análisis de *Plan V* y *Yo soy virgen*

Tesina de Licenciatura

Universidad de Buenos Aires
Facultad de Ciencias Sociales – Ciencias de la Comunicación

Diego Feldman – DNI 28.506.038 –
diegofeldman@gmail.com

Directora: María Rosa del Coto

Julio 2014

Feldman, Diego
Intertextualidad, género y nuevos medios : análisis de Plan V y Yo soy virgen / Diego Feldman. - 1a ed . - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Universidad de Buenos Aires. Carrera Ciencias de la Comunicación, 2018.
Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga
ISBN 978-950-29-1695-8

1. Semiótica. 2. Género. 3. Audiovisual. I. Título.
CDD 410

Tabla de contenido

Introducción 4
Estado de la cuestión 6
Marco teórico y metodológico 27
Análisis en producción 39
Plan V 39
Análisis del orden retórico 41
Análisis del orden temático 47
Los efectos enunciativos 51
Algunas relaciones intertextuales 53
Yo soy virgen 61
Análisis del orden retórico 62
Análisis del orden temático 65
Efectos enunciativos 69
Algunas relaciones intertextuales 70
La posición de género y la diversidad sexual: una comparación 73
Análisis en recepción de *Plan V* y de *Yo soy virgen* 76
Conclusiones 84
Bibliografía 88

Introducción

La tesina analizará dos audiovisuales argentinos de ficción de formato seriado producidos específicamente para ser emitidos a través de *Internet*, en los que temáticas referidas al género (*gender*) y a las sexualidades diversas se hacen presentes.

Luego de una exploración del "ciberespacio" que llevamos a cabo durante 2012, cuando iniciábamos el proceso investigativo, exploración con la que se intentaba buscar materiales para analizar producciones nacionales hechas para –y exhibidas a través de– la *Web*, tomamos como ejemplo dos, las que formarán el corpus de este trabajo. Se trata de los seriales cerrados (Saló, 2003: 173) *Plan V* (Sofía Wilhelmi y Lorena Romanin, 2009-2010) y *Yo soy virgen* (Juan Paya, 2010).

El análisis comprenderá dos instancias: una, la primera y principal, estará dedicada al estudio en producción de los audiovisuales que forman el corpus, y la segunda, correspondiente a la recepción, se centrará en el abordaje de los comentarios que los espectadores formularon como *feedback* en las redes sociales *Facebook* y *YouTube*.

El análisis en producción hará eje en tres elementos: los géneros a los que adscriben los audiovisuales, algunas relaciones intertextuales puntuales y, por último, el tratamiento de asuntos relacionados con el género (*gender*) y la diversidad sexual.

Los objetivos de la investigación serán:

1. Dar cuenta de algunas operaciones de producción de sentido que se presentan en los órdenes temático, retórico y enunciativo, haciendo centro en las primeras.

2. Identificar algunas relaciones intertextuales que operan en el proceso de producción del corpus, "imponiendo" restricciones y "abriendo" posibilidades constructivas; al respecto pondremos especial atención a las vinculadas con las problemáticas del género (*gender*) y de la diversidad sexual.

3. Identificar y describir las operaciones de lectura que se efectuaron sobre el corpus trabajado en producción.

Cabe señalar que los objetivos planteados parten de las siguientes premisas:

1. Los medios contribuyen de forma determinante en la formación de las subjetividades y las identidades. Internet en tanto tal se configura como un espacio en el que se originan pertenencias grupales y se conforman culturas virtuales.

2. Los audiovisuales creados para Internet que analizaremos, en razón de sus rasgos constitutivos, podrían ser visualizados fundamentalmente como pertenecientes al macro-género "comedia".

En cuanto a la metodología de trabajo, el corpus será estudiado de manera descriptivo-analítica a partir de los aportes, por un lado, de la teoría de la discursividad social de Eliseo Verón, de las formulaciones de Oscar Steimberg sobre la noción de género y las dimensiones que los mismos

comportan y, por otro, de la teoría social (la noción de *habitus* propuesta por Pierre Bourdieu y la concepción de *matriz heterosexual* de Judith Butler; a todos ellos se hará referencia en el marco teórico-metodológico.

Estado de la cuestión

Dado que nos referimos a objetos discursivos que fueron constituidos para ser emitidos por la Web, iniciamos este parágrafo aludiendo a textos y planteos que se han centrado en ella.

Entre los autores que refieren a los llamados "nuevos medios", no podemos dejar de citar a George Landow (1997), cuya obra constituye una primera aproximación a las características que presenta la red como dispositivo. El teórico utiliza el término *hipertexto* para referirse a "una tecnología informática que consiste en bloques de texto individuales (…) con enlaces electrónicos que los enlazan entre ellos" (Landow, 1995:17). El enlazamiento electrónico, advierte, "(…) es una de las características definitorias del hipertexto, [y] encarna además las nociones de intertextualidad de Julia Kristeva" (Landow, id.)

El autor encuentra que una cuestión fundamental dentro del "mundo digital radica en su intrínseca separación del texto del objeto físico mediante el cual (…) [éste] es leído" (Landow, 1997:20). A su vez, propone dividir a los hipertextos entre aquellos que están soportados en dispositivos de tecnología digital y aquellos que no. También divide los hipertextos entre los que se conectan con una red y los que son independientes de ella. La velocidad con la que la información circula a través de los nuevos medios es el aspecto que Landow toma en consideración para referirse al aporte que

éstos realizan para la comunicación. Adicionalmente, se refiere a una condición que posee el hipertexto: la posibilidad de añadir enlaces, comentarios y demás ingredientes. Lo mencionado es importante en tanto indica la posibilidad de la transformación, en la textualidad en red, de los lectores en "lectores-escritores" (Landow, 1997:31).

Basándose en el hecho de que la web se caracteriza por incluir y retomar formas de producción preexistentes en otros medios, Gunnar Liestol (1997), por su parte, propone estudiarla como *hipermedio*. Afirma también que, en la medida en que *Internet* presenta una multiplicidad no lineal de bloques de texto, el lector puede optar por llevar a cabo diferentes recorridos. En relación con el tema específico de los hipermedios, indica que la información y los significados pueden ser explorados, en cualquiera de ellos, bajo inéditas condiciones. Esto se debe a que una de sus características fundamentales, la interactividad hace posible que el usuario decida sobre la recepción de la información en términos de velocidad, calidad y cantidad; elecciones que, en última instancia, indican que la linealidad temporal y espacial presente en los medios que le preceden, no aparece en su caso. El hipertexto y los hipermedios, indica el autor, "añaden algo nuevo a la dicotomía historia-discurso. Se introduce un tercer nivel (…) que podría denominarse (…) *discurso discurrido*: el uso y la lectura (…) del texto almacenado en forma digital" (Liestol, 1997: 119). Es decir, se trata de "la creación de un camino basado en la selección y combinación de elementos ya existentes en un ordenamiento espacial y no lineal de nodos y enlaces" (Liestol, id.).

Desde una perspectiva culturalista, Marcelo Urresti trabaja las formaciones sociales que acompañan el fenómeno de Internet, y se centra en

el problema del surgimiento de nuevos hábitos y culturas, lo cual trae aparejada la aparición de marcos de pertenencia y reconocimiento, discusión de la que no queda excluida la problemática de la constitución del sujeto (Urresti, 2008).

Lorenzo Vilches (2001), apelando, al igual que Urresti, a un enfoque sociológico, se ocupa de la irrupción de la red de redes en la sociedad. En este contexto, la reconoce como causa de nuevas formas de relacionarse y comunicarse, al tiempo que da cuenta de la desigualdad que conlleva el orden económico imperante, desigualdad que se ve reflejada en el acceso diferencial a Internet.

Otros estudios entienden al hipermedio como lugar de convergencia de distintos lenguajes y como configurador de las llamadas ciberculturas, o culturas digitales. Éstas son colectivos sociales que nacen por identificación a partir de la circulación de contenidos en la red. Entre dichas investigaciones se encuentra la de Alejandro Piscitelli, quien se preocupa por la potencialidad educativa que los recursos de la Web 2.0 pueden brindar (Piscitelli, 2009). En tal sentido, Piscitelli divide a las personas entre aquellas a las que llama "nativos digitales", que son los que componen la generación que se crió en un contexto en el cual Internet está naturalizado, y a las que denomina "inmigrantes digitales", clase en la que incluye a las generaciones anteriores, que son las que están acostumbradas a interfaces más lineales. Para el autor, la pertenencia a uno u otro conjunto, determina la forma en que los sujetos aprenden. Los estudios de Piscitelli problematizan, desde una perspectiva McLuhaniana, los cambios sociales que la incorporación de Internet causó en la vida cotidiana.

Dentro de la perspectiva que hace eje en la problemática de la convergencia también se enmarca la obra de Roberto Igarza (2008), quien analiza con cierto detalle el fenómeno del blog y estudia, bajo la categoría de "nuevas tecnologías", los paradigmas de la comunicación en la red de redes. Al respecto, y basándose en la lógica de la participación de los usuarios, menciona la interactividad; también se refiere a la personalización, para cuya definición toma en cuenta el hecho de que los contenidos manifiestan una creciente diversificación y apuntan a públicos más fragmentados; a la multimedialidad, rasgo que se funda en que los contenidos pertenecen a una gran variedad de lenguajes y medios; a la actualización, que atiende a su estar en constante cambio; a la abundancia, virtualmente ilimitada, tanto de información como de productos; a la mediación, que antes se dejaba a los profesionales de la comunicación y que hoy en día no reposa ya en ellos pues el vínculo entre la información y los receptores se produce directamente y, finalmente, a la hipertextualidad (Igarza, 2008).

Por entender que, en primer lugar, "el mundo es una convergencia, una interconexión y red de vínculos", José Cabrera Paz es otro autor que trabaja la cuestión de la convergencia (Cabrera Paz, 2012: 83). Para el autor, se produce una "retroalimentación permanente [entre red y sujeto]. El sujeto es tal por la red en que existe" (Cabrera paz, íd.). Dentro de esta interrelación inacabable, los medios de comunicación actuales "establecen la lógica de la red, la televisión se involucra con Internet, la radio se convierte a contenidos en línea y los soportes tecnológicos actúan en una familia tecnológica" (Cabrera Paz, 2012: 84). Cabrera Paz, que retoma de Jenkins[1] la idea de la comunicación

[1] Autor a cuya obra haremos alusión más adelante.

como una “experiencia de convergencia” (íd.), concluye que “la convergencia digital es un circuito de interrelación entre tecnologías, relatos y usuarios” (Cabrera Paz, 2012: 87) que implica la existencia de una “cultura de la convergencia”, la que conlleva un cambio de paradigma, según el cual los contenidos “circulan por diversos canales y medios asumiendo en ellos nuevas estéticas de representación” (Cabrera Paz, 2012: 88).

Cabrera Paz también asevera que “cada relato mantiene referencias internas de otros espacios y remite a ellos (…). La referencia de un texto a otros, de un símbolo a otros, para el caso contemporáneo es la *intermedialidad*” (Cabrera Paz, 2012: 90). En este sentido, “los relatos de la convergencia tienen referencias intermediales, bien sea hacia su propio relato de origen o hacia relatos de otros espacios” (Cabrera Paz, íd.). Reflexiona, por último, acerca de cómo la convergencia digital trae consigo la idea de interrelación y de comunidad, al colocar al usuario en un papel de apropiación y participación activa en el proceso de producción.

Los aportes de la socio-semiótica al estudio de las interacciones digitales también se encuentran en la obra de Carlos Scolari (2008). El autor subraya la pertinencia semiótica que tanto el diseño como la interacción tienen en las “máquinas digitales” (Scolari, 2008). A la vez, y a pesar de que la idea al respecto se presenta como dominante, afirma que la interacción en ellas no es una actividad transparente o natural. También, en tanto condición de posibilidad del medio, pone en juego la intertextualidad, que permite y fomenta la existencia de retomas de otros textos, tal como lo prueban, por ejemplo, los aportes de contenidos realizados por los usuarios.

Omar Rincón (2006) se ocupa de los modos de narrar que se dan específicamente en la televisión y, si bien no hace referencia a las formas de interacción y comunicación que aparecen en medios tales como los que almacenan y permiten la emisión de audiovisuales en la Web, sienta un parámetro para comparar géneros y formatos -como es el caso de la serie. En este sentido, destaca, respecto de estos últimos, su dependencia industrial, y la generalización de los arquetipos -los que se producen como consecuencia de la gran masificación que requiere el dirigirse a un público sumamente amplio-, contraponiéndolos a lo que sucede en las producciones para Internet. Al ser éstas, en su mayoría, realizaciones independientes, se facilita la puesta en juego de temáticas que apelan a públicos específicos, por lo que se da lugar a la construcción de relaciones enunciativas fundadas en saberes compartidos menos amplios y generales. Rincón resume las condiciones estéticas de las producciones actuales en las siguientes: "velocidad, reiteración [y] fragmentación" (Rincón, 2006: 185), condiciones que, por supuesto, también alcanzan a los audiovisuales en Internet.

Daniel Tubau (2011), cuando se refiere a las nuevas formas narrativas que emergen en el mundo digital, menciona brevemente las series audiovisuales. En relación con ellas -a las que llama "series de Internet"- dice que sus formas son muy diferentes de las de la televisión. Indica al respecto, un conjunto de rasgos: la corta duración, la modestia de los recursos y la dificultad de detectar sus estructuras. Podría postularse que el autor las considera "experimentos", porque al momento de escribir su libro, ellas eran un fenómeno de muy reciente data. Tubau, en las dos páginas que le dedica a dichas producciones, menciona que estos textos sólo "utilizan la red como un

canal de emisión" (Tubau, 2011: 252) y no aprovechan las características propias de los medios digitales: la interactividad y la hiperactividad.

Vilches (2001) hace referencia a las repercusiones que las producciones para los nuevos medios tuvieron sobre la televisión: principalmente, la multiplicación de los formatos, que aparece como consecuencia de la deconstrucción de los géneros televisivos, la creciente participación del receptor en los medios electrónicos, la aceleración de los tiempos de comunicación por la multiplicidad de estímulos y la activa participación de la audiencia, lo que en última instancia afecta a la temporalidad: mientras que, por un lado, las emisiones son más cortas, las narraciones que se desenvuelven a través del conjunto de aquellas parecen, por el otro, no tener fin (Vilches, 2001).

Algunos trabajos se refieren a continuidades y rupturas entre la televisión y *YouTube*. Este es el caso de uno de Mirta Varela (2009), quien retoma de Williams los tres rasgos con los cuales, según este autor, la televisión manifiesta continuidad con la radio. Ellos son: su forma *miscelánea*, su programación en *flujo continuo* y la transmisión por *broadcasting;* mientras que con *miscelánea* se refiere a la incorporación de diversos géneros en un mismo soporte, define al flujo de emisión de la televisión como *continuo* -existe una grilla que supone una continuidad de algún tipo entre los programas de un mismo canal-, frente al de las producciones para Internet que emiten, en cambio, con un flujo más bien *discreto*: es factible seleccionar el momento en que un episodio puede verse y éste no posee una relación necesaria con los productos que antes o después se visualizarán. No obstante las modificaciones indicadas, el gran cambio entre ambos dispositivos se da en relación a la

manera en que las producciones se transmiten. Mientras que la televisión utiliza el sistema de *broadcasting*, la transmisión en los nuevos dispositivos refiere a la noción de *narrowcasting*, palabra que remite a que el medio construye un público acotado y particular, interpelado por intereses específicos (Varela, 2009).

Existen, asimismo, diferencias entre aquellos audiovisuales que se emiten por televisión y aquellos que se proyectan a través de *streaming*[2] por *Internet*; la más notoria se produce en el plano de lo temporal: mientras que, por las características propias de las prácticas de realización y de recepción en la pantalla chica, las producciones de dicho medio tienen una regularidad pautada -las emisiones, independientemente de que pueden ser diarias o semanales, por ejemplo, siempre mantienen esa regularidad y, por lo general, el mismo horario- y una duración estándar que puede ir desde la media hora hasta la hora entera -incluidos los cortos publicitarios-, los audiovisuales realizados para Internet no suelen respetar una regularidad de emisión, ni una duración establecida para cada episodio. Más aún, ésta acostumbra a ser corta.

Al reflexionar sobre la serialidad, tanto Milly Buonnano (1999) como Gloria Saló (2003) advierten que los formatos seriados son identificables con la ficción televisiva.

Buonnano utiliza el término "serie" como equivalente a "ficción televisiva". Esto es así porque "el término ficción tiende a utilizarse (…), en el ámbito mediático, [respecto de] la producción narrativa de la televisión" (Buonnano, 1999: 57). Advierte, además, que "las series de televisión dan una

[2] S*treaming* es el término que hace referencia al hecho de escuchar música o ver videos sin necesidad de descargarlos, sino que se hace por fragmentos enviados secuencialmente a través de Internet.

validez y una potencialidad especiales porque incorporan una doble dimensión y una doble función: cultural y, al mismo tiempo, económica" (Buonnano, 1999: 56). La autora indica, asimismo, que la serie "trata y desarrolla (…) [los] temas elementales (…) según los módulos simples y esquemáticos propios de la narrativa popular (…) hecha para favorecer la comprensión más amplia, la accesibilidad de los textos de ficción" (Buonnano, 1999: 63).

La socióloga italiana observa que las series cumplen tres funciones. En primer lugar se encuentra "la función *fabuladora* o la oferta repetida y la narración incesante de historias que *nos* hablan" (Buonnano, 1999: 62). La segunda consiste en "la *familiarización* con el mundo social (…); trabajan para preservar, construir y reconstruir un "sentido común" de la vida cotidiana" (Buonnano, 1999: 64), y, por último, la tercera estriba en jugar a favor del "*mantenimiento de la comunidad*" (Buonnano, 199: 65).

