



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

Título del documento: Farsantes y Las Estrellas: una aproximación a las representaciones mediáticas de la diferencia sexual

Autores (en el caso de tesis y directores):

Pilar María Callá

Sofía Lara Sorrentino

Mariana Álvarez Broz, tutora

Sebastián Settanni, co-tutor

Datos de edición (fecha, editorial, lugar,

fecha de defensa para el caso de tesis): 2019

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





TESINA DE GRADO

***“Farsantes y Las Estrellas. Una aproximación a las representaciones
mediáticas de la diferencia sexual”***

Tesistas

Pilar María Callá - DNI 35.971.370

Sofía Lara Sorrentino - DNI 35.989.594

Tutores: Mariana Álvarez Broz y Sebastián Settanni

Entrega mayo de 2019

Índice

1. Introducción	2
1.2 Dimensiones histórico políticas	11
1.3. La diversidad sexual en la ficción televisiva	14
1.3.1 Vínculos erótico-afectivos entre varones	14
1.3.2 Vínculos erótico-afectivos entre mujeres	20
1.4. Estado del arte	22
1.5. Farsantes y Las Estrellas	25
2. Amores imposibles	29
2.1. Cuando el reconocimiento se convierte en drama	32
2.2. Los vínculos familiares, otro escalón en el reconocimiento	35
3. La escenificación de lo sexual	41
4. El desafío final: un nuevo comienzo	55
4.1. Fanáticos en red	57
5. Consideraciones finales	69
Bibliografía	74

1. Introducción

Esta tesina se propone realizar un análisis sobre los modos en que se representa la diferencia sexual en las ficciones de la televisión abierta de la Argentina emitidas en el *prime time*. Consideramos relevante centrarnos en dos telenovelas que, de distinta manera, hacen foco en la diferencia sexual, por un lado *Farsantes*¹ (emitida por *El Trece* en el año 2013) cuya historia central gira en torno al romance entre dos hombres, y por otro, más reciente, *Las Estrellas*² (emitida por *El Trece* en el año 2017) que tematiza una relación amorosa entre dos mujeres, una de ellas desarrolla un rol protagónico mientras que la otra es una actriz secundaria/de reparto en la trama de la historia. Estas ficciones se constituyen como superficies significativas para el análisis no sólo por haber ocupado el horario central de un canal de televisión perteneciente al grupo multimediático más importante del país, sino además por haber marcado niveles elevados de audiencia haciendo foco en romances entre personajes del mismo sexo. El interés en estos productos televisivos surgió al vislumbrar cierto protagonismo en la tematización de la homosexualidad en los últimos años en diversos discursos sociales durante el debate y tras la sanción de la Ley de Matrimonio Igualitario en nuestro país en 2010. Si bien *Las Estrellas* se emitió varios años después de la aprobación de esta ley y se distancia temporalmente de *Farsantes*, resultó interesante analizarlas en conjunto para indagar de qué manera se tematizó la diferencia sexual en la televisión argentina contemporánea, a partir de la observación y el análisis de relaciones erótico-afectivas, prácticas sexuales y vínculos amorosos entre dos hombres y entre dos mujeres, en cada uno de los casos elegidos.

Pensar en la inclusión y el progresivo protagonismo de la temática en las ficciones argentinas implica remitirnos al contexto histórico, político y social y cultural de nuestro país, es decir, a un conjunto de debates instalados en la agenda pública y mediática de las últimas décadas. Para nuestro análisis, la discusión surgida a partir del tratamiento parlamentario y la posterior sanción legislativa del denominado “Matrimonio Igualitario”, es el principal tópico que contribuyó a redefinir de algún modo las condiciones de producción de los discursos

¹ *Farsantes* fue una telenovela argentina producida por Pol-ka Producciones que fue emitida en el *prime time* de la pantalla de *El Trece* desde junio de 2013 hasta febrero de 2014. Los papeles protagónicos fueron interpretados por Julio Chávez, Benjamín Vicuña, Griselda Siciliani, Facundo Arana y Alfredo Casero.

² *Las Estrellas* fue una telenovela argentina, producida por Pol-ka Producciones para *El Trece*, que se estrenó en mayo de 2017 y finalizó en enero de 2018. Fue protagonizada por Celeste Cid, Marcela Kloosterboer, Violeta Urtizberea, Natalie Pérez y Justina Bustos.

ligados a la problematización de la diferencia sexual en la pantalla chica. Es por esto que la dimensión histórica-social estará presente en nuestro trabajo, ya que se constituye como un eje relevante para el análisis.

En el desarrollo de esta tesina se estudiarán las características particulares de las representaciones mediáticas presentes en las telenovelas del corpus y, desde una mirada diacrónica, se dará cuenta de las transformaciones o continuidades respecto de los históricos sentidos dominantes, por ejemplo, el tono humorístico utilizado en décadas anteriores, a la hora de poner en escena historias de personajes alejados de la heteronorma. Además, se realizará un análisis contrastivo que permita identificar las diferencias y/ o similitudes en las representaciones mediáticas de la homosexualidad masculina y femenina.

La elección de las telenovelas como objetos de estudio se debe a que este género de ficción se constituye como una fuente interesante de representaciones mediáticas por el rol privilegiado que tiene dentro de la cultura de masas. Es a partir de esto, que estudiar dichas representaciones vinculadas a la diferencia sexual presentes en ellas, surge como una problemática interesante para contribuir al desarrollo dentro de este campo. Se tomará a las telenovelas como objetos culturales masivos que, al anclarse en la *matriz melodramática*, funcionan de cierta manera como educadores sentimentales de las masas culturales (Monsiváis, 2006). En referencia al melodrama, Jesús Martín-Barbero afirma que es "como si en ese género se encontrara el molde más ajustado para decir el modo de ver y de sentir de nuestras gentes" (1983: 67). En este sentido es pertinente indagar la manera en que la diferencia sexual aparece en estos discursos, de acuerdo a los modelos que imperan en un determinado contexto social y cultural.