Saló, por su parte, entiende que "en ficción el formato viene definido por la estructura "técnica" de cada producto" (Saló, 2003: 173). Para explicar lo afirmado, retoma la clasificación de ficciones televisivas que el observatorio *Eurofiction* hace en la categoría de formato: "serie, serial abierto y cerrado, miniserie y telefilme" (Saló, íd.), siendo, para la autora, un subtipo de la serie, la llamada *sit-com*.

Para la investigadora española, las series se caracterizan por su frecuencia (una emisión por semana. La *sit-com,* por su parte, cuenta con otros elementos identificatorios: "el espacio en el que se desarrolla (…) suele ser interior; (…) los personajes protagonistas no son más de seis y les unen

estrechas relaciones personales o profesionales" (Saló, 2003: 175). El serial se distingue de la *sit-com* por

> [Necesitar] una trama central que se desarrolle a lo largo de todas sus emisiones y de otras secundarias que arropen a la historia que sirve de hilo conductor (…). Hay que distinguir dos tipos de productos: el serial abierto, que tiene un número ilimitado de capítulos, y el serial cerrado (Saló, 2003: 187-188).

Mónica Dall'Asta (2012) analiza la *serialidad* como formato audiovisual, y reflexiona sobre su desarrollo en la red de redes. La autora toma como parámetro la que considera es la característica principal de este tipo de formato: la interactividad entre el espectador y el realizador; sobre el tema establece que no hay grandes cambios entre el modo en que aquella se presenta en el formato serial para televisión y el modo en que se manifiesta en el formato serial de las producciones en Internet. Argumenta que la modalidad interactiva, condición *sine qua non* para el proceso de continuidad de las series, no depende de las tecnologías digitales y que la diferencia reside en el orden temporal: en el caso de las televisivas, la interacción se da en el largo plazo mientras que, en cambio, en el de las series de Internet, se produce en el corto plazo.

A su vez, Scolari (2008) se embarca en la tarea de identificar los rasgos "exclusivos" que los "nuevos medios" presentan en comparación con los que manifiestan los "viejos". Para tal efecto hace un recorrido por distintos autores que problematizan lo que llama *nuevas formas de comunicación* (Scolari, 2008: 78) y rescata cinco características que consideran tales autores: la transformación tecnológica (*digitalización*); la configuración muchos-a-

muchos[3] (*reticularidad*); el ser estructuras textuales no secuenciales (*hipertextualidad*); la convergencia de medios y lenguajes (*multimedialidad*) y la manifestación de una participación activa por parte de los usuarios (*interactividad*).

Más específicamente vinculada con el tema que nos compete, la obra de Paula Hernández (2013) se refiere, de manera muy general, a la *Webserie*[4] como "una nueva forma de ficción audiovisual destinada a ser emitida por Internet" (Hernández, 2013: 93). Este nuevo producto surge, de acuerdo a su postura, como consecuencia del desarrollo de "los medios digitales, la democratización tecnológica y la convergencia mediática" (Hernández, íd.), elementos a los que se suma un nuevo tipo de espectador. Hernández lleva la idea de la democratización del acceso aún más lejos cuando afirma que la filosofía comunicativa que Internet propone borra el concepto de *industria cultural*, acuñado por Adorno y Horkheimer (Hernández, 2013: 95).

Con respecto a la reacción de la televisión ante las Webseries, Hernández propone una periodización formada por una primera etapa, en la que prima la desconfianza y el rechazo hacia Internet, y una segunda, en la que la televisión saca ventaja de las herramientas digitales con la finalidad de reforzar sus contenidos a través de la red (Hernández, 2013: 96); finalmente, una tercera fase en la que se puede observar una convergencia entre ambas: no es ya solamente que lo que está en Internet se nutre de la pantalla chica, sino

[3] Con esto el autor se refiere a las formas de producción y de emisión, que en los medios tradicionales parten de un solo emisor para llegar a varios receptores (uno-a-muchos) –modelo de *broadcasting*-, mientras que en los nuevos medios las maneras de crear y transmitir parten de varios emisores para llegar a varios receptores.

[4] Cabe indicar que lo que Hernández clasifica como *Webserie* engloba una gran variedad de producciones, y no distingue diferencias formales entre ellas.

que ahora el movimiento también se da en el sentido opuesto (Hernández, 2013: 97).

Hernández menciona que la primera Webserie aparece en 1995 en Estados Unidos; se trata de *The Spot*. La televisión no apostó por generar contenidos en la red, sobre todo, en la década de los 2000, cuando empezó la crisis de las empresas *puntocom* que hicieron perder la confianza en el hipermedio. Es entonces cuando el espectador toma la posta y se convierte no solamente en un receptor sino también en un productor de contenidos. En Latinoamérica, continúa la autora, estos audiovisuales apuntan a un público adolescente. Así encuentra en Argentina, dentro de lo que ella considera como Webseries, a *La loca de mierda*[5] (2008) y a *Yo soy virgen* (2010), así como también *El Vagoneta*[6] (2008), que se distingue por ser la primera producción en haber saltado a la pantalla grande con el estreno, en 2012, de *El Vagoneta en el mundo del cine*.

Cuando se refiere a las características de las Webseries, la autora destaca que al ser pensadas para un nuevo medio, también construyen un nuevo público (Hernández, 2013: 104), que consume las producciones en Internet de forma particular. Se trata de textos de bajo presupuesto, que, en su mayoría, están alojados en *YouTube*. La comunicóloga española advierte:

> Las redes sociales representan una herramienta fundamental para las Webseries ya que la circulación de estos contenidos de ficción depende enormemente de la participación activa de los ciudadanos (Hernández, 2013: 106).

[5] *La loca de mierda* parece corresponder más a la *sit-com* que al serial cerrado, de acuerdo a la categorización de Saló (2003), a diferencia de los dos audiovisuales seriados que trabajamos, que tendrían más similitudes con el serial cerrado, teniendo en cuenta que la producción de Malena Pichot no cuenta con una trama central que engloba otras secundarias.
[6] En nuestra búsqueda por Internet, nos fue imposible encontrar esta miniserie.

Finalmente señala que los audiovisuales en Internet se caracterizan por la libertad del tratamiento de los contenidos y la temática juvenil. Y subraya que la diferencia de públicos y la falta de regulación de los contenidos permiten el tratamiento de cuestiones que en televisión se encuentran relegadas o que son abordadas de modo diferente.

Entre los trabajos sobre investigaciones en recepción, se encuentran los enmarcados en los Estudios Culturales. Como se sabe, esta corriente se concibe a finales de los años cincuenta como un proyecto que tenía como objetivo alcanzar la "democracia real".

Desde la corriente conocida como la Escuela de Birmingham, Stuart Hall (1996) observa, al reflexionar acerca de los medios masivos de comunicación, que las instancias de producción y de interpretación no son iguales. Plantea, además, que esta última no se corresponde con la intención comunicativa de los creadores. Agrega, asimismo, que la recepción es también una etapa del proceso de producción (Hall, 1996: 130) y no una instancia pasiva en la cual se recibe linealmente un mensaje. Siguiendo esta idea, Hall propone tres tipos de "decodificaciones" por parte del público: la dominante-hegemónica, la negociada y la de oposición. La primera se efectiviza cuando el espectador decodifica un mensaje de la forma en la cual éste ha sido concebido. La segunda incluye elementos más adaptativos: reconoce y aprovecha la legitimidad de la hegemónica para aplicarla a un contexto más "local". La versión negociada está, entonces, cruzada por contradicciones. La última implica una decodificación globalmente contraria a la prevista en la codificación, por lo que se formula a partir de un marco de referencia alternativo.

La segunda generación de la Escuela de Birmingham se dedicó a estudiar las formas de recepción a partir de la noción de *audiencias*, lo que, a su vez, sirvió como pivote para las investigaciones acerca de la cotidianeidad. A diferencia de sus antecesores, quienes la entendían, por así decir, desde el proceso de producción, los nuevos culturalistas (entre los cuales se destaca David Morley) pusieron el énfasis en los *procesos de consumo y ocio*[7] (Muñoz, 2002). Finalmente, otro eje de trabajo del grupo busca explicar la formación de la identidad personal en la sociedad de masas, haciéndolo a partir de conceptos como "subculturas" o "culturas étnicas", por lo que deja, así, de lado como objeto de estudio a la cultura popular. La focalización sobre la cotidianeidad en un contexto de construcción mediática de la vida social como elemento que ejerce su influencia en la construcción de la subjetividad individual relega el concepto de *audiencia* al ámbito mediático sustituyendo al de *esfera pública* (Muñoz, 2002:42).

Representando a la corriente latinoamericana de los estudios culturales se encuentran principalmente las investigaciones de Jesús Martín-Barbero y de Néstor García Canclini, quienes, al igual que sus pares de la Escuela de Birmingham, se ocupan de la recepción.

Martín-Barbero detectó la importancia del consumo a partir de la crítica al *mediacentrismo*, esto es, al entendimiento de que la vida social se construye en base a los medios de comunicación, "ya que el sistema de los *media* está perdiendo en parte su especificidad para convertirse en elemento integrante de otros sistemas de mayor envergadura, como el económico, cultural y político"

[7] Dado que el ocio queda establecido como el último objetivo de la contemporaneidad (Morley, 1993).

(Martín-Barbero, 1991: 233). Frente a esto, Martín-Barbero reivindica las prácticas de la cotidianeidad de los sectores populares al atribuirles la capacidad para producir sentido (Martín-Barbero, 1991).

En segundo lugar, Martín-Barbero se refiere a la dimensión constitutiva del consumo, haciéndolo a partir de la noción de *mediación*, instancia cultural desde la cual los sentidos son producidos y apropiados por la audiencia (Martín-Barbero, 1991). Propone tres lugares en los cuales la mediación se hace presente: "la cotidianeidad familiar, la temporalidad social y la competencia cultural" (Martín-Barbero, 1991: 233). En trabajos posteriores agrega la *mediación tecnológica*, ya que "la *tecnología* remite hoy no a unos aparatos sino a nuevos modos de *percepción* y de *lenguaje*, a nuevas posibilidades y escrituras"[8] (Martín-Barbero, 2002: 11).

García Canclini parte de las dificultades teóricas y político-institucionales que encuentra en el estudio de la noción de consumo, concepto que sitúa dentro del ciclo en el cual participan, a su vez, la producción y la circulación de los bienes (Sunkel, 2002). Lo entiende como "el conjunto de procesos socioculturales en que se realiza la apropiación y los usos de los productos" (García Canclini, 1995: 42-43). Con respecto a la especificidad del término "consumo cultural", advierte:

> Los productos denominados culturales tienen valores de uso y de cambio, contribuyen a la reproducción de la sociedad y a veces a la expansión del capital, pero en ellos los valores simbólicos prevalecen sobre los utilitarios y mercantiles (García Canclini y Rosas Mantecón, 2005: 17).

[8] La cursiva es del original.

La distinción de este tipo de consumo "se justifica teórica y metodológicamente debido a la parcial independencia lograda por los campos artísticos e intelectuales en la modernidad" (García Canclini et all., íd.).

Algunos autores estudian el modo en que a través de los nuevos medios los receptores intervienen, por ejemplo, en el debate político. Es así como José Luis Braga (2012) da cuenta de los dispositivos de participación política en Internet que contribuyen a convertir a los usuarios-consumidores -que es como lo entienden las empresas de comunicación- en usuarios-ciudadanos. Braga sostiene su análisis en la adopción de una perspectiva que identifica como "sistema social de respuesta" (Braga, 2006); se trata de una concepción de la comunicación que no es lineal, en tanto cada recepción genera una respuesta que a la vez suscita lecturas y apropiaciones, a partir de la interactividad que permiten las plataformas Web en un flujo comunicacional continuo y siempre hacia adelante.

También en un estudio en recepción sobre participación de los usuarios en Internet, Pinto Coelho y Bevilaqua (2012), siguiendo la perspectiva de Braga que hace eje en el sistema social de respuesta, abordan el blog como centro del debate político. Las autoras postulan que en esta plataforma existen

> Cambios en los protocolos de producción, circulación, recepción y consumo en el contexto de los medios digitales, que consideran la multiplicidad de dispositivos mediáticos, voces y actores envueltos" (Pinto Coelho & Bevilaqua, 2012: 62)

Así como movimientos en las prácticas democráticas que se constituyen a partir de las distintas apropiaciones de las redes sociales; y plantean, finalmente, la existencia de una redefinición de las formas de ejercer la ciudadanía y la sociabilidad en los medios digitales (Pinto Coelho &

Bevilaqua, id.). En este sentido, las autoras plantean que los medios virtuales de participación e interacción conllevan prácticas socio-interactivas, por lo que no pueden considerarse como un mero dispositivo socio-técnico (Pinto Coelho & Bevilaqua, 2012). Consideran también al blog como un ambiente generado dentro de un sistema cultural propio, por lo cual la participación del usuario-ciudadano en el espacio reservado para los comentarios no sólo responde a una agenda cultural específica, sino que, asimismo, asocia los elementos de la cultura mediática a las prácticas sociales locales (Pinto Coelho & Bevilaqua, 2012). En el ámbito virtual se pone en juego el capital cultural[9] (Bourdieu, 1999) de los participantes en su interacción, el que resulta especialmente útil en los contextos de reflexión sobre la vida social a partir de intereses específicos (como el debate político, por ejemplo).

En el estudio de la recepción en los nuevos medios, Mario Carlón reconoce dos niveles que -aclara- no se terminan de distinguir en los trabajos existentes sobre el tema, a saber: "las posibilidades de los sujetos de operar dispositivos, ya sea en producción, ya sea en recepción" o en la interacción entre ambos, por un lado, y por el otro, el problema de saber si Internet permite nuevas posibilidades discursivas (Carlón, 2012: 177).

Carlón realiza una descripción de *Facebook* en tanto "*red de medios*" (Carlón, 2012: 182), pues entiende que cada página personal creada allí es en sí misma un medio de comunicación flexible, ya que habilita usos diferenciados y la producción de discursos de distinto estatuto. En tal sentido, es de su interés preguntarse sobre la forma en que los usuarios de *Facebook*, en tanto sujetos mediáticos, enuncian.

[9] Bourdieu define al "capital cultural" como aquel generado por el tiempo que los individuos le dedican a su formación y apropiación de saberes culturalmente valorados (Bourdieu, 1999).

Carlón aborda la discusión generada en *Facebook* acerca de la televisación del debate legislativo que aprobó el matrimonio igualitario. En este contexto diferencia los medios masivos de los digitales, con base en Internet, y se interesa por la forma en que ambos universos convergen. Toma como postulado, entonces, la creciente convergencia[10] que viene afectando a la televisión en los últimos años, y que integra la cobertura de las redes sociales como parte de su programación.

Scolari, por su parte, retomando las enseñanzas tanto de la semiótica como de los Estudios Culturales y las Teorías de la recepción, indica que

> El consumo de los medios siempre es un proceso activo donde, entre otros factores, se cruzan competencias textuales, experiencias previas de recepción e influencias socioculturales (2008:99).

En este sentido agrega que en la actualidad se hace palpable un vínculo de índole transformativa entre el usuario y el medio.

Basándose en Marshall, afirma, por un lado, que los sistemas de comunicación maximizan el intervínculo entre usuarios y, por ello, la posibilidad de operar sobre la forma cultural, y, por otro, que los entornos que los nuevos medios crean toman al sujeto como parte de un sistema mayor. De tal forma, a causa de la interactividad, surge un nuevo tipo de usuario que posee una entidad más poderosa (Scolari, 2008:97).

Con el advenimiento de los llamados nuevos medios los investigadores incluyen en su perspectiva la noción de "interactividad" a la que entienden como una de sus características distintivas (Scolari, 2008). Al respecto, el

[10] Scolari (2008) hace referencia al concepto de *convergencia* de distintos medios y lenguajes, entendiéndolo como el proceso de formación de la *multimedialidad*, una de las principales características que le atribuye a las nuevas formas de comunicación (Scolari, 2008: 78).

autor recuerda a Heeter, quien identifica seis dimensiones con las que, desde el punto de vista de los usuarios, la interactividad puede vincularse: mayor número de opciones; necesidad de un mayor esfuerzo para acceder a la información[11]; respuestas por parte de los productores a sus *inputs*[12]; retroalimentación continua entre los medios y los usuarios; disposición para que éstos generen información (lo cual tiende a eliminar la diferencia entre emisor y receptor) y mayor facilidad para las comunicaciones interpersonales (Scolari, 2008: 96).

Con respecto a las investigaciones sobre recepción en los nuevos medios, Henry Jenkins (2009) hace foco en la colaboración *online* que se produce a partir de las prácticas de los *fans* en los blogs. De acuerdo con el autor, el estudio de los grupos en red otorga la posibilidad de observar "una comunidad interpretativa autodefinida en el transcurso de sus prácticas habituales de formación, evaluación y debate de interpretaciones" (Jenkins, 2009: 142). Su enfoque recalca que la discusión en red, intrínsecamente interactiva, permite dar cuenta del proceso mediante el cual los significados televisivos se forman, se revisan y trascienden. De tal forma, estudiar los discursos en red viabiliza la identificación de los momentos concretos en los que los significados generados durante las emisiones de los productos televisivos, cambian (Jenkins, 2009).