A partir de un visionado preliminar de diferentes discursos televisivos, en los últimos años vislumbramos ciertas modificaciones respecto de las históricas modalidades de puesta en escena y representación mediática de la diferencia sexual en las ficciones argentinas. Por ejemplo, notamos una mayor incorporación de personajes alejados de la heteronorma, sin remitir puntualmente a los estereotipos de décadas pasadas en las ficciones y, además, el desarrollo de historias sentimentales de estos personajes como parte de la trama principal de las telenovelas. Es así que, las tiras *Farsantes* y *Las Estrellas* emergieron como un interesante caso de análisis para indagar y problematizar dichas transformaciones. No solo por tener como protagonistas centrales a personajes que interpretan papeles que contradicen la heteronorma, sino por el modo en que se construyeron sus historias y sus relatos amorosos. Además, estos

programas alcanzaron altos niveles de audiencia y luego fueron galardonados, en varias categorías, con los premios más importantes para las ficciones televisivas nacionales. *Farsantes* obtuvo en 2014 el Martín Fierro a Mejor Ficción Diaria, Mejor Actor Protagonista (Julio Chávez), Mejor Actriz Protagonista (Griselda Siciliani) y Martín Fierro de Oro, entre otros. Por su parte, *Las Estrellas* ganó el Martín Fierro a Mejor Ficción Diaria y Mejor Actriz Ficción Diaria (Violeta Urtizberea) en 2018.

De esta forma nos proponemos ahondar en la temática preguntándonos por la posible existencia de ciertos patrones de sentido utilizados en el modo de incluir a los personajes alejados de la heteronorma en las tiras argentinas ya que, como se indicó anteriormente, estas ficciones resultaron ser las más exitosas del año en que se transmitieron.

Teniendo en cuenta los interrogantes que se plantean en este análisis, es necesario definir y problematizar el concepto de identidad y representación, específicamente la noción de representación mediática. Desde la perspectiva de los Estudios Culturales, puntualmente de Stuart Hall (1997), las identidades se entienden como incompletas, dado que están siempre en proceso de formación y que se construyen de múltiples maneras a partir de “discursos, prácticas y posiciones diferentes, a menudo cruzados y antagónicos” (Restrepo, 2014: 105). En este sentido las identidades mediáticas de la diferencia sexual no se crean de una vez y para siempre, sino que como tales están en constante construcción y reformulación, lo cual genera diversos sentidos dentro del campo cultural. Por su parte, la representación es comprendida como la producción de sentido a través del lenguaje. El código, compartido culturalmente, establece un paralelismo entre nuestro lenguaje y el sistema conceptual posibilitando la construcción de sentidos. Estos no son fijos ni inherentes a las cosas por eso es importante tener en cuenta que “no hay una fijación absoluta o final del sentido. Las convenciones sociales y lingüísticas cambian a lo largo del tiempo” (Hall, 1997: 453). Es por esta razón que las representaciones de la diferencia sexual en las ficciones argentinas analizadas en este corpus implican un trabajo analítico que dé cuenta de las fijaciones y/o desplazamientos de sentidos que se encuentran en un determinado período socio-histórico, puntualmente en la última década en la cual surgieron dichas telenovelas. A través de este proceso es posible pensar “los modos en que una verdad se hace creíble para una sociedad determinada y de desentramar los mecanismos por los cuales esas representaciones ingresan y circulan por el imaginario social” (Rodríguez, 2014: 1).

Dentro de este marco las representaciones contribuyen a elaborar discursos que refieren a diversos temas que en su conjunto conforman la idea de realidad en un momento dado, que

no constituyen un mero reflejo de ella, sino que se presentan como formas activas de producción del ordenamiento social (Williams, 2000). Por este motivo, el análisis de las representaciones mediáticas es fundamental, ya que éstas se anclan en sentidos sociales preexistentes y son “capaces de condensar sentidos con valencias pregnantes para la sociedad” (Rodríguez, 2014: 5).

En este trabajo, se hará hincapié en las representaciones mediáticas de la diferencia sexual presentes en las telenovelas *Farsantes* y *Las Estrellas*, en las cuales, a priori, es posible ver lo que María Graciela Rodríguez (2014) llama representaciones ‘novedosas’ que consisten en la inserción, de alguna manera, de visibilidades sociales que hasta ese momento se encontraban representados mediante discursos invisibilizadores. Éstos, explica Rossana Reguillo (2008), son regidos por lógicas de poder pero pueden transformarse en situaciones históricas determinadas gracias al accionar de ciertos agentes. Por este motivo no es casual que estas ficciones hayan puesto el foco en historias erótico-afectivas entre personajes del mismo sexo luego de la sanción parlamentaria de la Ley de Matrimonio Igualitario en nuestro país.

Dado que el eje de análisis central de la tesina son las telenovelas, es necesario enmarcarlas en tanto objetos culturales masivos, ya que son consideradas como “el exponente televisivo del melodrama que, en sus distintas manifestaciones, tiene que ver con las emociones, las pasiones, los afectos” (Mazziotti, 2006: 21). De acuerdo a esta línea teórica, es importante remarcar que las telenovelas actúan como educadoras sentimentales. Nora Mazziotti (2006) sostiene que contribuyen a construir diversas maneras de expresar afectos y emociones y, a su vez, moldean las maneras en las que se entablan las relaciones sentimentales y el valor que se les otorga a las mismas. En un análisis más profundo, las telenovelas también colaboran en la generación de normas sociales vinculadas a la pareja, la familia y las relaciones de género (Mazziotti, 2006). Por lo tanto, median el imaginario social, vehiculizando y construyendo pautas, valores, y deseos, ya que forman parte de un proceso de representación, entendida como una “producción de sentido de los conceptos en nuestras mentes mediante el lenguaje” (Hall, 1997: 4).

Teniendo en cuenta que la telenovela es masivamente consumida en nuestro país, es interesante explorar cómo en ésta se plasman ciertas imágenes que representan espacios sociales de lo cotidiano y de la familia, junto con roles de género tanto masculinos como femeninos. Siguiendo a Mazziotti (1992), es el género de ficción más importante producido en América Latina, el principal producto de la industria cultural y el principal exponente televisivo

del melodrama, donde predomina lo emocional. Este tipo de relato melodramático se inscribe en la vida cotidiana de los sujetos, poniendo de manifiesto preocupaciones, sentimientos, ideas, temores, tradiciones y situaciones de personas comunes, buscando generar una fuerte identificación con el público. Es decir que, a través de historias realistas y habituales, se intenta establecer una relación personal entre el espectador y la narración. Dentro de nuestro país, el melodrama se constituye como “un hipergénero que recorre diversas prácticas, incluso las cotidianas, que se caracteriza por la intención de emocionar, de calar hondo en el sentimiento” (Mazziotti, 1992: 154).

Este anclaje del género en el melodrama busca provocar la emoción en los espectadores. Si bien, Martín-Barbero (1983) sostiene que podría ser “el espejo de la conciencia colectiva”, es necesario tener presente que, como plantean los Estudios Culturales, los mensajes que transmiten los productos televisivos no tienen un significado único y lineal, sino que son textos relativamente abiertos que habilitan múltiples interpretaciones.³

De este modo, el melodrama se presenta como una construcción cultural en la cual se manifiestan y negocian las representaciones sociales de una comunidad, dando origen, difundiendo y reproduciendo, entre otras, ciertas representaciones en torno al género y la sexualidad. En sus diversos relatos se ponen de manifiesto experiencias y prácticas que expresan los valores y creencias de los contextos socio-históricos a los que dichos relatos pertenecen y que presentan en sus historias. Es así que, “las relaciones de género, están en gran medida mediadas por el discurso de la telenovela y por el imaginario creado a partir de ella” (Mazziotti, 1992: 24). En relación a esta idea, se tendrá en cuenta que las telenovelas, en tanto discursos sociales, son producciones de sentido que están compuestas por operaciones constructivas que dan lugar a una “configuración espacio-temporal de sentido” (Verón, 1988: 127).

Sumado a esto, resulta pertinente considerar el rol que cumple la televisión, en tanto medio masivo de comunicación, en la construcción de sentido en torno a la diversidad sexual. Como sostiene Omar Rincón (2006):

La televisión ha triunfado como medio más popular y como narrador central de nuestras vidas porque ha sabido responder a la temporalidad hogareña, ha

³ Si bien en esta tesina no se trabajará la perspectiva de la recepción de estos productos televisivos resultaría interesante realizar un análisis de este tipo a futuro.

promovido relaciones afectivas con sus audiencias e identificaciones en sus públicos, se ha adaptado al tono de la conversación diaria, sirve de compañía en los quehaceres cotidianos, no exige mucho del televidente y le promete mucho: entretenimiento permanente. (Rincón, 2006: 22)

Dicho medio, no sólo divulga imágenes, sino que las construye elaborando determinados sentidos que son dominantes con respecto a otros. De este modo, sus relatos contribuyen a dar forma a los imaginarios sociales vinculados a diversas temáticas. Allí radica la riqueza de este medio dado que “la televisión es cultura emocional, reflexión sentimental, juego de pasiones para encantar el tedio de la vida” (Rincón, 2006: 187).

Entendiendo que la televisión participa en la construcción de sentidos, en este caso en torno a la diversidad sexual, es pertinente considerar que algunos aspectos de su contenido contribuyen a promover significados que se elaboran y se distribuyen a partir de ella, al mismo tiempo que clausuran otros. Éstos tienen un contexto de aparición y de construcción específico que requiere ser tenido en cuenta a la hora de analizarlos dado que no son permanentes ni inmanentes a un momento histórico específico, sino que varían, por un lado por decisiones estratégicas de mercado y elecciones temáticas y artísticas; por el otro están afectados por el contexto sociocultural de un tiempo determinado. En definitiva, lo que se muestra en los productos televisivos resulta de un proceso de refracción (Hall, 1981) más que de un mero reflejo de la escena social, para lo cual el aparato televisivo pone en marcha un proceso de mediaciones que intervienen en la conformación de lo que luego se exhibe.

Para analizar en profundidad las ficciones del corpus y su rol en la construcción y divulgación de sentidos en torno a la diferencia sexual, resulta pertinente considerar que los medios trabajan para construir significados de género, tal como lo afirma Joanne Hollows (2000). Por lo que no hay que centrarse en qué muestran, sino en cómo lo muestran, es decir, indagar las operaciones que hay detrás; tomando siempre en cuenta su contexto de aparición y producción cultural. Además, entendiendo a la cultura como un espacio de lucha donde se construyen y reconstruyen significados, hay que considerar que las imágenes de género dentro de las formas culturales, se negocian. Siguiendo en la línea de lo planteado por Hollows, entendemos que “las identidades marcadas genéricamente y las formas culturales se producen, reproducen y negocian en contextos históricos específicos dentro de relaciones de poder específicas y cambiantes” (2000: 22) y, en este marco, los medios de comunicación realizan

un proceso de selección a partir del cual deciden qué mostrar en torno a la sexualidad construyendo identidades consecuentes con el imaginario heterosexual (Platero, 2008).

En línea con lo anterior, Roger Silverstone recomienda estudiar a los medios de comunicación “como dimensiones sociales y culturales y como dimensiones políticas y económicas del mundo moderno” (2001: 15). Este trabajo se propone analizar productos televisivos específicos que abordan la temática de la diferencia sexual en un contexto histórico determinado. Por eso, continuando con lo planteado por Silverstone (2001), resulta adecuado entender a los medios como proceso y reconocer que éste es fundamental y eternamente social, esto significa insistir en su carácter históricamente específico.

Dado que el eje principal de esta tesina se ancla en la representación mediática ficcional de la diferencia sexual con el objetivo de vislumbrar similitudes y/o particularidades entre dos telenovelas que incluyen parejas del mismo sexo, es necesario recurrir la categoría de homosexualidad. Ésta puede definirse en un primer acercamiento como la atracción erótica que siente una persona hacia otra del mismo sexo. Sin embargo, la misma está vinculada a “una serie de atributos que exceden ampliamente lo que cabría esperar de la descripción de unos meros actos sexuales (corporales)” (Meccia, 2006: 30). De acuerdo lo planteado por Ernesto Meccia (2006) la sexualidad, especialmente la homosexualidad, es un elemento que constituye la identidad de los sujetos y se manifiesta en muchas de sus prácticas sociales. Es decir que, en línea con esto, la homosexualidad “alude a una intrincada red de elementos simbólicos, prácticas sexuales, prácticas sociales y creencias dadoras de sentido para los actores que, de esta forma, hacen de lo actuado (y de lo no actuado) una experiencia” (2006: 29).

Desde un abordaje histórico, las primeras referencias a la diferencia sexual pueden encontrarse en el ámbito de la medicina y la criminología en donde era asociada a una enfermedad, patología, o perversión. Como afirma Florencia Gemetro (2012) las relaciones sexuales que no se enmarcaban en un vínculo heterosexual se diagnosticaron como una “inversión sexual”. Durante el siglo XX, el único tipo de relación sexual que encontraba justificación para la medicina eran las que tenían como fin la reproducción de la especie. Por eso, Carlos Figari sostiene que en los discursos científicos aquello que “no confluya a este fin constituye una perversión de tal instinto, desviaciones en ese proceso complejo que supone llegar a la heterosexualidad. Para el discurso médico la homosexualidad no debía ser considerada un crimen y sí una enfermedad” (2012: 31). De acuerdo a Figari (2012) las causas de la homosexualidad establecidas por la medicina son variadas e incluso contradictorias,

vinculadas al sentido común y al prejuicio de los médicos. Durante ese período, en el que se produjo un gran interés por las “sexualidades periféricas”, a las lesbianas se las veía como una amenaza y se las asoció a la peligrosidad, dado que eran mujeres que no necesitaban de los hombres para vivir relaciones amorosas y que ponían “en tela de juicio con su mera existencia el orden social establecido que sitúa a las mujeres en plena disponibilidad para los hombres” (Platero 2008: 20).