El comunicólogo estadounidense advierte "la especificidad social del discurso en red" (Jenkins, 2009: 143): las conversaciones en red muestran tanto los intereses culturales como las estrategias de interpretación particulares

[11] Esto, "considerando que para acceder a la información los usuarios deben invertir más tiempo y energía" (Scolari, 2008: 96).
[12] Esta dimensión se refiere al carácter dialógico que es propio de la interactividad.

que utilizan los usuarios. Al estudiar el comportamiento de los fans en un sitio especializado en la serie *Twin Peaks*, Jenkins da cuenta de cómo, gracias a la tecnología, las ideas, que con toda probabilidad no habrían trascendido de meditaciones personales, construyen un entramado de interacciones sociales que llevan a múltiples y cruzadas interpretaciones. Concluye, a su vez, que los nuevos medios le brindan al consumidor, que ya no es adicto a la televisión, la posibilidad de decidir qué, cuándo y cómo se los consume y esta situación le otorga funciones mucho más activas que antes (Jenkins, 2009: 162). A partir del fenómeno de la interactividad que describió, Jenkins acuña la noción de *narrativas transmediáticas* (Jenkins, 2003), concepto que es útil para dar cuenta de los diferentes elementos narrativos que atraviesan distintos medios y plataformas, teniendo en cuenta el aporte de la recepción.

En relación con las narrativas transmediáticas, María Immacolata Vassallo de Lopes (2012) da cuenta de la participación del consumidor en el proceso creativo a partir del estudio de una comunidad de *fans* de la telenovela brasileña *Passione* en *Facebook*. Para cumplir con su objetivo, Vassallo de Lopes advierte sobre la existencia de "un proceso de convergencia entre antiguos y nuevos medios que (…) se da de maneras no previstas con anterioridad" (Vassallo de Lopes, 2012: 110). En estos cambios la autora encuentra un creciente involucramiento de la audiencia, lo que configura, en términos de Jenkins, la *cultura participativa*.

Acordando con la posición de Bielby y Harrington, la autora diferencia el *fan* del receptor televisivo en la medida en que el comportamiento del segundo implica una actividad privada, mientras que el del *fan* conlleva participar en actividades que exceden dicho ámbito y trasluce un

involucramiento emocional más intenso con la narrativa (Vassallo de Lopes, 2012: 114).

Las estrategias del ámbito de la comunicación transmediática, de acuerdo a esta postura, toman en cuenta al espectador y lo interpelan para que se involucre de diversas formas, que van desde una mera manifestación individual hasta participaciones enlazadas con la estructura sociocultural. La plataforma de *Facebook* admite la personalización y la incorporación de elementos que no aparecen en lo epistolar: "el género discursivo de las redes sociales adquiere un amplio espectro de personalización a través de la inclusión de *links* (…) y otros recursos" (Vassallo de Lopes, 2012: 135).

Por todo lo expuesto queda claro que el objeto que elegimos abordar analíticamente puede considerarse aún tierra virgen, ya que los textos a los que hemos hecho referencia o bien no se ocupan de él o lo hacen, por así decir, lateralmente al referirse en general a las narrativas transmediáticas.

Marco teórico y metodológico

Este trabajo cuenta con varias condiciones de producción, siendo las más importantes la Teoría de los Discursos Sociales, acuñada por Eliseo Verón y la Semiótica de los Géneros, planteada por Oscar Steimberg.

En relación con la primera, indicamos que Verón basa su pensamiento en la teoría de Charles S. Peirce, por lo que visualiza a la red de la semiosis como un proceso ilimitado, infinito, de construcción de sentido.

La Teoría de los Discursos Sociales también incluye, entre sus condiciones de producción, conceptos provenientes de la teoría marxista, ya que entiende que los fenómenos de sentido forman parte de un *sistema productivo*, dentro del cual los discursos se producen, circulan y son consumidos (Verón, 1987). En tal sentido, refiere a una dimensión, la ideológica, presente en todo discurso, en la cual se ponen en juego las relaciones sociales de producción. A su vez, Verón también participa de la idea, establecida, en parte, por la concepción de sujeto aportada por el psicoanálisis y en parte, por las líneas abiertas por ciertas lingüísticas discursivas y por determinados desarrollos de la Teoría Literaria, de que aquel no es la fuente del sentido, ya que está "sometido" a un conjunto de condicionamientos (psi, y socio-históricos) que lo vuelven un punto de pasaje del sentido.

La Teoría de los Discursos Sociales, "un conjunto de hipótesis sobre el modo de funcionamiento de la *semiosis social*" (Verón, 1987:125), entiende a esta última como la dimensión significante de los fenómenos sociales, y a "los fenómenos sociales en tanto *procesos de producción de sentido*" (Verón, íd.).

Tal como indicamos, Verón considera que los fenómenos de sentido remiten "(…) al funcionamiento de la red semiótica conceptualizada como *sistema productivo*" (Verón, 1987:124), y que "el punto de partida [para encarar su estudio] sólo puede ser el *sentido producido*" (Verón, 1987:124).

La teoría reposa sobre una doble hipótesis, la primera indica que "toda producción de sentido es necesariamente social; no se puede describir ni explicar satisfactoriamente un proceso significante sin explicar sus condiciones sociales productivas" (Verón, 1987:125). La segunda estipula que "todo fenómeno social es, en una de sus dimensiones constitutivas, un proceso de producción de sentido" (Verón, íd.). Este doble principio revela que la producción de sentido es entendida por esta teoría como discursiva. En palabras de Verón, "sólo en el nivel de la discursividad el sentido manifiesta sus determinaciones sociales y los fenómenos sociales develan su dimensión significante" (Verón, 1987:126). Al ser en la semiosis "en donde –según el autor– se construye la realidad de lo social (…), el análisis de los discursos (…) abre camino (…) al estudio de la *construcción social de lo real*" (Verón, íd.).

Como planteamos, para esta teoría todo discurso posee condiciones productivas específicas. Éstas se relacionan

> Ya sea con las determinaciones que dan cuenta de las restricciones de generación de un discurso o de un tipo de discurso, ya sea con las determinaciones que definen las restricciones de su recepción (Verón, 1987:127).

A aquellas que tienen que ver con el primer grupo de limitaciones/posibilidades, Verón las denomina *condiciones de producción*, mientras que a las del segundo conjunto las llama *condiciones de*

reconocimiento. Por definición, estos dos grupos nunca son idénticos; existe una distancia entre ambos. El nombre que Verón otorga a esta diferencia es *circulación*, y ella sólo es visible, precisamente, cuando se efectúan ambos análisis, el de producción y el de reconocimiento.

Para poder representar de forma sistemática las relaciones que se establecen entre los discursos y sus condiciones de producción, por un lado, y las que se dan entre los discursos y sus condiciones de reconocimiento, por el otro, es necesario que se tengan en cuenta las reglas de generación así como las de lectura. El primer conjunto de reglas se agrupan en lo que Verón define como la *gramática de producción*, mientras que el conjunto de reglas de lectura dará lugar a una *gramática de reconocimiento*. Cabe indicar que la gramática de producción y las de reconocimiento "describen *operaciones* de asignación de sentido" (Verón, 1987: 129) y que, por principio, éstas no coinciden, esto es, que se da un desfasaje entre ellas. Es por eso que el autor indica que el análisis discursivo "trabaja sobre las disparidades intertextuales, se interesa esencialmente por la *diferencia* entre discursos" (Verón, 2004: 49).

Al comparar el análisis discursivo con el que efectúa, en particular la lingüística saussureana, Verón plantea que

> La tendencia fundamental de la lingüística es la de trabajar sobre *marcas* (sea cual fuere el alcance de las operaciones a las cuales remiten tales marcas) sin interpretarlas como *huellas* de las restricciones (Verón, 2004:50).

Es decir, mientras que la *marca* indica la presencia de una propiedad, ésta no es relacionada con sus condiciones de producción o de reconocimiento. En cambio, una *huella* pone en relación al discurso con dichas restricciones. Dicho de otra forma:

> Una superficie textual está compuesta por marcas (…) [y éstas] pueden interpretarse como huellas de *operaciones* discursivas subyacentes que remiten a las condiciones de producción del discurso (…) (Verón, 2004:51).

A su vez, "las operaciones mismas no son visibles en la superficie textual: deben reconstruirse (…) partiendo de las marcas de la superficie." (Verón, íd.). Así, la noción de operaciones remite a la relación entre el discurso y sus condiciones sociales e históricas.

Para encarar el análisis de nuestro corpus creemos necesario, también, diferenciar entre las nociones de "formato" y "género". Respecto del primero, cabe establecer que tenerlo en cuenta es fundamental, dado que nos estamos refiriendo específicamente a producciones audiovisuales que se presentan en *formato seriado* y, por lo tanto, tienen características que las diferencian de otros textos audiovisuales con los que pueden compartir el mismo género.

Entendemos *formatos*[13] tal como los define Buonnano (2005), es decir, como tipologías textuales, que se caracterizan por ciertos componentes estructurales específicos. En tal sentido, la autora indica que el formato seriado remite a cierta configuración estructural que involucra la duración (unidades de tiempo: una hora, media hora, etc.); la periodicidad (diaria, semanal, mensual); la manera en que se concatenan los episodios (independientes, continuados, mezcla entre los mismos), y la fórmula narrativa (apertura, conclusión final) (Buonnano, 2005).

[13] De acuerdo a Soulages (2005), para considerar al formato en el medio televisivo se debe tener en cuenta la totalidad de la grilla de programación. Es decir, su ubicación en el tiempo de emisión y su propia televisación se relacionan con el resto de los programas de acuerdo a una determinada fragmentación que se lleva a cabo a partir de ciertos criterios que, a grandes rasgos, no suelen cambiar de canal a canal (horarios específicos para tipos de programas definidos, tales como colocar a los noticieros en el horario del almuerzo y de la cena, ambos seguidos por programas de ficción dirigidos a un público delimitado –en el caso de la televisión francesa, telenovela al mediodía, comedia costumbrista o romántica por la noche, por ejemplo).

Además, utilizaremos la clasificación de las producciones seriadas propuesta por Saló (2003) -a la que hicimos referencia en el apartado anterior-, según la cual las producciones trabajadas se adscriben en el formato del *serial cerrado*.

A su vez, Anna Tous (2010), retomando a Buonnano y a Soulages, efectúa una comparación entre el género y el formato y concluye que éste, a diferencia del primero, es comercialmente dependiente. Argumenta que un género se sedimenta a través de un período largo de tiempo, que puede alcanzar siglos de historia. Para la autora, el tiempo de vida de un formato, en cambio, no se extiende más allá de algunos años, pues las demandas industriales están supeditadas a las exigencias de las modas.

Otra de las condiciones de producción de la tesina es la propuesta que formula Steimberg sobre el género. Al respecto, define a los géneros como

> Clases de textos u objetos culturales, discriminables en todo lenguaje o soporte mediático, que presentan diferencias sistemáticas (...) con los otros géneros y que en su recurrencia histórica instituyen condiciones de previsibilidad en distintas áreas de desempeño semiótico e intercambio social (Steimberg, 1993:41).

Para este autor, cada género está formado por tres órdenes, el de lo retórico, el de lo temático y el de lo enunciativo. El primero, que refiere a los mecanismos de configuración y organización de un texto, resulta de la combinatoria de los atributos que surgen de las operaciones retóricas de figuración, de las argumentativas, de las descriptivas y/o de las que hacen a la estructura del relato (Steimberg, 1993:44).

El orden que nombramos en segundo término está compuesto por los rasgos *temáticos*. El autor define este orden en base a la propuesta de Cesare Segre (1988), según la cual debe diferenciarse *tema* de *motivo*. Para Segre, el *tema* "es la materia elaborable (o elaborada) en un discurso" (Segre, 1988:339). Por su parte, el teórico italiano, que retoma el concepto de *motivo* de Panofsky y de la teoría literaria, indica que

> La esfera de los motivos es (…) mucho más amplia que la de los temas: los temas son aquellos motivos a los que la historia ha conferido un significado secundario[14], que entra en convenciones culturales (Segre, 1988:343).

De acuerdo a esta postura, "tema y motivo son (…) unidades de significado estereotipadas[15], recurrentes en un texto o en un grupo de textos y capaces de caracterizar áreas semánticas determinantes" (Segre, 1988:357).

El tercer y último constituyente de todo género, según la propuesta teórico-metodológica de Steimberg, es el orden *enunciativo*. Éste se define como el "efecto de sentido de los procesos de semiotización por los que en un texto se *construye*[16] una situación comunicacional a través de dispositivos que podrán ser o no de carácter lingüístico" (Steimberg, 1993:44). Steimberg agrega también que "el análisis enunciativo, en la medida en que trascienda la perspectiva lingüística, se presenta como lógicamente posterior al retórico y

[14] Panofsky distingue entre un significado primario o natural, que "se caracteriza identificando las formas puras, en cuanto representaciones de objetos naturales con sus eventuales características expresivas" (Segre, 1988:342), y que resulta identificable en los motivos artísticos; un significado secundario o convencional, que "se capta uniendo motivos artísticos y combinaciones de modelos artísticos con temas y conceptos" (Segre, 1988:343) y se manifiesta en imágenes; y, un significado intrínseco o contenido que "corresponde a actitudes fundamentales de grupos históricamente determinados" (Segre, íd.), que son interpretables.

[15] Cabe mencionar que, según Segre, "la estereotipia puede estar producida solamente por la repetición, dentro de un texto, pero generalmente es el producto de una continua reutilización cultural (…). La estereotipia es tanto más notable cuanto más simbólico es el significado, inmediatamente comunicable gracias a su convencionalidad" (Segre, 1988:357).

[16] La bastardilla es del original.

temático, [los] que contribuyen a informarlo pero son diferenciables entre sí" (Steimberg, 1993:45) y, por supuesto, también respecto de aquél.

En nuestro abordaje también operan como condición de producción conceptos que vienen de los campos de la sociología, de los estudios de género (G*ender Studies*) y de los llamados Estudios *Queer*. En principio, cabe indicar que entendemos al género (*gender*) como lo hace Sherry Ortner (1974), esto es, como *relaciones* que refieren a la imposibilidad de pensar lo masculino separado de lo femenino o viceversa.

A su vez, nuestra investigación remitirá al cuerpo teórico de Pierre Bourdieu (2000) pues tendrá en cuenta las nociones de *violencia simbólica*, *habitus* y *hexeis corporales*. El autor propone que un orden, con todas sus relaciones de dominación se perpetúa como consecuencia de la *violencia simbólica*, que, en tanto trabajo simbólico, "se ejerce esencialmente a través de los caminos puramente simbólicos de la comunicación y del conocimiento o, más exactamente, del desconocimiento" (Bourdieu, 2000:12). Para Bourdieu, la dominación masculina, que conlleva el principio de diferencia entre lo masculino y lo femenino, es el mejor ejemplo de la violencia simbólica, ya que aquella se ve naturalizada sin cuestionamiento:

> El orden social funciona como una inmensa máquina simbólica que tiende a ratificar la dominación masculina en la que se apoya: (…) [se la puede observar en] la división sexual del trabajo (…) El mundo social construye al cuerpo como realidad sexuada y como depositario de principios de visión y división sexuantes (Bourdieu, 2000:22).

La división sexual del trabajo

> Es una construcción social arbitraria de lo biológico, y en especial del cuerpo, masculino y femenino, (…) que proporciona un fundamento aparentemente

> natural a la visión androcéntrica de la división de la actividad sexual y de la división sexual del trabajo (Bourdieu, 2000:37).

Dicho de otro modo, esta naturalización "legitima una relación de dominación inscribiéndola en una naturaleza biológica que es en sí misma una construcción social naturalizada" (Bourdieu, íd.).

Ahora bien, este principio de legitimación se imprime en los cuerpos. Éstos son moldeados de modo tal que la identidad masculina y la femenina "se codifican (…) bajo la forma de maneras permanentes de mantener el cuerpo y de comportarse" (Bourdieu, 2000:42). Las actitudes corporales resultantes son lo que Bourdieu llama *hexeis corporales* o *hexis corporal*: "La *hexis* corporal es la mitología política realizada, convertida en disposición permanente, manera duradera de mantenerse, de hablar, de caminar, y por ello, de sentir y de pensar." (Bourdieu, 1991:119).

A su vez, la mencionada dominación simbólica produce un efecto que se cristaliza "a través de los esquemas de percepción, de apreciación y de acción que constituyen los hábitos" (Bourdieu, 2000:53-54). Es decir, la dominación se ejerce sobre los cuerpos y como efecto se inscribe un *habitus*, o sea, "disposiciones de los protagonistas de la economía de los bienes simbólicos" (Bourdieu, 2000:64) que guían las acciones y formas de ver el mundo. Estas disposiciones del comportamiento del cuerpo están inmersas "en una economía que reduce a las mujeres al estado de *objetos* de intercambio" (Bourdieu, íd.). Por todo lo dicho, Bourdieu considera que "la virilidad es un concepto eminentemente *relacional*, construido ante y para los restantes

hombres y contra la feminidad, en una especie de *miedo* de lo femenino[17]" (Bourdieu, 2000:70).

Otras teorías que consideraremos para la realización de nuestro abordaje teórico-analítico son aquellas que también adoptan un posicionamiento respecto a la cuestión del género (*gender*) y las sexualidades diversas. Remitiremos a dos propuestas: la de Monique Wittig y la de Judith Butler. Ambas critican la noción de género (*gender*) por entender que se trata de una categoría forjada a partir de una mirada heterocentrada, es decir que cuando se habla del género "varón" está implícito que se trata de un varón heterosexual y, a su vez, cuando se habla del género "mujer", se remite a una mujer heterosexual.