Las implicancias de esta caracterización de la diferencia sexual estaban vinculadas a una persecución, hostigamiento y discriminación de quienes no se enmarcaban en la “heterosexualidad obligatoria” (Butler, 1990), que implica una correspondencia entre sexo, género, prácticas sexuales y deseo. De todas formas, en ese período, el asedio a los y las disidentes sexuales era parte de una represión general a cualquier forma de erotismo (Sebreli, 1997).

De este modo, a lo largo de la historia las implicancias y caracterizaciones de la diferencia sexual han variado dado que como identidades sociales están atravesadas por una continua lucha discursiva de sentido. En ella se definen las relaciones sociales y posiciones de una sociedad y tiempo determinados. Como resultado, en el sentido común (Gramsci, 1975) quedan plasmados los símbolos que definen las relaciones sociales propuestas por los “ganadores” de dicha lucha. A pesar de que la lucha por el sentido en torno a la identidad nunca se encuentra completamente cerrada, las normas de género se sedimentan en el proceso histórico social produciendo la ficción de estilos corporales asociados a un “género natural” (Butler, 1990). Allí radica la importancia de analizar las representaciones mediáticas en torno a la diferencia sexual a partir de los casos de *Farsantes* y *Las Estrellas*, telenovelas contemporáneas producidas en un novedoso contexto político, cultural y social respecto del género y las sexualidades.

Con el objetivo de dar cuenta de las formas de representar la diferencia sexual en *Farsantes* y *Las Estrellas* y de indagar qué sentidos y recursos estéticos y narrativos se privilegian para construir las historias erótico-afectivas entre los personajes alejados de la heteronorma de estas ficciones, se hará hincapié en los contrastes y continuidades entre las históricas representaciones mediáticas masculinas y femeninas de la diferencia sexual. Para abordar dichos interrogantes se debe tener en cuenta la transversalidad de las Ciencias de la Comunicación, que implica la realización de estudios inter o transdisciplinarios (Ford, 2002). Es así que para esta tesina se realizará una investigación cualitativa, partiendo de una

perspectiva interdisciplinaria que articula nociones de la sociología, los estudios culturales, el campo de estudios de géneros y sexualidades, la filosofía, y la semiótica. Éstas posibilitan analizar el modo en que las telenovelas *Farsantes* y *Las Estrellas* abordan y ponen en escena la diferencia sexual. Este enfoque permitirá dar cuenta de las operaciones de sentido desplegadas en torno a estas representaciones ficcionales.

Para ello, al inicio de este trabajo se partió de la caracterización del soporte televisivo y del género ficcional telenovela que permitió enmarcar los programas que conforman el corpus de análisis, teniendo en cuenta su contextualización dentro de los procesos culturales, ya que se entiende que los mismos deben ser abordados desde un análisis relacional que los vincule, no sólo entre ellos sino con otros discursos sociales que circulan en un momento histórico determinado. Esto requiere un análisis no sólo del contenido de dichos programas sino también de los modos elegidos para representar las historias y, de ese modo, poder acercarnos a posibles imaginarios sociales vinculados a éstas.

Con tal finalidad, en el primer capítulo de esta tesina, se analizará la dimensión socio-histórica en la que surgieron las ficciones que pertenecen a nuestro corpus, enunciando algunos tópicos que creemos relevantes para la aparición de telenovelas que incluyen como protagonistas a personajes alejados de la heteronorma. Si bien abarcar en su totalidad la dimensión social que posibilitó estas apariciones resulta inalcanzable para los fines de esta tesina, se intentará enunciar aquellos hitos que resultaron más evidentes. A continuación, se realizará un trabajo de archivo en el cual se rastrearán y seleccionarán algunas de las ficciones pasadas que incluyeron en sus historias personajes alejados de la heteronorma para identificar posibles sedimentaciones culturales sobre patrones de representación mediática. Sumado a esto, se plasmará una selección de trabajos e investigaciones previas relacionadas a alguno de los ejes de la temática aquí analizada que sirven de apoyo teórico. En una segunda instancia y luego de un análisis de *Farsantes* y *Las Estrellas*, se expondrán características generales del contenido de ambas ficciones que brindarán un acercamiento a las razones de su elección.

En el segundo capítulo se abordarán ambas telenovelas en torno a un eje de análisis vinculado al romance que pone de relieve el carácter a priori “imposible” en la concreción de dichas relaciones poniendo de manifiesto la diferencia sexual como condición de imposibilidad. A su vez, se tomará la noción de drama de reconocimiento de Peter Brooks (1976) para dar cuenta del modo en que algunos de los protagonistas refieren a su orientación

sexual y el vínculo con su entorno.

Por otro lado, en el tercer capítulo se plasmará un análisis centrado en la escenificación de la sexualidad desplegada por ambas parejas intentando contrastar los modos de representación del erotismo en la pareja masculina y en la femenina.

Dentro del cuarto capítulo se detallará la manera en que la premisa del final feliz, típica de la telenovela tradicional, se hace presente o no en los programas televisivos que conforman el corpus. También se entrecruza dicha premisa con el papel de los fanáticos en la construcción del relato.

Finalmente, luego de todo el recorrido descriptivo y analítico de *Farsantes* y *Las Estrellas*, se esbozarán algunas consideraciones finales que se desprenderán del trabajo y que podrían servir de posibles respuestas a los interrogantes de investigación planteados para esta tesina.

1.2. Dimensiones histórico-políticas

Como se estableció anteriormente, abordar la inclusión y las condiciones de aparición de la temática de la diferencia sexual en la ficción televisiva de nuestro país implica desplegar el contexto histórico, político y sociocultural. Este contexto, remite a un conjunto de debates de las últimas décadas que se han instalado en la agenda pública y mediática. El debate surgido a partir del tratamiento de la Ley de Matrimonio Igualitario es para esta tesina una instancia clave de influencia en nuevas apariciones y formas de representar relaciones erótico-afectivas entre personas del mismo sexo en televisión argentina. A su vez, resulta necesario realizar un rastreo de debates previos a la sanción de dicha Ley.

A comienzos de los '90, la asociación Gays por los Derechos Civiles comenzó a trabajar por una ley de matrimonio civil que contemplara la unión entre personas del mismo sexo. Recién en el año 2002 se aprobó en la Ciudad de Buenos Aires el proyecto de Ley de Unión Civil (Ley 1004) presentado por la Comunidad Homosexual Argentina (CHA). Al ser una ley local tuvo un alcance limitado pero sirvió como puntapié para que las distintas organizaciones locales reclamasen el reconocimiento a nivel nacional de los derechos para las parejas del mismo sexo.

Tres años después, la CHA presentó un proyecto de Unión Civil Nacional que incorporó todos los derechos (pensión, patria potestad compartida y adopción, herencia, beneficios previsionales y de obra social, etc.), tanto para parejas de distinto como del mismo sexo, para ser tratado en el Congreso Nacional. Años después, finalmente, el proyecto perdió estado parlamentario por no haber sido tratado.

En 2007 en la Cámara de Diputados de la Nación se presentó un proyecto de ley de matrimonio entre personas del mismo sexo que contó con el apoyo de representantes de distintas fuerzas políticas. Durante ese año, la senadora nacional por la Ciudad de Buenos Aires, Vilma Ibarra, impulsó un proyecto de Ley en el Senado para legalizar el matrimonio entre personas del mismo sexo y la adopción por parte de parejas homosexuales. Como resultado de este debate, en 2010, se logró la modificación del artículo 172 del Código Civil de la Nación:

ARTÍCULO 172.- Es indispensable para la existencia del matrimonio el pleno y libre consentimiento expresado personalmente por ambos contrayentes ante la autoridad competente para celebrarlo. El matrimonio tendrá los mismos requisitos y efectos, con independencia de que los contrayentes sean del mismo o de diferente sexo. El acto que careciere de alguno de estos requisitos no producirá efectos civiles aunque las partes hubieran obrado de buena fe, salvo lo dispuesto en el artículo siguiente.

Si bien esta modificación en el Código Civil de la Nación representó un gran avance, en la práctica no fue sencillo acceder a este derecho por parte de la comunidad de Lesbianas, Gays, Bisexuales y Transexuales (LGBT), por lo que debieron presentar numerosos recursos de amparo dejando en evidencia la arbitrariedad del sistema judicial en torno a este tema. Esto puede ejemplificarse con el mediático caso de Alex Freyre y José María Di Bello, quienes habían contraído matrimonio en un registro civil de Ushuaia, Santa Cruz en 2009 y al año siguiente el casamiento fue declarado “inexistente”. Este fue uno de los casos más resonantes aunque no fue el único.

Luego de un tiempo, se retomaron los debates en las comisiones de Familia, Mujer y Niñez, y de Legislación General, en las cuales se desarrollaron intervenciones a favor y en contra. Finalmente, el 4 de mayo de 2010 se logró el quorum en la Cámara de Diputados y comenzó el tratamiento de la reforma de la Ley. La sesión, que duró trece horas y contó con la exposición de más de 60 oradores, logró la media sanción en la Cámara Baja.

Durante su estadía en el Senado, el tratamiento de la Ley generó una fuerte polémica mediática, social, y política. En este marco tuvieron lugar manifestaciones de grupos religiosos en contra del proyecto, mientras que desde otros sectores de la sociedad civil se mostraron apoyos a la comunidad LGBT. Tras largas horas de debate, el 15 de julio de 2010 se sancionó el dictamen de modificación de la Ley Civil de Matrimonio, permitiendo el matrimonio entre personas del mismo sexo, tal cual había sido sancionado en Diputados. La Ley aprobada (Ley Nacional N° 26.618) es una modificación de algunos artículos del Código Civil, cuyo cambio más importante se dio sobre el artículo 172, que definía al matrimonio entre hombre y mujer, términos que a partir de esta Ley fueron reemplazados por contrayentes. A su vez, se agregó que: “El matrimonio tendrá los mismos requisitos y efectos, con independencia de que los contrayentes sean del mismo o de diferente sexo”.

Como continuidad de los avances y debates en materia de diversidad de género, unos meses después, el Frente Nacional por la Identidad de Género presentó el Proyecto de Ley de Identidad de Género N° 8126.⁴ Recién en agosto del año siguiente fue tratado en el Congreso de la Nación, obteniendo la media sanción en la Cámara de Diputados en Noviembre de 2011. Finalmente, el Senado de la Nación aprobó la Ley el 24 de mayo de 2012.

Resulta pertinente reflexionar sobre el alcance de estas normas en un sentido vasto, ya que no sólo habilitan y amplían derechos, sino que a su vez contribuyen a construir paulatinamente un “poder ser”, que implica nuevas y diversas posibilidades de concebir las elecciones vinculadas a la sexualidad y al género. Esto no significa que las Leyes anteriormente mencionadas irrumpían de manera inmediata en el imaginario social desarmando los discursos y concepciones que circulaban hasta entonces. Es decir, los conflictos socioculturales relacionados a esta temática no fueron resueltos a partir de la sanción de estas leyes, sino que éstas propiciaron un proceso de debate que dio lugar a múltiples escenarios antes impensados.

Pensar en los efectos de las leyes como algo lineal sería incorrecto, en cambio, implica un proceso complejo en el que intervienen múltiples factores del entramado social que profundizan, o no, nuevos “modos de ver” la diversidad sexual. Como sostiene Meccia, “esas

⁴ En términos legales, la Ley de nuestro país permite que las personas trans (travestis, transexuales y transgéneros) sean inscriptas en sus documentos personales con el nombre y el género de elección. Por otro lado, establece que todos los tratamientos médicos de adecuación a la expresión de género sean incluidos en el Programa Médico Obligatorio, lo que garantiza una cobertura de las prácticas en todo el sistema de salud, tanto público como privado.

políticas y las referidas a las minorías sexuales, deberían tomarse como un paradigma: reflejan los profundos cambios culturales que metamorfosean el rostro y la sensibilidad de una sociedad” (2006: 68). Los medios de comunicación, de esta forma, se presentan como actores importantes a la hora refractar los discursos vinculados a esta temática, es decir legitiman las demandas del afuera pero a partir de un proceso de resignificación fundado en el discurso social hegemónico (Martín-Barbero 1998). Por lo tanto, las telenovelas, en tanto discursos sociales, se nutren de sentidos que circulan en un momento histórico social determinado, y a su vez elaboran y difunden otros nuevos, tal es el caso de *Farsantes* y *Las Estrellas*.