Wittig (1978), a partir de la crítica que formula al discurso psicoanalítico, es la primera que da cuenta de esta problemática al referirse a la opresión sexual como "sociedad heterosexual" (Wittig, 1978:2). La autora afirma que

> [Los discursos que] oprimen (…) a las lesbianas feministas y a los hombres homosexuales, y que dan por sentado que lo que funda la sociedad (…) es la heterosexualidad (…) niegan [a los homosexuales] toda la posibilidad de crear (…) [sus] propias categorías (Wittig, 1978:2-3).

Wittig plantea que esta naturalización de la heterosexualidad como lo fundacional que no se cuestiona, es lo que reviste a la relación, que también se ve naturalizada. Nos referimos a la *heterosexualidad obligatoria*:

> Habiendo planteado como (…) un dato anterior a toda ciencia, la ineluctabilidad de esta relación, el pensamiento heterocentrado se entrega a una interpretación totalizadora a la vez de la historia, de la realidad social, de la

[17] La bastardilla es del original.

> cultura y de las sociedades, del lenguaje y de todos los fenómenos subjetivos" (Wittig, 1978:4).

A su vez, prosigue la autora, el pensamiento heterocentrado requiere, para su subsistencia, que exista el otro diferente. Esto es así porque "constituir una diferencia y controlarla es un acto de poder ya que se trata de un acto esencialmente normativo. Cada cual intenta presentar al otro como diferente. Pero (…) hay que ser socialmente dominante para lograrlo" (Wittig, íd.). De forma enfática Wittig finaliza su cuestionamiento hacia la categoría de género (en la que diferencia la dicotomía varón/mujer), afirmando que

> Sería impropio decir que las lesbianas viven, se asocian, hacen el amor con mujeres porque la mujer no tiene sentido más que en los sistemas de pensamiento y en los sistemas económicos heterosexuales. Las lesbianas no son mujeres (Wittig, 1978:6).

Butler (2006), por último, se refiere, desde una perspectiva discursiva, a la idea del pensamiento heterocentrado. La autora critica la utilización del término 'mujeres' pues supone que éste representa una identidad común, cuando "el género no siempre se constituye de forma coherente o consistente en contextos históricos distintos", y esto en la medida en que "se entrecruza con modalidades raciales, de clase, étnicas, sexuales y regionales" (Butler, 2006:49), por lo cual no es posible separar al género del resto de las intersecciones culturales y materiales. En este sentido, la categoría de *mujeres* -para el caso, también la de *varones*-, se encuentra inmersa en un contexto en el cual todavía persiste el *patriarcado universal*, según el cual el hombre heterosexual es el que domina. En tal sentido, dichas categorías (mujeres y varones) sólo tienen lógica en tanto están inmersas en lo que Butler llama

matriz heterosexual (volveremos al tema), a la que es necesario desnaturalizar para evitar la reificación.

Butler considera que la división entre sexo y género, conceptos a los que la tradición feminista le adjudica, respectivamente la condición de naturalidad y de convencionalidad, plantea la existencia de un sujeto fragmentado: la matriz heterosexual, en la cual los términos posibles son *hombre* y *mujer* (en tanto *género*), por un lado, y *sexo*, por el otro, está culturalmente construida en base a la suposición de que tanto el hombre como la mujer son heterosexuales: "La hipótesis de un sistema binario de géneros sostiene de manera implícita la idea de una relación mimética entre género y sexo, en la cual el género refleja al sexo o, (…) [por] lo contrario, está limitado por él" (Butler, 2006:54). En este sentido, el género no expresa una interpretación múltiple del sexo, puesto que al primero sólo se lo define a partir de la heterosexualidad: genitales de macho implican un hombre (heterosexual), y genitales de hembra suponen una mujer (heterosexual). Es decir, "mujer", tanto como "hombre", indican un concepto universal que sólo puede corresponder a una representación única, sobre todo en la medida en que "las 'personas' sólo se vuelven inteligibles cuando poseen un género que se ajusta a normas reconocibles de inteligibilidad de género" (Butler, 2006:70). Cualquier desvío de este esquema es imposible.

La *matriz heterosexual* implica también que estos "géneros inteligibles[18]" sean los que "instauran y mantienen relaciones de coherencia y continuidad entre sexo, género, práctica sexual y deseo" (Butler, 2006:72), por

[18] Butler se refiere a la división clara entre *hombre* y *mujer* de acuerdo a reglas de división de género claras.

lo cual la discontinuidad y la falta de correspondencia no están permitidos. Butler habla entonces de *heterosexualización del deseo*, que "exige e instaura la producción de oposiciones discretas y asimétricas entre 'femenino' y 'masculino', entendidos como atributos que designan 'hombre' y 'mujer'" (Butler, íd.). La matriz heterosexual, entonces, exige que "algunos tipos de identidad no puedan existir: aquellos en los que el género no es consecuencia del sexo y aquellos en los que las prácticas del deseo no son consecuencia ni del sexo ni del género" (Butler, íd.). La autora refiere así a la institución de la *heterosexualidad obligatoria*, la cual "requiere y reglamenta al género como una relación binaria en la que el término masculino se distingue del femenino, y esta diferenciación se consigue mediante las prácticas del deseo heterosexual" (Butler, 2006:81).

Butler postula, en cambio, que tanto el sexo como el género son construidos culturalmente y que no hay ninguna determinación natural en ellos, dado que "la distinción sexo/género muestra una discontinuidad radical entre cuerpos sexuados y géneros culturalmente construidos" (Butler, 2006:54). El género, de acuerdo a esta propuesta, "también es el medio discursivo/cultural a través del cual la 'naturaleza sexuada' o un 'sexo natural' se forma y establece como 'pre-discursivo', anterior a la cultura, una superficie políticamente neutral *sobre la cual*[19] actúa la cultura" (Butler, 2006:56). Como consecuencia, el "ser" de un género es un efecto de esa operación de heterosexualización y, al alejarse de esta naturalización, es posible encontrar nuevas configuraciones de género a partir de matrices alternativas emergentes.

[19] La bastardilla es del original.

Análisis en producción

Plan V

Para comenzar, resumiremos brevemente los contenidos de la historia. *Plan V* (2009) -escrita por Lorena Romanin y Sofía Wilhelmi, y dirigida por Maruja Bustamante y Romanin, para ser transmitida exclusivamente *online*- cuenta con dos temporadas. La historia se desarrolla en torno a Ana, quien en un evento casual conoce a Laura y se enamora de ella, sin saber que es la novia de su hermano. Las amigas y compañeras de trabajo de Ana despliegan, no única pero sí centralmente, sus trayectorias personales y laborales en torno a las vicisitudes de la "pareja protagónica": son Mara, quien idea todos los planes; Patricia, la novia de Mara y estereotipo[20] de lesbiana masculina, y Flor, estereotipo de homosexual promiscua. A estos personajes se les suman Darío, muchacho gay cómplice de las chicas, Ezequiel, el jefe de la mayoría de los demás personajes y, finalmente, Martín, el hermano de Ana.

La primera temporada gira en torno a la formación del vínculo entre Ana y Laura, el despertar homosexual de la segunda y los conflictos que la relación entre ambas comporta. Al interior de esta suerte de grupo cerrado respecto del cual se desarrollan los once episodios producidos en 2009[21], se suceden los encuentros y desencuentros que desembocan en la consolidación de la relación

[20] En este texto utilizaremos el término *estereotipo* como la utiliza Segre (1988), esto es, para hacer referencia al "producto de una continua reutilización cultural" (Segre, 1988: 357). Por lo tanto, la recurrencia de un elemento le otorga a la representación una suerte de convención.
Por su parte, Ruth Amossy y Anne Herschberg Pierrot (2001) advierten sobre las connotaciones negativas que, durante su evolución, y hasta hoy sufre el término "estereotipo", el cual viene siendo problematizado en las ciencias sociales. Las autoras entienden que se considera a los estereotipos en tanto resultante de un proceso cuyo objetivo es regular las interacciones sociales con la mayor eficacia posible (Amossy et al., 2001: 47), y sin perder de vista el hecho de que cumplen funciones en la consolidación de una identidad social; por ello deciden sustituirlo por el concepto de "representación social" (Amossy et al., 2001: 56). Adherimos en este trabajo al cambio efectuado por ellas.
[21] Son muy escasos los personajes que existen fuera del círculo de Ana.

entre las protagonistas. Se caracteriza por tematizar más las relaciones de los personajes que en el ser gay como cuestión que deba asociarse a los posibles conflictos que pudieran haber intervenido en el proceso de aceptación como tal.

Mucho más compleja que la anterior, en la segunda temporada hacen su entrada Natacha, la nueva novia de Martín; Daisy, la nueva novia de Patricia; Mora, quien entabla una relación con Mara; Clara, quien hace su aparición en la primera temporada, pero cobra protagonismo en la segunda, y que mantiene una incipiente relación con Flor; Ramiro, que se convertirá en objeto de deseo de Darío; Federico, el jefe de Laura, quien insiste en sus "avances" sensuales hacia ella; y por último, Débora, la ex pareja de Ana, que regresa para complicar la relación que ésta mantiene con Laura.

En esta temporada se incrementa la retoma de ciertos elementos del género *telenovela* -retoma que se manifiesta a través de mecanismos paródicos-, así como de propiedades de la *comedia musical* (volveremos sobre el tema).

Como indicamos, *Plan V* se encuentra en *Internet*, y a ella puede accederse a través de tres vías: su página en la Web, su página en *Facebook* y su página en *YouTube*. Las primeras dos suben los videos, que se pueden ver en esos mismos espacios, utilizando los vínculos a los audiovisuales previamente subidos a *YouTube*. Cabe acotar que en las tres opciones, los comentarios son abiertos y públicos. Su formato se acerca al del *serial cerrado*, en tanto se manifiesta como un relato en episodios que contiene personajes fijos relacionados a través de tramas que se desarrollan a lo largo

de algunos episodios o de toda la serie, y que, a diferencia del serial abierto, cuenta con un final definido. Sus episodios tienen una duración desigual, que oscila entre los 10 y los 25 minutos, aproximadamente. La regularidad de las emisiones es difícil de comprobar, dado que su sitio en Internet no muestra las fechas de publicación. Los videos en *YouTube*, por el contrario, revelan un intervalo irregular en lo que hace al momento en que los episodios aparecieron.

Análisis del orden retórico

En este apartado identificaremos y describiremos elementos referidos a la configuración del texto, tales como la estructura, la figuración y el ritmo de las acciones.

Los episodios están estructurados de manera similar: en primer lugar aparece la presentación de *Plan V*, que es la misma en cada episodio (pero que es diferente en cada temporada). Luego se desenvuelve el capítulo, durante el cual se intercalan escenas de diálogos y acciones compuestas sólo de imágenes y canciones. El final usualmente instala una situación que permite que el suspenso haga su aparición, rasgo que el texto comparte con las producciones que se inscriben sea en el género telenovela, sea en el género comedia familiar o romántica de sesgo costumbrista, al que la televisión local nos tiene acostumbrados. Este elemento parece coincidir con la descripción que hace Buonnano, y que amplía Cabrera Paz, sobre las características del formato seriado.

Respecto de la presentación, su estructura no parece ser muy diferente a las que, por lo general, se manifiestan en obras pertenecientes a formatos y

géneros de ficción televisivos: aparece la imagen de los actores y, luego, algunas situaciones, que cuentan con su participación y que son indicación de los nudos de la historia (por ejemplo, aparecen Ana y Laura en una situación romántica; Ana, Laura y Martín, dejando pistas del triángulo amoroso, así como imágenes de Pato y Mara, que dan cuenta de su relación, la que, como el anterior, también forma parte de su eje argumental), y títulos con sus nombres, así como los de la obra, y del episodio respectivo y, al menos, la nómina de parte del equipo que está detrás de cámara. Todo esto, acompañado de una canción que no se sustituye por otra en ningún episodio.

En la primera temporada la presentación no consta más que de las imágenes de los actores sobre un fondo -una suerte de patio; pero en la segunda se incorpora una novedad, el "tortazo" en la cara de los actores. Asimismo, la segunda temporada se caracteriza por contar, antes de la presentación, con una "introducción", fragmento del episodio que corresponde a una situación que parece presentar, sobre todo, el "núcleo" narrativo que tendrá lugar en todo el capítulo y, a veces, los estados de ánimo en que se encuentran los personajes. El orden de estos elementos se repite en todos los episodios de la temporada. Esto, que parece ser una marca del formato seriado, puede tender a contribuir a la erosión de la linealidad del relato.

A su vez, como se adelantó, cada uno de los episodios posee un título que hace referencia al tópico principal que será abordado en él. Como se sabe, el título es un paratexto que cumple función metatextual: está dando cuenta de aquello que se tratará temáticamente, y posee efectos enunciativos pues guiará, en mayor o menor grado, la lectura propuesta por el texto. Puede a veces ser -o remedar- una frase "hecha" de la cultura popular que por lo

general funciona metafórico-metonímicamente respecto del argumento del relato. Así, por ejemplo, entre los títulos encontramos “La que duerme con chicas”, “¿Lo dejamos acá?”, “Creer o reventar”, todos ellos con vínculos argumentales con el desarrollo del episodio.

En relación a lo figural, en *Plan V* parecen presentarse ciertos tropos relacionados con el funcionamiento metafórico. Se percibe especialmente una fuerte aparición de la hipérbole. Ésta suele afectar a los comportamientos de los personajes, lo que se manifiesta a través de una interpretación marcada (o sobreactuación) de los actores. Así, por ejemplo, especialmente al inicio de la segunda temporada, el personaje de Mara tiende a tener explosiones emocionales que se hallan subrayadas por el modo exagerado del desempeño actoral.

Dentro del mencionado grupo de tropos se encuentra también la antítesism que aparece al contraponer la caracterización de los personajes de Consuelo y Natacha, que respectivamente encarnan a “la buena” y “la malvadaa”.

Por otro lado, la construcción de los personajes evidencia también una operatoria del orden de lo metonímico, en tanto éstos son definidos como arquetipos de “tipos” sociales, como más adelante detallaremos.

Con respecto al ritmo de las acciones, la primera temporada parece desarrollarse de manera menos lenta que la segunda. Los primeros episodios son introductorios y las situaciones que se desenvuelven implican una presentación de los personajes y sus contextos, a la vez que los acontecimientos se suceden linealmente. No obstante, el *flashback* se hace

manifiesto en el episodio “Perdón, no puedo”, y presenta relevancia retórica-enunciativa, pues rompe con la linealidad prospectiva en la presentación discursiva del relato. La segunda temporada cuenta con una presencia mucho más notoria de este recurso que activa ocularizaciones modalizadas (Gauldreault-Jost, 2002), lo cual da cuenta de su complejización con respecto a la primera.

Uno de los factores que contribuyen a la construcción del ritmo en la primera temporada es el hecho de que las acciones ocurren en un “círculo” compuesto por muy pocos personajes: las cuatro protagonistas, los tres hombres que completan el reparto y alguna colaboración ocasional. Esto trae aparejado mayor linealidad en el desarrollo de la trama, ya que no se producen importantes desvíos respecto de los conflictos principales que la conforman.

Como se indicó, la particularidad de la segunda temporada reside en la incorporación de historias paralelas, las que generalmente surgen y se desenvuelven a partir de la introducción de nuevos personajes; algunos de ellos funcionan como Oponentes (Bremond, 1964), y, por serlo, instauran obstáculos en las relaciones de Ana y de sus amigas. Este hecho motiva un doble efecto en el ritmo de las acciones: por un lado, una aceleración, ya que la adición de conflictos que se superponen, tiende a agregar vertiginosidad a los fragmentos que componen el argumento general del relato. Por otro lado, se pone en juego una ralentización, dado que la resolución de aquellos sufre “demoras”.

Entre las ocularizaciones modalizadas se encuentran varias que representan sueños. En uno de ellos, por ejemplo, Pato se ve cocinada como si

fuera un cerdo, por Daisy, su novia de la segunda temporada, y las amigas de esta última. Un sueño de Mara muestra a Pato chateando con sangre en sus ojos, a la vez que toma se metamorfosea en su madre y su padre. Las experiencias oníricas parecen indicar el sentir de los personajes, sus estados de ánimo y preocupaciones. Su introducción no es gravitante en términos de trama, pero sí contribuye a ralentizar, para decirlo, en términos del Barthes de la "Introducción al análisis del relato", las funciones cardinales; lo que como efecto genera un ritmo más lento en el desenvolvimiento de la historia principal y de las colaterales.

Además, en ocasiones, se incluye una pieza musical en una escena. Un ejemplo paradigmático de esta clase de ocularización modalizada lo hallamos en la secuencia que protagoniza Darío en el vestuario luego del partido de fútbol en el que él y el resto del equipo, compuesto por las protagonistas, pierden. Mientras Darío canta su número, los otros varones presentes en las duchas ofician de coristas y bailarines. Otro, se manifiesta en la *performance* llevada a cabo por las monjas durante la estadía de Flor en el convento.

Respecto de la música, cabe indicar que una referencia constante es la cumbia. En su mayoría, éstas son de autoría del grupo femenino *Kumbia Queers*, ícono lésbico en Argentina. Lo mismo puede afirmarse de la musicalización de Rocío Ramos, artista también dedicada al mismo género.

Pero, además, se apela a canciones interpretadas por artistas pertenecientes al género electro-pop argentino y español, como es el caso de *Pretenciosa*, vocalizada por la argentina *Denise Murz*, y por *La Prohibida*, un transformista y cantante español. Este último también interpreta una pieza que

se repite varias veces en la serie: *Flash*. Exponentes del género musical indicado son, asimismo, los grupos españoles *Cristinita Percances*, *Fangoria*, el grupo *María Daniela y Su Sonido Lasser* o los cantantes Coiffeur y Vanexxa. Todos ellos están relacionados a lo que podría denominarse un estilo "de época" de la comunidad LGBTTIQ, el que se manifestó, por ejemplo, en dos fiestas dedicadas al género: las llamadas *Divas & Divos* y *Eyeliner*.

También se verifica la presencia de un estilo de rock argentino que cuenta con exponentes como *Vilma Palma e Vampiros*, *Fito Páez*, *Illya Kuryaki and The Valderramas*, y otro tipo de rock, asociado a cierto movimiento *under*, como es el caso de la versión rockera del tema *Porque te vas*, de José Luis Perales que interpretan *Los Súper Elegantes*.

Hay dos canciones que aparecen cuando se tematizan las relaciones de Ana y Laura, por un lado, y de Mara y Pato, por el otro. Así, *Corazón*, interpretada por Laika, se repite a lo largo de toda la serie en las situaciones en las que se produce un encuentro (o desencuentro) entre las protagonistas. En el caso de Mara y Pato la canción es la cumbia *La ventanita* de *Grupo Sombras*, melodía que sonó a fines de los años noventa; en relación con ellas puede decirse que constituyen verdaderos *leitmotives*.

En referencia a los espacios, debe indicarse que tienden a la convencionalización. Los escenarios son siempre los mismos: las viviendas de las protagonistas, la oficina, el bar y calles de barrios porteños.

Análisis del orden temático

El siguiente parágrafo se centrará en la identificación y descripción de algunos de los motivos presentes en el texto.

Los ejes temáticos en *Plan V* son, en primer lugar, la dificultad en la construcción de las relaciones amorosas, asunto que se relaciona principalmente con los géneros "comedia romántica" y "telenovela", y en segundo término, el tópico de la homosexualidad.

Merece destacarse el hecho de que el tema recién mencionado no se considera de la misma forma en ambas temporadas. Si bien la cuestión de asumirse como homosexual no se convierte en ninguna de ellas, "en el problema", en la segunda se incorpora el motivo de la "salida del armario", el que al ser tratado -como corresponde a una comedia-, en un tono humorístico, por así decir, se des-dramatiza. En otros términos, lo que suscita problema no gira en torno al conflicto interno que surge en el personaje cuando advierte sus tendencias homosexuales[22] o en torno al problema que dicha predisposición suscita en los demás; la condición de homosexual queda establecida en el primer episodio de la serie a través de un comentario explicitado verbalmente (Bettetini, 1984); mediante él los personajes tiran por la borda ciertos "prejuicios" relativos a las personas gays y lesbianas, lo que hace que la focalización de la historia no esté puesta en el individuo que se descubre homosexual y vive esto conflictivamente, sino en el grupo de personas que, compartiendo idéntico deseo, viven su condición sexual con naturalidad. Además del desplazamiento que se produce respecto de la cuestión de asumir

[22] Como ocurre, por ejemplo, dentro de la producción nacional, en los casos de los dramas cinematográficos *Adiós Roberto* y *Otra historia de amor*, respectivamente.

la homosexualidad, también se verifica un deslizamiento en la propia figura del gay y particularmente en la de la lesbiana. Lejos de adjudicársele una sola representación que sea fácilmente reconocible, *Plan V* apela a una variedad de modelos para representar, de modo diverso, que es ser homosexual[23].

Cabe agregar que el que se dé por sentada la orientación de las protagonistas, contribuye a que la trama siga el esquema tradicional de una comedia romántica, que consiste en que dos personajes se encuentran, se atraen y deben afrontar una serie de dificultades hasta concretar la unión - hecho que se produce luego de que uno de ellos realiza un "gesto" que permite que se consolide la relación, dándose así lugar al final feliz (Mernit, 2000). En el caso de la serie, uno de los "gestos" consiste en el "acto público" que Patricia realiza al confesar su amor por Mara, gesto que involucra el pedido de que le dé una nueva oportunidad.

Otro motivo que suele caracterizar al género tiene que ver con la forma en que se conocen los personajes principales: se trata de un encuentro casual, en la calle, o en un lugar público, en el que dos desconocidos intercambian miradas. En el caso de *Plan V*, Ana "choca" a Laura y, al agacharse a levantar los objetos que se cayeron, se produce un cruce de miradas; otro motivo que, como su consecuencia, se encadena al anterior es el amor a primera vista, el cual también se manifiesta en la serie: a raíz del "encuentro", Ana queda "flechada".

[23] Utilizamos aquí la palabra *homosexual* para referirnos tanto al hombre como a la mujer.

El personaje de Débora encarna al motivo del “ex problemático”, al que le cabe dinamizar la función de obstruir el desarrollo de, en este caso, la relación de las protagonistas.

Otros motivos que aparecen son las escenas de brujería, realizadas en este caso por la novia de Martín, Natacha (que, a su vez, encarna el motivo de “la malvada” y que opera metonímicamente como representante de la “clase alta”), y la lucha que mantendrá con Consuelo, la empleada doméstica (quien, por su parte, funciona metonímicamente como representante de la “clase baja”). En esta escena se conjugan dos elementos temáticos: por un lado, la apelación a los trabajadores y a los sectores asociados a ellos, como los "aliados del bien" y, por el otro, la apelación a la brujería (en términos de Greimas, Consuelo ocupa el lugar actancial del Ayudante, mientras que su contrincante, Natacha, ocupa el de Oponente). Además, cabe destacar que Consuelo es oriunda del Paraguay. Así se dinamiza también el motivo, que suele presentarse en la telenovela argentina clásica, de la empleada doméstica que proviene de una provincia o de un país limítrofe, y, entre ellos, suele ser recurrente el Paraguay.

Cabe subrayar que el motivo de la celebración del casamiento funciona, en *Plan V,* ratificando los verosímiles genéricos, ya que es entre católicos y se lleva a cabo ante un sacerdote. Ahora bien, la boda subvierte lo que implica el motivo, pues incorpora una alteración al suprimir la heterosexualidad

obligatoria en el rito, lo que desnaturaliza la equivalencia entre la reproducción biológica y el matrimonio.[24]

Un motivo adicional es la disminución de las capacidades físicas o psíquicas de uno de los personajes principales, efecto de un accidente o situación extraordinaria. Hacia el final de la segunda temporada, los maleficios de Natacha causan la pérdida de la memoria de Ana y de Laura, lo cual se convierte en un inconveniente más para que, finalmente, se recomponga la relación.

También muchos de los personajes encarnan motivos en la medida en que responden a distintos estereotipos. Al respecto, recordemos que los personajes de Pato, Mara y Flor lo hacen. La primera, en relación con la lesbiana masculina, imagen que parece estar, en la sociedad, asociada a las lesbianas en general, mientras que la segunda se presenta en la serie como la "sentimental": aparece llorando en numerosos episodios, por ejemplo, durante los primeros de la segunda temporada, en los que se la ve alcoholizada y sumergida en un estado de depresión, efecto que surge de su ruptura con Pato.

Natacha, por su parte, representa el estereotipo telenovelesco de la mujer adinerada, mezquina y cruel. El personaje se construye a partir de enunciados que revelan sus posicionamientos político-ideológicos (su madre y ella utilizan frases como "si volvieran los militares…"), su desprecio por los trabajadores de profesiones consideradas humildes (la relación que sostiene con Consuelo muestra que la maltrata) y la comparación entre los espacios en los que se encuentra y aquellos a los que está acostumbrada (en el primer

[24] Cabe aclarar, por otra parte, que el proyecto de reforma del artículo del Código Civil que permitiría contraer matrimonio legal a las parejas del mismo sexo fue aprobado en 2010, mientras que *Plan V* data de 2009.

episodio de la segunda temporada se queja de la casa de Ana y Martín, que es a donde ella comenzará a vivir).

A su vez, Consuelo se construye como el estereotipo de la mujer trabajadora: de buenos sentimientos, inocente, y poseedora de una sabiduría "campesina".

Los efectos enunciativos

Teniendo en cuenta lo descrito en los dos apartados anteriores, procederemos a dar cuenta del efecto general de sentido construido en el texto.

La imagen del espectador que se hace presente en nuestro objeto de estudio, se define como la de un sujeto que posee un cierto, relativo, conocimiento de sitios, denominaciones, preocupaciones y otros elementos culturales compartidos por personas pertenecientes a la comunidad LGBTTIQ, y en el que despiertan interés elementos temáticos que hacen referencia a las sexualidades diversas y al género (*gender*); además, podría adjudicársele un rango etario determinado, definido a partir de la inclusión de elementos de producciones televisivas locales destinadas a un público juvenil de la década de los noventa y principio de los dos mil, y de géneros "populares", como el de la telenovela, la comedia romántica, la comedia costumbrista, y de poéticas como la almodovariana. Todos ellos, elementos que contribuyen a formar una relación entre las instancias de enunciador y enunciatario, que tiende a la simetrización, pues se basa en la existencia de un lazo de complicidad[25].

[25] El esquema narrativo de la comedia romántica que hemos descrito anteriormente se verifica en *Plan V*, aunque, como ya indicamos, con la particularidad de que las protagonistas de la historia son dos mujeres, lo que es contrario a la tendencia que Mernit y Altman describen

Dicha relación se hallaría remarcada por la música que compone la banda sonora, en tanto, como fue mencionado, instala identificaciones a partir, fundamentalmente, de la presencia de composiciones del *rock* nacional y de la interpelación desde la sexualidad a través del electro-pop en español, o de artistas vinculados con la comunidad, como detallamos oportunamente.

En la segunda temporada, como adelantamos, se presentan algunas ocularizaciones modalizadas que ponen en juego sueños o fantasías; tales ocularizaciones, cuya aparición y estatuto se marcan mediante una distorsión en los bordes del cuadro, se dinamizan a través de la incorporación de números musicales. En el primer episodio de la segunda temporada, por ejemplo, se presenta una de ellas. Se trata de la secuencia, ya mencionada, en la que Darío se encuentra en el vestuario. La misma interrumpe el desarrollo de la historia, pues introduce una digresión; ya que en ella se manifiesta el deseo de Darío de relacionarse con otro chico, su función estriba en mostrar un aspecto del personaje que antes estaba vedado al espectador -el de sus emociones y sus deseos-. La canción que aparece en el número musical (ver "Algunas relaciones intertextuales") reversiona *Enamorada de todos*, de la serie de TV infantil *Chiquititas* (Cris Morena, 1995-2006). Esta retoma contribuiría a afianzar la relación con un enunciatario familiarizado con el mencionado programa de televisión.

Entre las ocularizaciones modalizadas se encuentran, también, momentos en los cuales los personajes imaginan. Un ejemplo aparece en el episodio *Perdón, no puedo* de la primera temporada: en el momento en que

---

para las comedias románticas cinematográficas -que la relación sea heterosexual-, por lo que se instauraría, en términos de Steimberg, un desvío de una regla genérica.

Emilia le pide casamiento a Ana, ésta se "ve" sacando un arma y disparando contra aquella desde la terraza.

La presentación, a la que hicimos referencia al abordar el orden retórico, contribuye a generar, por supuesto, efectos enunciativos. En la segunda temporada, el hecho de que en este paratexto la aparición de cada actor se corresponda con la recepción de un "tortazo" en la cara como alusión a la homosexualidad femenina –ya que el elemento permite ligar dicha acción no sólo con la *slaspstick comedy* sino con el término "torta", usado, como se sabe, en el lenguaje coloquial para referirse a una lesbiana- podría generar un cierto efecto de complicidad en tanto sería factible entender que el término, al emplearselo despojado del carácter despectivo que originalmente posee, contribuye a definir un enunciatario que "comparte" la homosexualidad con los personajes, y, como ellos, la asume naturalmente.

Algunas relaciones intertextuales

Los procedimientos constructivos y los componentes temáticos que describimos en los apartados anteriores remiten a géneros específicos: la comedia romántica, la musical y la telenovela. En el presente parágrafo retomaremos algunos de ellos y consideraremos otros a fin de profundizar el tratamiento de los lazos que vinculan a *Plan V* con discursos ficcionales y no ficcionales que operan como condiciones de producción de la serie.

Si la figura del "ex problemático", que aparece en textos cinematográficos como *Mi novia Polly, Mi suegra es un monstruo, El cantante de bodas*, entre otros, y los motivos del "encuentro casual" y el "amor a primera vista" remiten a la comedia romántica, los "tortazos" de la

presentación que, por mencionar un único ejemplo, aparecen en los trabajos de *Los tres chiflados*, funcionan como retoma de un motivo característicos de ciertos géneros cómicos, entre ellos la ya aludida *slapstick comedy.*

Respecto de la telenovela muchas son las operaciones que dan cuenta de los lazos que la serie mantiene con ella, y que, en su caso, manifiestan un funcionamiento paródico. Entre las retóricas, se encuentra la apelación a la hipérbole, la antítesis y la metonimia; Respecto a las temáticas, se encuentran los motivos de la buena" y "la malvada", así como el paso de un personaje por la religión católica, como integrante no seglar, referencia advertible en las telenovelas que adscriben al "modelo" más tradicional (*La extraña dama*, *María la del barrio*, entre otras), la boda, que indica el final paradigmático del relato telenovelesco[26], la apelación a la brujería y a la amnesia, consecuencia está última de, por ejemplo, algún accidente[27] sufrido por uno de los protagonistas.

El tema principal, las relaciones amorosas, y el final feliz, por su parte, son rasgos que comparten los dos géneros consdierados hasta dia motivo que los dos géneros comparteromántica y a la telenovela.

Como podemos advertir, "lo posible" (Metz, 1972), en *Plan V* sedefine a partir de las restricciones que estos géneros junto con otros procedentes de la comedia musical y de la comedia infantil/ comedia juvenil ejercen.

[26]Cabe consignar que el motivo se hace presente también en numerosas comedias románticas, aunque la presencia de este rasgo en elllas e parece ser menos "imprescindible" de lo que resulta en la telenovela.

[27] El efecto del accidente puede ser la ceguera, la invalidez, el estado de inconsciencia, etc, que, dentro de los exponentes del género suelen ser afecciones temporarias..

En lo que resta del apartado daremos cuenta de algunas de los vínculos intertextuales que la serie presenta con algunos textos particulares.

Al analizar las marcas que aparecen en la superficie textual de la obra, encontramos que su título, "*Plan V*", remite al de la película "*Plan B*", de Marco Berger (2009), filme que refiere a una "temática gay", aunque en su se trata de un drama centrado en la relación entre dos hombres. Además de la pertenencia a géneros distintos, debe consignarse, la siguiente diferencia entre una y otra producción: en *Plan B* el descubrimiento de la orientación sexual no se presenta como un motivo que hace, junto a otros, a la configuración temática de la película, sino que se ofrece como el eje que organiza semánticamente el relato.

La cantidad de protagonistas, la idea de que cada una de ellas representa una forma de ser diferente y las historias paralelas -e intrincadas- que viven en la ficción, remiten a tres series televisivas, a las que aquí referimos en forma cronológica; se trata de, por un lado, *Sex and the city* (Darren Star, 1998-2004), que focaliza la atención, en un grupo de amigas compuesto por la misma cantidad de personajes, cada uno de los cuales representa una personalidad particular; esto es, se manifiesta como instancia que condensa ciertas características configurantes de un estereotipo y que, por serlo, funciona retóricamente por *metonimia* (representa a todos los miembros de una clase particular). Por ejemplo, la constitución del personaje de Flor, retomaría a *Samantha* (Kim Catrall), en la medida en que expresan libremente su sexualidad, aunque su orientación sexual difiera.

Por otro lado, *Plan V* establece vínculos intertextuales también con *Queer as folk (QAF)*, en sus dos versiones: inglesa original, y la estadounidense, que retoma a su antecesora. En ambas versiones se trata de cuatro amigos varones homosexuales, cada uno de los cuales también ostenta propiedades que son características estereotípicas de un "tipo" de gay (varón). A diferencia de *Sex and the City*, *QAF* introduce el conflicto amoroso dentro del grupo de amigos, elemento que será un rasgo observable, a su vez, en *Plan V*. En este sentido, las relaciones intertextuales atañen, en uno y otro caso, a restricciones/posibilidades de orden temático.

Lo mismo puede decirse de la serie con la que más rasgos comparte, *The L Word* (2004), texto televisivo estadounidense fundado en las relaciones sentimentales y sexuales que mantienen las protagonistas, que son todas lesbianas, lo que por un lado la asocia a *QAF*, y por otro la diferencia, puesto que ya no se trata de muchachos, sino de jóvenes mujeres homosexuales.

La escena en la cual se interrumpe el casamiento de Mora y Mara retoma el momento de *La Banda del Golden Rocket*, en la cual se hace presente el personaje de Araceli González en la iglesia cuando Adrián, papel que protagonizaba Adrián Suar, esta por casarse. La relación intertextual se pone en evidencia en el nombre de la heroína, quien también se llama Pato, en el modo en que aparece vestida, ya que lo hace de idéntica forma –con un enterito amarillo-, y en el hecho de que repite la fórmula "Adrián, no te podés casar" con el correspondiente cambio de nombre (Mara, en lugar de Adrián). El comentario, que inmediatamente después realiza Darío (“¡qué noventas!”), alude a la década a la cual pertenece la producción y la emisión de la telecomedia. Más aún, ese episodio, el último de la serie, se titula *La Banda*

del Golden Fiat, denominación que subraya la relación del texto con la ficción televisiva.

Como indicamos, el número musical de Darío en el vestuario presenta una nueva versión de la canción *Enamorada de todos* de "Chiquititas", retoma que tiene efecto enunciativo, en tanto circunscribe, como planteamos, la edad del espectador ideal, que, se supone, tuvo contacto con el programa infantil, aunque más no sea por el conocimiento de que el tema estaba incluido en el programa.