1.3. La diversidad sexual en la ficción televisiva

El surgimiento y puesta en escena de las telenovelas *Farsantes* y *Las Estrellas* no fue casual sino que tuvo que ver con las que podrían considerarse como dos variables interrelacionadas. Por un lado, el contexto socio cultural de época en el que, como ya se estableció, la diferencia sexual era tema de debate a partir de la discusión en torno a la aprobación de la Ley de Matrimonio Igualitario en el año 2010. Por el otro, la existencia durante la década anterior, de algunas ficciones que abordaron dentro sus relatos historias sentimentales entre personajes homosexuales.

De este modo, teniendo en cuenta que las telenovelas conforman uno de los productos de la industria cultural con mayor audiencia en nuestro país, resulta interesante interrogar sobre las formas de visibilizar y narrar historias erótico-afectivas de personajes alejados de la heteronorma presentes en las mismas. Con tal fin, en este apartado se realizará un recorrido en el tiempo que dé cuenta de dichas representaciones mediáticas presentes en ficciones de años anteriores.

1.3.1. Vínculos erótico-afectivos entre varones

Hasta hace poco tiempo, en la ficción argentina, el único tono utilizado para poner en escena sujetos no alineados a la heteronorma fue el humorístico, dicho tono apelaba a la exageración de ciertos rasgos, específicamente los conocidos como “afeminados”, y así se sancionaba en términos simbólicos a la diferencia sexual. De alguna forma, la visibilidad mediática privilegiaba operaciones ligadas a su ridiculización, a asignarle el stock de

estereotipos que la cultura heterosexual históricamente tenía en su inventario respecto de los disidentes sexuales. Por este motivo, no es posible encontrar personajes fuera de los cánones heteronormativos dentro del género telenovela, sino que éstos pueden vislumbrarse en series o formatos de comedia.

Es necesario tener en cuenta que durante los años de la última dictadura militar en la Argentina, era impensado incluir a un personaje de estas características en una ficción televisiva.⁵ El modo de incluir a estos personajes como representantes de un desvío moral, deja al descubierto la intención de transmitir un imaginario social que no incluye a estos sujetos dentro de la sexualidad permitida.

Podemos observar esto en la telecomedia *Matrimonios y algo más*⁶ en la década del '80 en el personaje de Hugo Arana, quien interpretando a un hombre homosexual, popularizó a “Huguito Araña”.⁷ Éste acentuaba su carácter amanerado e hipersexualizado en los gestos, el habla y su forma de vestirse. En algunas ocasiones actuaba de presentador y en otras participaba de escenas cómicas. Un hecho llamativo del desarrollo de este personaje fue que a partir de las presiones que ejerció el gobierno militar, debió casarse con una mujer interpretada por Mónica Gonzaga. Este episodio ilustra el objetivo de transmitir a través de estas ficciones el ideal de sexualidad y familia que el gobierno militar quería imponer. Resulta interesante recordar, como desarrolla Juan José Sebreli (1997), que el gobierno militar llevó a cabo una campaña moralizadora fuerte en la que se “consideraba la homosexualidad como una enfermedad congénita, y el accionar policial se dirigía a espantar a los homosexuales de las calles a fin de que no perturbaran a la gente decente” (1997: 327); esto deja en claro el intento por invisibilizar la diversidad sexual.

En el mismo sentido, en los años '90, el personaje homosexual interpretado por Fabián

⁵ La ley de radiodifusión 22.285, respecto de los contenidos, establecía que éstos deberán propender al enriquecimiento cultural y a la elevación de la moral de la población, como así también a exaltar la dignidad de la persona humana, fortalecer el respeto por las instituciones y las leyes de la República, y afianzar los valores inherentes a la integridad de la familia la preservación de la tradición histórica del país y los preceptos de la moral cristiana. Dicha legislación, suponía continuidades respecto de las anteriores leyes en la problemática aquí analizada (para ampliar véase Settanni, 2014).

⁶ *Matrimonios y algo más* fue una serie de humor argentina, creada por Hugo Moser, y emitida en distintos canales de TV desde el año 1968 hasta 2001. La misma retrataba todo tipo de aventuras y desventuras que le tocaba vivir a la familia argentina tipo, ya sea de clase media alta como baja.

⁷ Personaje de la telecomedia *Matrimonios y algo más* que representó un estereotipado homosexual que resaltaba rasgos femeninos.

Gianola en *La Familia Benvenuto*⁸ también destacó los rasgos afeminados que devenían en una representación estigmatizante. El actor encarnaba a un “acosador” inofensivo que buscaba seducir continuamente al personaje principal interpretado por Guillermo Francella, pero que nunca logró concretar su conquista debido a que este último era heterosexual.

En este período es posible pensar que, a pesar de las incipientes apariciones de personajes homosexuales en las ficciones -incluso en el horario tradicionalmente familiar como son los domingos al mediodía (*La familia Benvenuto*)-, el modo puramente cómico y caricaturesco de presentarlos opera como mecanismo que los desplaza, en cierta forma, del plano de lo real. Así, los personajes alejados de la heteronorma eran mostrados únicamente desde un costado humorístico, y a la vez sancionatorio, sin tener en cuenta otros matices estético-afectivos.

Años después, la inclusión de personajes homosexuales en la ficción lentamente comenzó a crecer. Si bien éstos, en algunos casos, no dejaron de ser visibilizados desde lo exclusivamente afeminado e hipersexualizado, se pusieron en escena nuevos sentidos a través de relatos *serios* (Tapia Zemko, 2018).

Un punto de quiebre que marcó un hito en las ficciones de nuestro país se dio en la miniserie *Zona de Riesgo, Atendido por sus dueños*⁹, en la cual los protagonistas, Rodolfo Ranni y Gerardo Romano, se dieron el primer beso entre hombres de la historia de la televisión argentina y su vínculo adquirió centralidad narrativa. Esta emblemática escena generó fuertes críticas de parte de los sectores más conservadores de la sociedad para los cuales resultó impactante que esto se muestre en la pantalla chica. El final de estos personajes dentro de la tira resulta un punto a destacar, ya que uno



⁸ *La familia Benvenuto* fue una telecomedia argentina protagonizada por Guillermo Francella que se emitió los domingos de 13 a 14:30 hs. en vivo por *Telefe*, desde 1991 a 1995. La idea y producción general eran de Héctor Maselli. Esta comedia mostraba las aventuras de una familia italo argentina.