Asimismo, otras producciones mediáticas argentinas son referidas en *Plan V*. Entre ellas se encuentra el programa político de opinión *Tiempo Nuevo* (1966-1997), en el cual Bernardo Neustadt, su conductor, finalizaba cada emisión con la frase "lo dejamos acá". Este dicho, formulado como pregunta, es el título del último episodio de la primera temporada. La pregunta, además, la enuncia la psicóloga de Flor al final del capítulo, lo cual hace que la relación intertextual tenga otra valencia, ligada, en este caso, al universo psi.

El título de este episodio no es el único que se relaciona con otros productos culturales. El segundo capítulo de la primera temporada, llamado *La que duerme con chicas*…, remite, obviamente, al dicho popular "el que duerme con chicos amanece mojado". Algo similar sucede con *Creer o reventar*, título del penúltimo episodio de *Plan V* que retoma, sin alterarlo, al dicho homónimo.

Además de las condiciones de producción mencionadas, *Plan V* efectúa otras referencias a la cultura mediática argentina. Así el personaje encarnado

por el actor y director José María Muscari, funciona como un guiño al mundo del teatro independiente -del cual Maruja Bustamante forma parte.

También, en el episodio en el cual se da una "guerra de fiestas" entre la organizada por Natacha y la que comanda Ana, se invoca el nombre de China Zorrilla.

Por otro lado, hay una mención al *Dieta Club*, un renombrado centro de control de peso, al que Mora y Pato asistieron para realizar un tratamiento para adelgazar.

Se presenta, asimismo, una referencia al deporte de la mano de Darío, quien al defenderse por su deficiente *performance* como arquero, se refiere al ex futbolista Carlos Pumpido como "Pompidou". Acotemos aquí que el equívoco que ponen en juego el personaje también pone en evidencia la representación estereotipada de las sexualidades: el hombre y no la mujer es el que "debería saber" de deporte.

Se hace alusión, a su vez, a frases que, podría decirse, hoy por hoy, forman parte del acervo de la cultura popular como "me tomo cinco minutos, me tomo un té", que remite a una publicidad de La Virginia.

En el episodio titulado "¿Qué hacés Laura?" de la primera temporada hay una situación en la cual Ezequiel recibe un golpe de Martín. A continuación, mientras Ezequiel yace en el piso, Mara, Pato y Flor lo rodean y, mientras la cámara las toma desde abajo, hacen sonidos y gestos de dolor, indicando que el golpe le dejó marcas físicas. Esto recuerda a una escena de la película *Esperando la carroza*, en la cual cuatro personajes principales están en la morgue reconociendo el supuesto cuerpo de Mamá Cora. Los personajes,

entonces vocalizan sonidos y producen gestos parecidos a los observados en la escena de *Plan V* que fue mencionada.

Durante los títulos finales del episodio perteneciente a la segunda temporada titulado "Si volvieran los militares…", el personaje de la coordinadora del *Dieta Club* protagoniza un comercial que está proyectado en una pantalla de televisión, que remite a los modos de construcción de las publicidades audiovisuales que adscriben al formato y al estilo de los cortos publicitarios del tipo *Llame ya*. Esto es evidente por el tono de voz que adopta el personaje, y por los recursos y la estructura narrativa que adopta la falsa publicidad.

Se observa, asimismo, a personajes mirando televisión. Se trata de dos producciones argentinas: un fragmento de *Almorzando con Mirtha Legrand* e imágenes de la película *Cama adentro*, protagonizada por Norma Aleandro.

En la segunda temporada la hibridez genérica aumenta, por lo cual también hay aumento de relaciones intertextuales. Las escenas que muestran la vida de Flor en el noviciado recuerdan puntualmente a la película de Pedro Almodóvar *Entre tinieblas* (1983), que trata de la poco convencional vida que unas monjas y una recién llegada llevan en un convento. Cabe señalar que el incremento de personajes y, sobre todo, el rol más decisivo que adquieren a nivel del desarrollo de la trama los personajes secundarios, en la segunda temporada, al ramificarla, fomentan el establecimiento de una estructura más barroca, lo cual acerca a *Plan V*, asimismo, a la poética almodovariana[28].

[28] Francisco Perales (2008) subraya, respecto del cine almodovariano, que "las estrellas (…) suelen ser mujeres sensuales de las que emana un erotismo natural o un fuerte temperamento" (Perales, 2008:284). Se puede establecer una relación con *Plan V*, que es una producción

En la serie, se presenta un número musical incluido en una secuencia protagonizada por las monjas que permite asociarla, además, de con la *performance* similar que se presenta en el film de Almodovar, con el número que, en su momento, efectuaban las Gambas al Ajillo en Parakultural y en otros lugares considerados como exponentes de la cultura *under* durante la década de los ochenta.

Cabe señalar que muchos de los elementos pertenecientes a la cultura nacional parecen relacionarse con el género comedia costumbrista, que presenta situaciones y espacios cotidianos, cercanos a la "realidad" local. La convencionalización de los espacios previamente descrita opera, también, como marca que remite a este género.

Otros discursos que operan como condición de producción en *Plan V* son las películas *Matrix*. En el momento culminante de la pelea que, en el capítulo de la segunda temporada, titulado "Creer o reventar", sostienen Consuelo y Natacha, la primera hace un gesto que en la película realiza Neo (Keanu Reeves), cada vez que está luchando y con el cual le indica al contrincante que puede seguir peleando[29].

Como se habrá observado muchos reenvíos dan cuenta de la pertenencia de *Plan V* a una tradición inmersa en la cultura argentina en particular, tradición de la cual también en parte se distancia, a través de la incorporación

---

protagonizada por mujeres de estas características. A su vez, Perales advierte que "la amistad (…) es una constante que sirve de acicate para la evolución temática de la obra almodovariana" (*ibíd.*, 296). En este caso es uno de los elementos que contribuyen a la construcción semántica de *Plan V*. Finalmente, el autor indica que "el melodrama es una fuente de la que [el cine almodovariano] continuamente bebe y sus huellas se extienden a toda su filmografía" (*ibíd.*, 300), rasgo que, en nuestro texto objeto, podemos atribuir a los vínculos con los componentes temáticos de la telenovela.

[29] El gesto se realiza extendiendo el brazo moviendo y los dedos hacia arriba y hacia abajo (gesto utilizado comúnmente para llamar a personas que están cerca).

de ciertas novedades temáticas que repercutirán enunciativamente y que refieren al tratamiento de lo sexual.

Yo soy virgen

En los siguientes parágrafos nos abocaremos a analizar otro caso representativo en referencia a la incorporación de rasgos temáticos relacionados con problemáticas de género y sexualidades, que sólo se puede ver a través de Internet; *Yo soy virgen* (2010). El texto muestra rasgos característicos del formato seriado, tal como lo entiende Buonnano, a la vez que mantiene las especificidades del dispositivo de transmisión. Como mencionamos para *Plan V*, también en este exponente de las llamadas webseries, la duración y la recurrencia son irregulares: respecto de lo primero, los episodios oscilan entre los siete y los veinte minutos, mientras que la extensión temporal de los capítulos no suele ser la misma. Sobre la segunda cuestión, no observamos, tomando en cuenta las fechas de "subida" a *Internet* de los episodios, una frecuencia regular. Los intervalos temporales pueden ser de una semana, tres, un mes o más, de acuerdo al caso.

La historia es la de Benjamín, un joven de 26 años, que confiesa a sus amigos, Cristóbal y Lautaro, y a Clara, a la que secretamente ama, que es virgen. La primera reacción de estos personajes es interrogarse por la sexualidad de Benjamín, hasta que se aclara que la razón de su condición es el estar enamorado de una mujer cuya identidad se niega a revelar.

A partir de este punto, la duda sobre la sexualidad se ve desplazada en la historia hacia el objeto del afecto de Benjamín. En ese momento, se

introducen dos cuestiones disparadoras del relato: la de la falta de atractivo físico y la de la ausencia de experiencia sexual como elementos determinantes para que la concreción de una relación pueda verse dificultada.

El clímax de la serie se alcanza cuando Benjamín le confiesa a Clara sus sentimientos, momento en que se descubre que ella mantiene una relación sentimental con una mujer. De tal forma, el romance entre ellos no tendrá lugar.

Como mencionamos arriba, *Yo soy virgen* es transmitida, al igual que *Plan V*, solamente en *Internet*, por el *streaming* que provee *YouTube* y también a través de su página en *Facebook*. Pero a diferencia de la serie ya analizada, no cuenta con un sitio en la Web que sea independiente de las redes sociales[30].

Análisis del orden retórico

Al igual que con *Plan V*, en este apartado identificaremos y describiremos los elementos pertenecientes al orden retórico.

Siguiendo a Steimberg, *Yo soy virgen* presenta numerosos elementos pertenecientes al género comedia romántica. En ella encontramos, dentro del componente que estamos abordando, los elementos típicos de su estructura narrativa. Esto es, situaciones que implican la puesta en juego de obstáculos respecto de la trama romántico-sexual, que finalmente habrán de desembocar en el clásico "gesto" de la comedia romántica. Pero, tal como ocurre con la otra serie, se articularán con rasgos que forman parte del género *telenovela* y

de otros sub-géneros de la comedia, como la *comedia musical,* la *de enredos* y la *de adolescentes*.

Los episodios parecen estructurarse de la misma manera que en *Plan V*. En primer lugar, hay una escena introductoria que, o bien presenta la problemática a tratar en el capítulo, o bien introduce una situación humorística e inconexa con el resto de la historia. A continuación se hace lugar a la presentación, que, obviamente, se reitera en todos los episodios. El desarrollo se desenvuelve presentando la resolución del conflicto introducido al inicio, para culminar en un final en el cual se incorpora un punto de tensión que habrá de ser retomado en el capítulo siguiente, marca del formato seriado, que también, como se indicó, aparece en *Plan V*.

Con respecto a la figuración, el uso de la hipérbole evidencia la presencia de un grupo de *tropos* que remiten a la operatoria metafórica. Aparece, por ejemplo, a través de sucesivas reacciones exageradas de Benjamín –en el trabajo o cuando su sexualidad es cuestionada- que se deben a la desmesurado desempeño actoral. Debe consignarse que la hipérbole es, en la serie, el recurso empleado para satirizar la preocupación masculina acerca de ciertos comportamientos sexuales que se "salgan" de la norma.

Otra operatoria figural frecuente en *Yo soy virgen* es la metonímica. Ella se evidencia en la construcción de los personajes, que en su mayoría parecen responder a un arquetipo social (volveremos a ello).

Al igual que en *Plan V,* los espacios también se encuentran convencionalizados. En líneas generales las acciones se desarrollan en

exteriores y con una ambientación (calles, plazas, kiosco, gimnasio, entre otros lugares) que remite a “lo barrial”.

Las ocularizaciones modalizadas, que también aparecen en la serie, tienen por función la de contribuir a ralentizar el ritmo de las acciones. Esto puede verse, por ejemplo, en el sueño de Benjamín en el segundo episodio, que da cuenta del clima general en el cual se desarrolla la cuestión de la homosexualidad, o en la “ensoñación”, en la que Benjamín se imagina, con terror, que su desempeño sexual cuando pueda intimar con Clara, será deficiente.

Con respecto a la música, son pocas las intervenciones de canciones pre-existentes. Casi en su totalidad, las melodías son productos originales, creados especialmente para *Yo soy virgen*. Al respecto podemos decir que en cada episodio se presenta un número musical, que manifiesta relevancia narrativa en tanto presenta una problemática central del episodio. Por ejemplo, en el titulado “La transformación, último episodio”, la trama gira en torno al comportamiento del “nuevo Benjamín” en una discoteca. Al inicio, surge un número musical que recupera los cambios corporales y visuales por los que el protagonista pasó en los últimos episodios. En tal sentido, la incorporación del cuadro musical ejercería la función de subsanar -y evidenciar- la elipsis temporal, puesto que en los dos episodios anteriores que comprenden con éste una trilogía (“La transformación, partes 1 y 2”) se muestra el inicio de la conversión corporal de Benjamín. Su desarrollo no aparece narrativizado, pero el musical repone, sintéticamente, el proceso.

Análisis del orden temático

De la misma forma que en el texto anterior, este parágrafo se centrará en la identificación de los motivos.

El tema es el característico de los géneros de la *telenovela* y de la *comedia romántica*. El que Benjamín sea virgen a los 26 años parece plantear una desviación de la definición tipificada de "masculino", según la cual el hombre se define como tal siempre y cuando tenga una vida sexual activa y relativamente pública. Hay varias imágenes que funcionan como motivos que lo construyen: la preocupación de Benjamín por la "normalidad"; el cuestionamiento de sus pares acerca de su orientación sexual. El primer conflicto que se le presenta a Benjamín al confesar su virginidad, es la categorización de gay que recibe de sus amigos, lo que genera un trabajo por parte del personaje para negar esa orientación sexual y enfatizar que la virginidad es una manera alternativa de ser hombre. En este sentido, la serie pondría en escena una situación corriente en grupos de varones, la que refiere a las presiones ejercidas para seguir un modelo de normalidad, que, por la exageración que revelan la gesticulación y el tono de voz, estaría orientada a configurar un efecto irónicamente reflexivo.

La tematización de la crítica a la preocupación masculina acerca de un comportamiento sexual atípico parece apoyarse en varios elementos. Entre ellos, en el uso del chiste. Así, en el tercer episodio, durante la conversación que Benjamín mantiene con sus jefes y en la cual el protagonista se muestra muy angustiado por su supuesta falta de “normalidad”, expresa su molestia por la relación que se suele establecer entre virginidad y homosexualidad, relación que sus jefes literalmente desestiman, pero que indirectamente

aparece en el uso de determinadas palabras o expresiones de la discursividad social: así, le ofrecen un bizcocho con frases como “comete la galletita”, o “¿te la comés?”, que, como se sabe, remiten a la homosexualidad; es, diríase, la voz “inconsciente” del prejuicio internalizado la que habla, instalando, para el receptor, una expresión chistosa, que lo llevaría a la “toma de conciencia” acerca del funcionamiento de los clichés cargados ideológicamente de un pensamiento machista.

Al hacer referencia a la cuestión de la homosexualidad no se puede ignorar “el miedo a ser homosexual”, que parece acceder al status de motivo recurrente en la serie. Durante el segundo y el tercer episodio se tematiza la posible homosexualidad de Benjamín como algo que provoca alarma en él mismo y en sus amigos. En tal sentido, *Yo soy virgen* parece ilustrar la temática de la masculinidad y la presión por atenerse a una “normalidad” que definiría al varón, presentándola desde una perspectiva distanciadota, reflexiva.

Por otro lado, este tema también parece hacerse presente en otro motivo, que, como el del miedo, hunde sus raíces en el verosímil social más que en el fundamento genérico: el tamaño del pene. En el quinto episodio, cuando Benjamín comienza a ir al gimnasio, por insistencia de sus amigos, es visto desnudo en las duchas; los que lo ven le hacen notar que su pene es más grande que el promedio. Esta “revelación”, que aparece como masculinizante, acentúa en este contexto la contradicción que deviene de su virginidad. La situación también parece tranquilizar a sus amigos, quienes ven en el tamaño una suerte de “esperanza de normalidad” para Benjamín.

Otro elemento que contribuye en la construcción temática de la serie es la experiencia en el gimnasio a la que recién se aludió. La situación que viven el protagonista y sus dos amigos varones allí, describe el comportamiento supuestamente esperado del hombre en tal entorno: el trabajo en las máquinas, la resistencia al ejercicio, cuestiones de pudor en la ducha y el coqueteo con las mujeres del lugar ejemplifican lo que se espera de él, y su sufrimiento por no encajar en ese ambiente. Dicha situación se trata de manera satírica, al dar cuenta del verosímil social que responde al desenvolvimiento del varón en la actividad física, especialmente en los gimnasios, estableciendo una crítica sobre la "obligatoriedad" de su conducta a través del humor que se carga de un tinte irónico-satírico.

La aparición, en el episodio *Un ángel para tu soledad*, del productor de películas condicionadas, parece ser también un motivo que contribuye a la construcción del tema mencionado. El apellido del personaje, Ángel Fellatio, remite, de manera poco sutil, como se puede advertir, a la práctica de sexo oral que se le realiza al varón. La "utilización" de un tipo de humor que encontramos en la tradición de las comedias argentinas protagonizadas, por ejemplo, por Alberto Olmedo y Jorge Porcel, parece ser un artificio tendiente a contribuir a la satirización del tema.

Como indicamos, Benjamín quiere conquistar a Clara; en tal sentido, se presentan situaciones que pueden dar lugar a malentendidos, presentes de forma usual en las comedias románticas y de enredos: el personaje femenino encuentra al protagonista masculino en su departamento en una situación comprometedora que involucra a sus amigos y a otras mujeres; otra de estas situaciones se basa en la idea, que, como indicamos, circula entre el grupo, de

que el personaje de la historia es homosexual; a esta idea se suma el planteo, también carente de fundamento, de Clara y su psicóloga, quienes son partidarias de que Benjamín se encuentra involucrado afectivamente con una mujer mayor. En este sentido, el "malentendido" aparece aquí como motivo que remite a la telenovela y a las comedias de enredo y románticas.

Otro motivo en *Yo soy virgen* es el de la transformación. Ya adelantamos en el orden retórico cómo se configura, pero también cabe mencionar que el pasaje de un personaje desde un estado a otro, en un proceso durante el cual adquiere o mejora capacidades o cualidades, aparece como un elemento perteneciente al orden temático.

Finalmente, la situación de ir a la discoteca, que comprende el "ritual" de cortejo, se constituye como motivo en la construcción temática. La seducción, en *Yo soy virgen*, parece representarse como la razón del varón para sus salidas nocturnas. En la serie, los amigos de Benjamín pretenden enseñarle la forma en que el hombre debe comportarse en una discoteca para poder conquistar mujeres, que es aquello que se espera de él como hombre. En tal sentido, la escena es una imagen de lo que se considera "normal" en el comportamiento sexual del varón.

Con respecto a los personajes, se introducen, además de los protagonistas, como ya recordamos, los amigos de Benjamín, Cristóbal y Lautaro. Ellos representan al varón y su comportamiento "normal" y aceptado, y guían/presionan a Benjamín en su tránsito para adquirir estos rasgos que, en la opinión de ambos, son requisito indispensable para alcanzar el objetivo de perder la virginidad.

Aunque no tienen un papel central en las historias, los demás personajes tienden a ser soporte de ciertos motivos. Así, las entrenadoras en el gimnasio representan el lugar de la mujer bonita y seductora, ideal del "varón normal". A su vez, los otros hombres que aparecen en el centro de deportes representan al estereotipo del individuo masculino que es posible encontrar en tales espacios. Estos personajes parecen dinamizar la referencia a un verosímil social que remite a situaciones no sólo deportivas, sino de comportamiento típicamente masculino.

Uno de estos "personajes" participa especialmente en la construcción de un efecto paródico-satírico. Se trata de Juan, una hipérbole del estereotipo de homosexual, que aparece en el sueño de Benjamín y que contribuye a la aclaración de la sexualidad del protagonista.

Efectos enunciativos

Teniendo en cuenta los rasgos retóricos y temáticos descritos, puede afirmarse que *Yo soy virgen* construye un enunciatario masculino y joven, interpelado a través de la complicidad, en tanto conoce y comparte las representaciones "del mundo" que manifiesta el relato (lo que incluye la relación del varón con los amigos, con las mujeres y con su propio cuerpo), y ciertos verosímiles como la idea de que el ser hombre se relaciona con la cantidad o frecuencia de las relaciones sexuales que mantiene. Este último punto tendría como consecuencia, en una primera aproximación, la construcción de un efecto de sentido al que podríamos calificar de "levemente pedagógico", que se fundaría a partir de los efectos "satíricos", que instalan

una crítica a los lugares comunes -es decir, a aquellas representaciones o ideas ampliamente compartidas y aceptadas, sin cuestionamiento por parte de los miembros de una sociedad o grupo/s social/es- que atañen a la masculinidad.

Aun cuando, tal como afirmamos, identificamos una cierta construcción enunciativa que pone al varón como su enunciatario predilecto, tomando en cuenta el desarrollo temático y la estructura retórica, y teniendo presente que los actores tienen vínculos con el mundo televisivo -todos ellos provienen de la programación de la pantalla chica destinada a adolescentes y jóvenes durante los noventa y principios del 2000- y por el uso de las representaciones sociales estereotipadas a las que reenvía y la apelación a un lenguaje y formas expresivas que son fácilmente reconocibles, notamos que *Yo soy virgen* tiende a la configuración de un público masivo, por lo que el recorte se daría básicamente a nivel etario.

Algunas relaciones intertextuales

Los rasgos descritos en los parágrafos anteriores dan cuenta de cómo la telenovela, la comedia romántica, la comedia juvenil y la comedia musical operan sobre el texto para aportarles sus cualidades constructivas.

Como advertimos para *Plan V*, en el orden retórico, la presencia de la metonimia al construir los personajes de tal forma que representen arquetipos, es una marca que remite a la comedia romántica. A su vez, la hipérbole permite relacionar al texto con la telenovela. La convencionalización de los espacios, por su parte, es una marca que puede relacionarse con la comedia costumbrista, cuya encarnación puede apreciarse en seriales televisivos tales como *El sodero de mi vida*, *Campeones de la vida*, *Gasoleros* y audiovisuales

similares, producidos, en su mayoría, por el actor y empresario Adrián Suar a través de Polka Producciones.

Además de los condicionamientos de género ya explicitados, la obra cuenta con marcas que la relacionan con algunas producciones particulares. Mencionamos las apariciones previas de los actores en productos televisivos. Al respecto agregamos ahora que ellos se desempeñaron profesionalmente en series televisivas juveniles o infantil/juveniles, como *Amigovios* o *Floricienta*, y en la comedia infantil *Chiquititas*.

En lo que hace a lo temático, existen dos comedias fílmicas estadounidenses que operan como condición de producción: se trata de *El último americano virgen* y *Virgen a los cuarenta*, que "trabajan" la cuestión que se releva en título y la de la hombría. Ambos filmes problematizan la necesidad del varón de ser sexualmente activo para definirse como tal, aunque en los dos casos el tópico terminará desplazándose hacia cuestiones relacionadas con lo sentimental en detrimento de lo físico. *Yo soy virgen* retoma esta cuestión, otorgándosele en su construcción un peso significativo.

La escena en la que Benjamín descubre que a Clara le atraen las mujeres, y durante la cual el primero expresa su frustración por no ser correspondido, remite a una representación popular masculina que está presente en diversas expresiones de la cultura popular, que, podría encontrarse también en la conocida canción *Si te vas* de Memphis La Blusera, que hace referencia a un hombre despechado. En esta pieza musical se habla de que la mujer se ha

convertido en feminista, término que el sujeto enunciador profiere desde una posición machista[31].

La primera escena del primer episodio de la serie lo encuentra a Benjamín buscando un pasaje, al grito de "¿Pasaje hasta dónde? ¡Un pasaje hasta ahí!". Aquí se hace presente como condición de producción la canción de Fabiana Cantilo de idéntico título.

En el sexto episodio, Benjamín fantasea sobre qué realizar cuando finalmente pueda consumar su relación con Clara. Mientras él se imagina en la cama con ella mirando televisión, la pantalla muestra a una mujer con acento de algún país latinoamericano hablando de sexo, con una vagina gigante de peluche en su mano. Esta imagen retoma a la sexóloga puertorriqueña Alessandra Rampolla que, para hacer demostraciones visuales en sus programas televisivos, también recurre a una representación gigante del órgano sexual femenino.

Con respecto al título de los episodios, éstos usualmente no se presentan como "guiños" a otros textos, salvo excepciones. Una de ellas se produce en el tercer episodio, *Un ángel para tu soledad*. Este título es también el una canción de Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota. Su aparición, entonces, interpela al enunciatario, convocándolo a partir del conocimiento de una pieza musical de circulación masiva que parece relacionarse con un público de cierto rango etario y, en menor medida, sexual, ya que el aclamado grupo

[31] Cuando en este caso la canción habla de *feminismo* y *machismo* no lo hace, por supuesto, desde una posición que define estas nociones en términos académicos, sino que lo hace desde el sentido común, desde la doxa, según la cual son dos conceptos en oposición y, en cierta medida, en "batalla" el uno con el otro.

musical, que es escuchado por jóvenes pertenecientes a todas las franjas sociales, parece contar entre sus adherentes una mayor porción de varones.

Las producciones musicales, que, como indicamos, son en su mayoría, originales, emparientan a *Yo soy virgen* con series televisivas juveniles de los años noventa y de principios de los 2000- *Chiquititas*, *Amigovios* o *Floricienta*[32]- en las que las melodías también abundaban.

Inferimos a partir rebuena parte de lo indicado, que *Yo soy virgen* es un producto que se construye en base a verosímiles de género –los que en su mayoría refieren a la comedia juvenil-, pero que se enraíza principalmente con verosímiles sociales, los cuales, por ser puestos en juego en la obra hiperbólicamente, tienden a que ella genere efectos satíricos más que paródicos.

La posición de género[33] y la diversidad sexual: una comparación

Con respecto al *gender*, en *Plan V* se pone en evidencia una deconstrucción de ciertos esquemas perceptivos y acción de tinte machistas, y, por lo tanto, un alejamiento de las características impuestas como configuradoras de la identidad femenina. Esta forma de encarar al género opera definitivamente en la constitución temática del audiovisual, dado que se cuestiona el estatus de lo que, se supone, es “femenino”; así, por ejemplo, Pato actúa de acuerdo a representaciones asociadas a lo masculino: sus formas de

[32] De las cuales, a su vez, surgieron los actores que encarnan a los protagonistas en nuestro texto.
[33] Entiéndase en este caso a "género" como *gender*. La diferenciación se hace para evitar la confusión terminológica.

hablar, de caminar y de moverse no se corresponden, en términos de Bourdieu, a una *hexis* corporal femenina que manifieste una posición social femenina. Asimismo Flor ilustra esta problemática: sus esquemas de acción no son los reservados a las mujeres, ya que las acciones asociadas a la búsqueda de llevar a cabo una actividad sexual se vinculan a lo masculino.

También *Yo soy virgen* opera una desviación de los *habitus* impuestos a la masculinidad: el cuestionamiento a cierto "mandato" del varón, según el cual habría que demostrar "fuerza" sexual para considerarse como tal, parece operar desnaturalizando una concepción de género impregnada de lugares comunes. De tal manera, Benjamín ilustra este caso al ser virgen y al debatirse acerca de la normalidad de serlo.

Aun así, en el caso de esta producción se introduce también un elemento que "equilibra" la desviación: la referencia al tamaño del pene del protagonista. Siguiendo a Bourdieu (2000), la demostración de fuerza viril en lo sexual es representada, de forma metafórica la mayoría de las veces, por la incorporación del miembro genital masculino. En este caso, la foto que circula mostrando al héroe desnudo da cuenta de la confirmación de su virilidad sugerida por el tamaño del pene. En el mismo movimiento, esta referencia refuerza, porque reproduce, la identificación con una identidad masculina. Pero esta "valoración" se ve contrarrestada por un tratamiento que destila un humor irónico que no deja de adoptar una cierta distancia de aquello que los verosímiles sociales afirman.

Por otro lado, *Plan V* no asume el pensamiento heterocentrado: no define a la mujer o al hombre desde una óptica que considera a la heterosexualidad

como condición *a priori*. Por el contrario, daría cuenta de diversas formas que puede adoptar lo femenino, formas en las que tanto la identidad de género como la sexual se manifiestan.

Altman, por su parte, expresa desde una perspectiva althusseriana, que la comedia romántica retoma las normas de parentesco y reproducción socialmente aceptadas, al establecer una relación con los cortejos reales vividos o imaginados por el espectador -a saber, los propios, los de los padres y antepasados- cortejos que finalizan en una boda. Por lo planteado, la comedia romántica pone en juego una determinada representación del sexo y de las uniones de pareja, uniones que, según su lógica, deben ser monogámicas. En función de lo indicado, la comedia romántica cumple la función social de recordar y justificar los orígenes y de mantener la institución matrimonial entendida como unión heterosexual y monogámica (Altman, 2000).

En el caso de *Yo soy virgen*, por la representación de la masculinidad que adopta, parecería excluirse, en principio, cualquier tipo de sexualidad que no se corresponda con la heterosexualidad. El pensamiento que opera sobre la serie sería, entonces, heterocentrado o, en términos de Butler, arraigado a una matriz heterosexual. Esto se manifiesta al comprobar la virginidad de Benjamín, considerada como una desviación del modelo de masculinidad dentro de la mencionada matriz. La situación genera dudas sobre la sexualidad del protagonista: al no ser verificada la correspondencia entre género (masculino) y sexo (heterosexualidad), se busca la respuesta en la otra pareja de términos posibles, según la cual la homosexualidad no puede corresponderse con el género masculino. Sin embargo, como planteamos,

estos motivos están sujetos a un trabajo de satirización. Así, habría, al menos, una cierta crítica a la mirada dicotómica sobre la sexualidad.

Una "curiosidad" aparece en *Yo soy virgen* que no podemos dejar de mencionar. Es la homosexualidad de Clara. En este caso es evidente el alejamiento de la matriz heterosexual, dado que no hay una correspondencia entre el género (mujer) y la sexualidad (homosexualidad).

Análisis en recepción de Plan V y de Yo soy virgen

Plan V da lugar a comentarios de los espectadores en los tres medios en los que la producción se "emite" y, también, de acuerdo con las posibilidades interactivas de Internet, a comentarios de dichos comentarios. Esto constituye una diferencia con la forma de interactividad a la que se refiere Dall'Asta[34], pues el vínculo epistolar que describe como funcionamiento en la serialidad televisiva permite solamente el ida y vuelta entre el espectador y los productores, mientras que la red posibilita, como es sabido, la retroalimentación, por lo que se da cabida tanto a la manifestación de múltiples voces como a su entrecruzamiento.

Para proceder al análisis en recepción relevamos los sitios en donde *Plan V* está disponible para su visionado: la página de *Facebook*, su sitio en *YouTube* y su *blog*. Encontramos que, aunque están habilitados en las tres

[34] Dall'Asta (2009) sostiene que una característica de las formas seriadas en los medios radica en la interactividad entre los autores y el espectador, lo cual termina produciendo un aporte en el desarrollo de las producciones. La autora les otorga la capacidad de generar textos activos, a partir de estímulos que incitan la participación del fan. Más aún, reconoce a la interactividad como un rasgo constitutivo de la serialidad mediática en tanto que condición necesaria para su supervivencia (Dall'Asta, 2009). La autora concluye que la forma seriada es una manera de mecanizar el consumo a partir de la puesta en compromiso del espectador para sincronizar los tiempos de su vida con los de las producciones que sigue. Por supuesto, esta característica no se corrobora en las producciones realizadas para *Internet* debido a la irregularidad de sus emisiones (en comparación con las transmitidas por televisión, que se caracterizan por ocupar una franja horaria fija).

plataformas, solamente *YouTube* exhibe participación por esta vía. En efecto, los otros dos sitios no presentan *feedback* o existe una baja intervención que, además, no difiere en sus contenidos de lo que, en líneas generales, encontramos en el sitio especializado en videos.

La similitud que presentan los comentarios en una y otra plataforma (tomando en cuenta que la disponibilidad de los episodios en ellas -a excepción de la de *YouTube*- es posible gracias a que los respectivos videos se presentan en *Facebook* y en el *blog* como hipertextos que tienen su origen en la *Web*) posibilita expresar una primera observación: el "tipo" de usuario que "comenta" la serie en uno u otro soporte no difiere sustancialmente: es homosexual, y, en su inmensa mayoría, mujer.

Los comentarios pueden agruparse según cuatro grandes campos temáticos: el que refiere a la cuestión de la sexualidad; el que pone en juego contactos entre los personajes ficcionales y los actores que los encarnan; el que da cuenta del desenvolvimiento de la narración; y el que hace eje en la música. Los comentarios que responden a los campos temáticos nombrados en primer y en último lugar son resultado de procesos de identificación diferentes, como veremos.

Al primer campo pertenecen las respuestas que remiten a situaciones en las cuales está involucrado algún elemento ligado con la sexualidad y que, por lo general, se vincula con aspectos en el que aquel se vincula con aspectos

personales relacionados con quienes comentan. Al respecto, es posible encontrar entonces *verbatims* como los siguientes[35]:

> Shane Mc'cutcheon – "Gracias al cielo mi hermano tiene gustos feos y nunca me ha pasado esto jajajaja xD".
>
> Duckyopv – "Que fuerte que tu hermano te halle con su novia. En lo personal yo no lo haría, amo demasiado a mi hermano para hacerle eso".
>
> Tarjaenkeli – "Jajaja ANO, me cagué de risa, me hace acordar a mi novia cuando le preguntan mi nombre en el trabajo".
>
> kpRaiinbOw – "Cómo detesto cuando las ex novias que más nos lastiman vuelven para joder todo".
>
> Florencia Mamani – "Es de torta súper deprimida no cambiarse la remera. Con Mara cuando no estaba con Pato hacían lo mismo".
>
> Florencia Mamani – (Dialogando con otra comentarista que observó sobre la belleza de una de las actrices, Mónica Antonopulos) "Opino lo mismo, pero ni en pedo vas a *Bach*[36] y te la encontrás".
>
> Tarjaenkeli – "Me agarra Mónica Antonopulos en un baño y lo pienso dos veces antes de irme".

[35] Los comentarios están modificados al tener muchos errores de ortografía y de escritura, dado que en la mayoría de los casos se hacía imposible entenderlos de la forma original.

[36] *Bach* es un bar que funciona como lugar de encuentro para mujeres homosexuales. La referencia da cuenta de que la interlocución entre los diferentes comentaristas supone cierto conocimiento de lugares y circuitos sociales comunitarios.

> Mao O – "¡No, cómo pudiste haberle dicho NO a Mónica! Jaja yo me la comería a besos".
>
> Nadia Bg – "Aguante la mucama pro-gay (…) Qué buena la escena de la salida del closet, mis viejos reaccionaron igual, las mismas frases. Muy buena la serie".
>
> Melany Camacho – (Refiriéndose a la situación que Laura vivía en el trabajo con respecto al ocultamiento y confesión de su orientación sexual) "(…) son tan ignorantes (…) a mi cuando se enteraron directamente me echaron (…)".
>
> Mao O – "Las preguntas que hacen los papás de Laura son casi iguales a las que me dijeron mis viejos; piensan todo menos eso".
>
> Moonrainbow84 – "(…) Tan hermosa la mamá de Pato. Qué hermosa mamá, cómo la apoya. Así por ese estilo es la mía, que aunque no lo he confirmado que soy gay lo sabe en el fondo y me apoya en todo (…)".
>
> Angerock49 – "Ana y Laura me hacen tener mariposas en la panza[37]".

La mayoría de los comentarios citados, como se había advertido, resaltan un aspecto o elemento de la serie que tiene que ver con una circunstancia asociada a la sexualidad del homosexual: la salida del clóset, la vivencia de ser gay en el trabajo, la apelación a espacios de relación y comunidad gay, determinados comportamientos. En este sentido observamos un cierto

[37] El comentario original está en inglés: "*Ana & Laura make me have butterflies in my belly*". La traducción es mía.

conocimiento, por parte de los receptores que interactúan, de códigos de pertenencia relacionados con el ser lesbiana.