⁹ *Zona de Riesgo, Atendido por sus dueños* fue una miniserie argentina de Jorge Maestro y Sergio Vainman emitida originalmente en 1992 y 1993 por *Canal 13*. En total fueron 6 temporadas, de 13 capítulos cada una, donde se abordaban temas como la drogadicción, homosexualidad, corrupción, infidelidad, entre otros.

terminó con su vida y el otro fue asesinado.

Otras ficciones en las que los personajes homosexuales tuvieron una aparición alejados del tono humorístico, y en historias secundarias, fueron *Verdad consecuencia*¹⁰, *Verano del '98*¹¹, *Primicias*¹², *Resistiré*¹³ y *Padre Coraje*¹⁴. Es importante señalar que todas estas ficciones se transmitieron en el horario de protección al menor.

En la tira *Verdad Consecuencia* Damián de Santo interpretó a un abogado que tras manifestar su homosexualidad se separó de su pareja y madre de su hijo. Luego de varias turbulencias con su entorno logró mantener un romance con otro hombre.

Por otro lado, en *Verano del 98* el personaje de Santiago Pedrero le confesó a su familia que era homosexual, situación que le ocasionó varios problemas por no contar con su apoyo. Sumado a esto, se enamoró de un amigo heterosexual y no fue correspondido, sin embargo la confesión amorosa provocó la duda de ese otro respecto a su sexualidad. Una vez superada esa situación, entabló una relación con el personaje de Mariano Torre y vivió un gran amor. En esta telenovela se mostraron varias escenas que pusieron de manifiesto la tensión sexual entre estos actores sin ser explícitas, además, por primera vez en una tira juvenil, se encaró una relación entre adolescentes homosexuales. A pesar del carácter transgresor del programa, el romance no tuvo un final feliz debido a que el personaje de Pedrero se casó con una mujer (aunque no logró olvidar a su ex pareja).

En el caso de *Primicias*, Raúl Rizzo encarnó a un hombre homosexual que conducía un noticiero de TV. Si bien su situación sentimental no le causó mayores inconvenientes en la trama narrativa de la ficción, tampoco fue desarrollada en profundidad.

En la historia presentada en *Resistiré*, uno de los personajes secundarios que integraba el eje del mal, el interpretado por Claudio Quinteros, fue un sombrío y conflictuado hombre

¹⁰ *Verdad consecuencia* fue una serie de televisión transmitida a través de la pantalla de *Canal 13* y producida por la productora Pol-Ka. La serie constó de tres temporadas (1996, 1997 y 1998) emitidas en el horario de los martes a las 23 hs.

¹¹ *Verano del '98* fue una telenovela argentina que se emitió por el canal *Telefe* desde enero de 1998 hasta noviembre de 2000.

¹² *Primicias* fue una serie de televisión emitida en el año 2000 por *Canal 13* con producción de Pol-ka. En ella se plasmaron los conflictos y enfrentamientos transcurridos en la redacción de un diario y un noticiero.

¹³ *Resistiré* fue una telenovela argentina que se emitió en 2003 por la pantalla de *Telefe* y fue protagonizada por Pablo Echarri y Celeste Cid.

¹⁴ *Padre Coraje* fue una telenovela producida en Argentina durante el año 2004 por *Canal 13*, protagonizada por Facundo Arana, Nancy Dupláa, Carina Zampini y Raúl Rizzo.

que además de mantener una relación amorosa con una mujer y un vínculo incestuoso con su tía, se involucró erótica y afectivamente con un amigo. La ficción mostró algunas escenas de sexo entre ellos, pero no así el desarrollo de su lazo sentimental, haciendo mayor hincapié en la inestabilidad emocional del personaje que en su relación amorosa.

Por otra parte, en la telenovela ambientada en los años 50, *Padre Coraje*, Luis Machín, quien había contraído matrimonio con una mujer y tenido una hija para cubrir las apariencias, vivió un romance oculto y clandestino con el personaje de Patricio Arellano.

En la mayoría de los casos, es posible constatar el mecanismo de clasificación por el cual la homosexualidad masculina trae consigo rasgos afeminados o vinculados a la violencia, drogadicción, impulsividad, perversión, inestabilidad emocional, etc. A su vez, en casi todos los programas mencionados, las relaciones homosexuales generan un campo de conflicto con el entorno de cada personaje, por lo cual en muchos casos se mantienen ocultos. Luego de varios años comienzan a entrar en crisis las representaciones estereotipadas de la homosexualidad para dar lugar a la incursión de personajes no heteronormativos cuyas historias sentimentales empiezan lentamente a ser desarrolladas con mayor profundidad y a ocupar roles con mayor protagonismo.

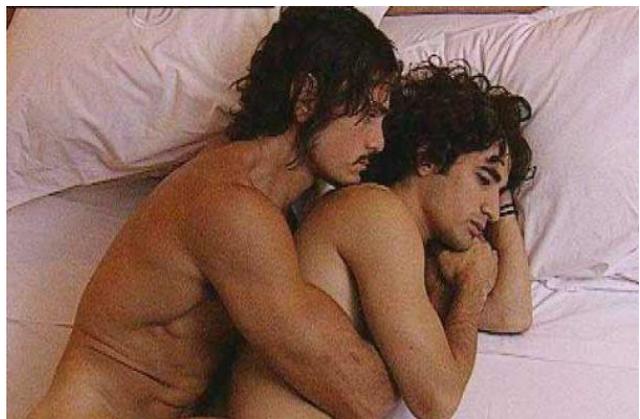
Una de las ficciones que fue parte de esta transición es *El Tiempo No Para*, que se emitió en el año 2006 por *Canal 9* a las 23 hs. Este programa contó la historia de un grupo de amigos que se reencontraron después de cinco años para el funeral de uno de ellos, quien se había suicidado. Éste dejó una carta narrando los secretos de cada uno de sus amigos, que se fueron develando a lo largo de los capítulos. En este caso, dos de los protagonistas encarnaron a personajes homosexuales. El personaje de Pablo, interpretado por Walter Quiroz se vio envuelto en un triángulo amoroso cuando volvió a ver a su antigua pareja interpretada por Federico Amador y, a su vez, continuó su relación con Ludovico Di Santo. Dentro de este contexto se mostraron escenas de alto contenido erótico, no sólo entre éstos personajes sino también con otros sujetos que participaron temporalmente de la tira. Si bien la trama transcurre en un mundo de excesos y desenfreno, lo novedoso de *El Tiempo No Para* respecto a la diferencia sexual es que el personaje de Quiroz es un homosexual sin prejuicios que no ve en ella ningún problema para sí mismo ni para su entorno, dado que tanto su familia como sus amigos estaban al tanto de su sexualidad y eso no implicaba un punto de conflicto en la trama de la ficción.