Dentro del siguiente grupo se presentan textos en los que se desplazan elementos que corresponden a la ficción, a la "vida" de las actrices, o se establecen correlaciones entre uno y otro ámbito:

> Quetzalzin Rodríguez – "Yo ya me enamoré de Sofía Wilhelmi, díganme su TW please".
>
> Grace Rodríguez – "¿Siguen casadas? ¿Seguro? Porque hasta donde he podido leer no se siguen en Twitter y eso ya es sospechoso. Averiguá, por favor".
>
> Shane Mc' Cutcheon – "Me encanta saber que en la vida real Ana (Lorena Romanin) y Laura (Sofía Wilhelmi) están casadas".

El tercer tipo de comentarios hace referencia a la forma en que se desenvuelve la historia a partir del reconocimiento de elementos que remiten al género, o simplemente hacen eje en características de los personajes. Aunque quien efectúa el comentario expresa deseos y emociones relacionadas con el desarrollo del relato o con los rasgos que definen a los personajes, a diferencia del conjunto presentado en primer término, no se hace mención explícita a su condición sexual:

> MrFinalidad – "Esa homofóbica cara de pez, que asco la flacucha, la odio".

> Natalia Premat – "Tal cual, Ana (es) una pelotuda; todo porque está caliente con la Débora, por eso la forrea a Laura".
>
> Coyota245 – "Maldita Natacha, te odio perra".
>
> Lucifel Martell – "¿Qué está pasando con Flor? Pensé que ella estaba enamorada de su terapeuta. Tenía muchas ganas de que eso funcione. Su terapeuta fue muy agradable".

Cabe indicar que los textos que forman parte de este grupo tienen la característica de tratar a los personajes como a personas reales.

El último conjunto de comentarios se centra en un elemento que, como se observará, genera "altas dosis" de identificación: la música que la producción incluye.

> Maviarg – "Jaja, Vilma Palma de fondo cuando se acuerda".
>
> Michelleojosbellos – "¿Cómo se llama la canción del final?".
>
> Buscotucielo – "Por un momento pensé que el tema de 6:50 lo canta Beth".
>
> Donnie868 – "La canción al minuto 6:50 es la canción de Rocío Ramos <Polvillo en una carta de amor>"[38].
>
> Donnie868 – "(…) ¿alguien sabe cómo se llama la música?"[39].

[38] El comentario original es "*The song at 6:50 is Rocio Ramos <Polvillo en una carta de amor>*" (La traducción es mía).

> Sinestesika – (Respondiendo a un pedido del nombre de una canción) "¿Buscabas el tema <Disculpe las molestias>, de Laika?".
>
> Chica Lou – "La musiquita pegajosa, ¿cómo se llama la cumbita del principio?".
>
> Florencia Mamani – (Respondiendo) "Al final del capítulo te tira los nombres, puede que sean Los Labios".
>
> Ferralita – "Hola a todas, plis si alguien me puede decir los nombres de las canciones: la cumbia y el tema al finalizar este capítulo por favor para que los baje".
>
> Equi Nox – "¿Alguien sabe el nombre de la canción que termina diciendo <esta vez nadie me podrá callar/ tengo ganas de matar>?"[40].

Como se ve, la música, elemento integrante de lo retórico, contribuye sensiblemente a la relación entre el objeto discursivo y el receptor.

Queda en evidencia, en *Plan V*, la fuerte construcción de una identidad que interpela a los espectadores. Como afirma Vassallo de Lopes (2012) acerca del tema, los códigos vestimentales, espacios y sonido son clave para configurar un tipo de espectador que se ve reflejado en el conjunto de estos elementos. Esto se vincula con la formación de un efecto realista al dar cuenta de un cierto verosímil social: se trata de la representación de arquetipos

[39] El comentario original es "Yeah, agreed… does anyone know what the music is called?" (La traducción es mía).
[40] El comentario original es "*Does anyone know the name of the song at the end which says: <esta vez nadie me podrá callar/ tengo ganas de matar>?*". La traducción es mía.

presentes en el imaginario social, que son reconocibles a partir de los rasgos mencionados (vestimenta, espacios, sonido, etc.).

La otra producción estudiada en este trabajo también cuenta, en una escala mucho menor, con comentarios de los espectadores en las redes sociales.

La mayoría de los comentarios gira en torno al desempeño actoral y a la calidad de la producción en general. A continuación relevamos, a título de ejemplo, los siguientes *verbatims*

> Mati Milanese – Hace 1 año: “Este pibe actúa siempre igual.”
>
> Lisa Coba - Hace 1 año: “Me encanta esta serie; Nico es muy buen actor y me enamora la voz de Esteban C. Saludos desde México.”
>
> Joni Tribuzzio - Hace 1 año: “Una GENIA Graciela Stefani JAJJAJA!”

Conclusiones

A lo largo de este trabajo delineamos las características que se presentan en las dos producciones analizadas en relación con los géneros.

Identificamos rasgos pertenecientes a los conjuntos retórico, temático y enunciativo de los mencionados audiovisuales, poniendo énfasis en el segundo orden constitutivo. A partir de las marcas encontradas identificamos relaciones intertextuales con discursos particulares, así como aquellas que dan cuenta de la pertenencia a los géneros. Notamos que, efectivamente, en *Plan V*, las cuestiones relacionadas al género (*gender*) y las sexualidades diversas aparecen trabajados de manera algo distinta de la que la televisión nacional solía hacerlo, ya que se diversifican las visiones acerca del ser o del devenir homosexual de un personaje. *Yo soy virgen*, por su parte, deconstruye ciertos verosímiles sociales vinculados con la sexualidad; entre ellos, los asociados con la homosexualidad, al someterlos a un tratamiento más satírico que paródico, con lo que favorecería la generación de efectos de distanciamiento crítico. Si bien no se presenta una nueva manera de percibir la sexualidad, la satirización, en este caso, parece operar como una invitación a pensar en una alternativa a las concepciones clásicas sobre el tema.

Las transformaciones, en un primer acercamiento, aparentan presentarse en mayor medida en *Plan V*, una serie que construye un enunciatario que es interpelado a través de una relación que tiende a la simetría a partir de tematizar la homosexualidad como algo que forma parte de la cotidianeidad. Por su parte, *Yo soy virgen*, aunque hace referencia a representaciones de la homosexualidad y del género más conservadoras y difundidas, contiene

elementos que parecen romper con los estereotipos de masculinidad tradicionales, y esboza la pregunta sobre si hay un sólo modo de ser hombre.

Como mencionamos, estas producciones fueron realizadas en los años previos al de la sanción de la Ley de Matrimonio Igualitario, en julio de 2010. Desde entonces, y especialmente durante el proceso de escritura de la tesina, mucho ha cambiado en las representaciones sociales de la homosexualidad y los problemas de género en los medios argentinos, o al menos en apariencia: miniseries como *La viuda de Rafael* (2012), colocan sobre el mostrador a la mujer *trans*, por ejemplo, al convertir en protagonistas a cuatro amigas que atraviesan el proceso de conquista de los derechos adquiridos a partir de la historia de una relación no reconocida por la Ley. Sin embargo, todavía se exhibe a los géneros y/o a las sexualidades diversas como cuestión problemática -cuestión que incluye la necesidad de un proceso de lucha y transformación para la plena aceptación- y, por lo tanto, su representación todavía conserva la impronta básicamente de la que la tradición televisiva instituyó.

Ahora bien, la serie *Graduados* (2012) también incorpora personajes homosexuales. Es, de hecho, la primera serie en ficcionalizar un matrimonio entre dos varones, cuando Guillermo Almada (Juan Gil Navarro) y Fernando Pontevedra (Ivo Cutzarida) encaran la ceremonia civil. A pesar de ser pioneros en exhibir esta práctica, el "salir del closet" del personaje de Gil Navarro da lugar a un proceso problemático, que se extiende cuando, como consecuencia de ello, es rechazado por su familia. Es así cómo la homosexualidad sigue apareciendo representada como "problema".

Un año antes *Telefé* estrenó *El elegido*, telenovela que incorporó la representación de los siete pecados capitales encarnados, cada uno, en personajes pertenecientes a un estudio jurídico o vinculados a éste. El programa incorporaba una pareja de mujeres del mismo sexo, Greta Sáenz (Mónica Antanopoulos, quien también participa en las dos series objeto abordado en esta tesina) y Gigi (Paula Kohan), pero, mientras Gigi quería formar una familia, Sáenz mantenía su relación en la clandestinidad y ocultaba a su entorno su orientación sexual y su pareja. Como en los dos casos anteriores, las representaciones de la homosexualidad también tienen connotaciones problemáticas de las cuales parecen no poder despegarse.

Más interesante aún es Octavio Linares Calvo (Ludovico de Santo), un personaje con problemas de adicción, que, en esta misma telenovela, representa al lujurioso. Es bisexual, lo que asociaría la representación de las sexualidades diversas al vicio y a la promiscuidad.

Mucho más reciente es *Farsantes* (2013), donde se presenta a Guillermo Graziani (Julio Chávez), abogado que descubre su sexualidad al relacionarse con Pedro (Benjamín Vicuña). De nuevo está presente el "drama" en el proceso de aceptación de la propia homosexualidad, aunque la relación se efectiviza y se consolida hasta que Pedro es asesinado. La temática del amor trunco y el "destino trágico" estuvieron unidos tradicionalmente a la diversidad sexual en la televisión. Al respecto, Adrián Melo, en una nota para el suplemento *Soy* de *Página 12*, se refiere al destino de los dos amantes así: "se inscribe en una martirología de larga data en la literatura y con mucha tradición también televisiva." (Página 12, 2013); el autor muestra un rápido *racconto* de las relaciones homosexuales y las "tragedias" que terminaron con

ellas, mencionando a Steven Carrington y su amante en *Dinastía*, y a la relación entre Ricky y Tadeo en la argentina 9HUDQRGHQ, en las que, según Melo, se reproduce el final trágico de la relación entre Romeo y Romeo.

Un punto interesante de comparación es el del lugar de los verosímiles en una u otra obra. Mientras que *Plan V* tiende a construirse a partir de una fuerte presencia de "lo posible" genérico, observable en las numerosas marcas que la vinculan con los géneros a los cuales adscriben. En *Yo soy virgen* parecen cobrar relevancia los verosímiles sociales, posiblemente porque, para criticar la imposición de la "normalidad", se presentan arquetipos que remiten a lo que socialmente se considera como "normal".

Por supuesto, esto no quiere decir que *Plan V* no apele a verosímiles sociales. Más aún, sus personajes representan arquetipos socialmente reconocibles, y, como en el caso de *Yo soy virgen*, también introduciría nuevas representaciones vinculadas al *gender* y a las sexualidades diversas.

Bibliografía

Altman, R. (2000). *Los géneros cinematográficos.* Barcelona: Paidós.

Amossy, R., & Herschberg Pierrot, A. (2001). *Estereotipos y clichés.* Buenos Aires: Eudeba.

Bajtin, M. (2011). El problema de los géneros discursivos. En M. Bajtin, *Estética de la creación verbal* (T. Bubnova, Trad., Segunda edición ed., págs. 245-287). Buenos Aires: Siglo XXI.

Bettetini, G. (1984). *Tiempo de la expresión cinematográfica.* México: FCE.

Bourdieu, P. (2000). *La dominación masculina.* Barcelona: Anagrama.

Buonnano, M. (2005). La masa y el relleno. La miniserie en la ficción italiana. *DeSignis*(7/8), 19-30.

Butler, J. (2007). Sujetos de sexo/género/deseo. En J. Butler, *El género en disputa.* Barcelona: Paidós.

Cabrera Paz, J. (2012). Invitación a un (posible) encuentro: la convergencia digital. En S. Lago Martínez, *Ciberespacio y resistencias. Exploración en la cultura digital* (págs. 83-96). Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Hekht.

Dall'Asta, M. (2012). Para una teoría de la serialidad (prólogo, Trame Spezzate. Archeologia del film seriale). *Kilómetro 111 No. 10: Series y cine contemporáneo*, 71-89.

García Canclini, N. (1995). *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización.* México: Grijalbo.

García Canclini, N. (1999). Recepción de medios y consumo cultural: travesías. En G. Sunkel, *El Consumo Cultural en América Latina.* Colombia: Convenio Andrés Bello.

García Canclini, N., & Rosas Mantecón, A. (2005). *Políticas culturales y consumo cultural urbano.* Recuperado el 7 de Julio de 2014, de La antropología urbana en México: http://ceas.files.wordpress.com/2007/03/cons-cult-arm-ngc1.pdf

Gaudreault, A., & Jost, F. (2002). *El relato cinematográfico.* Barcelona: Paidós.

Genette, G. (1989). *Palimpsestos.* Madrid: Taurus.

Hall, S. (1996). Codificar/decodificar. En S. Hall, *Culture. Media. Language. Working Papers in Cultural Studies, 1972-79.* Londres: Routledge & The CCCS University of Birmingham.

Hernández, P. (2013). Webseries para la convergencia. En L. Vilches, *Convergencia y transmedialidad* (págs. 93-112). Barcelona: Gedisa.

Jenkins, H. (15 de Enero de 2003). *Transmedia storytelling*. Recuperado el 12 de Noviembre de 2013, de MIT Technology Review: http://www.technologyreview.com/news/401760/transmedia-storytelling/?a=f

Jenkins, H. (2009). *Fans, blogueros y videojuegos. La cultura de la colaboración.* Barcelona: Paidós.

Johnson, B. (1996). *The Art of the Romantic Comedy*. Recuperado el 19 de Abril de 2013, de Story Promise: http://www.storyispromise.com/wromance.htm

Martín-Barbero, J. (1991). *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía.* México: Gustavo Gili.

Martín-Barbero, J. (2002). Tecnicidades, identidades y alteridades: des-ubicaciones y capacidades de la comunicación del nuevo siglo. *Revista Diálogos de la Comunicación N° 64*, 8-23.

Melo, A. (8 de Noviembre de 2013). *Triste, solitario y final.* Recuperado el 8 de Noviembre de 2013, de Suplemento Soy, Página 12: http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/soy/1-3177-2013-11-08.html

Mernit, B. (2000). *Writing the Romantic Comedy.* New York: Harper Collins.

Metz, Ch. (1972) "El decir y lo dicho en el cine: ¿hacia la decadencia de un cierto verosímil?", en Lo verosímil, Comunicaciones, Buenos Aires, Tiempo Contemnporáneo.

Morley, D. (1993). Teoría de las audiencias activas: péndulos y trampas. *Journal of Communication Nº 43, Vol. 4*.

Muñoz, B. (2002). Los ejes temáticos de la 'segunda generación' de la Escuela de Birmingham: las trampas de la subjetividad. *Zigurat, revista de la Carrera de Ciencias de la Comunicación, Facultad de Ciencias Sociales, UBA, año 2 , noviembre*, 33-45.

Ortner, S. (1974). ¿Es la mujer con respecto al hombre lo que la naturaleza a la cultura? En O. Harris, & K. Young, *Antropología y Feminismo.* Barcelona: Anagrama.

Perales, F. (2008). Pedro Almodóvar: heredero del cine clásico. *Zer*, 281-301.

Pinto Coelho, M., & Bevilaqua, A. (2012). Mapas de percepciones de una gran promesa. En M. (. Carlón, *Las políticas de los internautas* (págs. 61-79). Buenos Aires: La Crujía.

Scolari, C. (2008). *Hipermediaciones. Elementos para una teoría de la comunicación digital interactiva.* Barcelona: Gedisa.

Segre, C. (1988). Tema/Motivo. En C. Segre, *Principios de análisis del texto literario* (págs. 339-366). Barcelona: Crítica.

Simelio, N. (2010). *La representación de las relaciones sociales en las series de ficción digitales creadas específicamente para Internet. La televisión como contribución a la alfabetización digital.* Recuperado el 4 de Julio de 2014, de Gabinete Comunicación y Educación: http://www.gabinetecomunicacionyeducacion.com/files/adjuntos/La%20representaci%C3%B3n%20de%20las%20relaciones%20sociales%20en%20las%20series%20de%20ficci%C3%B3n%20digitales%20creadas%20espec%C3%ADficamente%20para%20Internet.pdf

Steimberg, O. (1993). *Semiótica de los medios masivos: el pasaje a los medios de los géneros populares.* Buenos Aires: Atuel.

Sunkel, G. (2002). *Una mirada otra. La Cultura desde el consumo.* Recuperado el 11 de Octubre de 2013, de CLACSO: http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/cultura/sunkel.doc

Tous, A. (2010). *La era del drama en televisión. Perdidos, CSI, Mujeres desesperadas y House.* Barcelona: UOC Press.

Varela, M. (2009). Él miraba televisión, Youtube. En M. Carlón, & C. Scolari, *El fin de los medios masivos: el comienzo de un debate* (págs. 210-228). Buenos Aires: La Crujía.

Vassallo de Lopes, M. I. (2012). Un estudio de caso de recepción transmediática: comunidades de fans en Facebook y temas sociales de la telenovela brasileña Passione. En M. Carlón, & C. Scolari, *Colabor_arte. Medios y artes en la era de la producción colaborativa* (págs. 109-138). Buenos Aires: La Crujía.

Verón, E. (1987). *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad.* Barcelona: Gedisa.

Verón, E. (2004). Diccionario de lugares no comunes. En E. Verón, *Fragmentos de un tejido* (págs. 39-58). Barcelona: Gedisa.

Wittig, M. (1978). *El pensamiento heterocentrado.* Mimeo.