En 2009, el canal *Telefe* estrenó la telenovela *Botineras* en la franja nocturna que abarcó el mundo de los futbolistas y sus mujeres incorporando tintes del género policial. La ficción retomó el caso de muchas chicas que buscaban cambiar sus vidas convirtiéndose en ricas y famosas de



la mano de los jugadores y sus fortunas. La historia transcurrió dentro del ámbito futbolístico, en donde dos de los personajes secundarios, jugadores de fútbol, mantuvieron un romance. Esta historia generó gran polémica, no solo por mostrar una relación amorosa homosexual, sino por el espacio en el que se desarrolló, donde la diferencia sexual rige como un tabú. El hecho de que el programa haya tenido como escenario el mundo del fútbol lo convierte en un caso paradigmático, teniendo en cuenta que éste, como explican Alabarces, Garriga Zucal y Moreira (2012), es un espacio en el cual los hombres se construyen en torno a la figura del “macho”, es decir que el capital simbólico dentro de este campo se adquiere exacerbando ciertos rasgos masculinos, que además tiene a la homosexualidad como un fantasma que lo sobrevuela.

Los actores Cristian Sancho y Ezequiel Castaño, personificaron a jugadores de fútbol que comenzaron a sentir una atracción mutua y que en el comienzo fue reprimida, ya que hasta el momento ninguno había experimentado relaciones con personas de su mismo género. De hecho, Sancho estaba en pareja



con una mujer a la que luego engañó con su compañero de equipo. La escena en la que finalmente tuvieron relaciones sexuales causó gran repercusión debido al alto contenido erótico mostrado entre dos hombres y en un canal líder de audiencia.

Por último, en el año 2012, *Telefe* emitió la tira *Graduados*¹⁵ en el *prime time* de la emisora. Allí se incluyó un personaje secundario interpretado por el actor Juan Gil Navarro, que a mediados de transcurrida la ficción dio a conocer su homosexualidad. En principio, esto

¹⁵ *Graduados* fue una telecomedia argentina, producida por Underground Contenidos y Endemol, y emitida por *Telefe*. Se televisó durante 2012 y alcanzó altos picos de audiencia. Fue protagonizada por Nancy Duplaá, Daniel Hendler y Luciano Cáceres.

le generó ciertos conflictos con su entorno más cercano, especialmente con su padre. Finalmente, su personaje contrajo matrimonio con otro hombre, lo que significó televisar la celebración de un matrimonio igualitario en la ficción más vista del año.

1.3.2 Vínculos erótico-afectivos entre mujeres

En el caso de las mujeres, hacer un recuento de antecedentes no es una tarea sencilla debido a que las apariciones de la diferencia sexual femenina fueron más escasas, menos visibles y surgieron siempre con bastante posterioridad respecto a la de los hombres. La primer aparición trascendente se dio con la pareja de Eugenia Tobal y Carolina Peleritti en *099 Central*¹⁶, quienes interpretaron a dos policías que mantuvieron una relación a escondidas. Para



contar la historia se apeló a un estereotipo frecuente dentro del imaginario acerca del lesbianismo relacionado a rasgos de la masculinidad hegemónica y, por otra parte, se las retrató con una fuerte carga erótica poniendo el foco en la cuestión del placer en la recepción masculina. De todos modos, en esta ficción el romance de ellas fue ganando espacio y finalmente la pareja culminó junta. Las escenas erótico-afectivas entre estos personajes marcaron un hito dentro de la representación mediática de vínculos amorosos entre mujeres en televisión.

Otras ficciones unitarias como *Locas de amor*¹⁷ y *Para vestir santos*¹⁸ proyectaron historias de amor entre mujeres, haciendo más hincapié en el costado afectivo de los personajes aunque sin desarrollar en profundidad dichos romances.

¹⁶ *099 Central* fue una serie de televisión policial de Argentina, producida por Pol-ka en 2002 y emitida por Canal 13. Fue protagonizada por Facundo Arana, Nancy Dupláa, Juan Darthés y Paola Krum, entre otros.

¹⁷ *Locas de amor* fue una serie de televisión argentina, producida por Pol-ka, que fue transmitida originalmente de abril a diciembre de 2004. Fue protagonizada por Leticia Brédice, Julieta Díaz, Soledad Villamil y Diego Peretti.

¹⁸ *Para vestir santos* fue una serie de televisión argentina de género comedia dramática producida por Pol-ka. La serie fue emitida durante 2010 por *El Trece* con Gabriela Toscano, Celeste Cid y Griselda Sicilliani en los roles protagónicos.

En el año 2011 la telenovela *El elegido*¹⁹ mostró a través del personaje secundario de una abogada lesbiana, encarnada por la actriz Mónica Antonópulos, sus distintos *affairs* con mujeres. En el marco de éstos, se focalizó y se le dio protagonismo al costado sexy y sexual de los encuentros eróticos. Sumado a esto, por primera vez en el final de la tira el personaje de Mónica Antonópulos se casó con su novia incorporando una temática social relevante en ese momento.

Un año más tarde, *Sos mi hombre*²⁰, la telenovela emitida por *El Trece* presentó un personaje secundario que a lo largo de los capítulos se enamoró de otra mujer. En este caso, el costado afectivo de la relación fue el priorizado dentro del guión, así como las vivencias del personaje en su proceso de aceptar su atracción hacia otra mujer. La historia de este personaje también culminó con un final feliz, ya que se casó con su pareja en medio de un casamiento colectivo.

Por su parte *Vecinos en guerra*²¹ expuso una relación entre mujeres desde un enfoque más adolescente, ya que las actrices eran jóvenes y además ambas experimentaban su sexualidad con mayor libertad. La historia fue más bien secundaria y finalmente la pareja terminó junta.

En la tira *Señores papis*²² se incorporó una historia de amor entre dos mujeres, pero en este caso se hizo foco en la tristeza de uno de los protagonistas masculinos que sufría porque su esposa lo había dejado repentinamente y luego descubrió que salía con su amiga. La telenovela también mostró las dificultades que atravesó la mujer para contarle a su familia sobre su nueva relación sin ahondar ni profundizar en su romance.

Es importante destacar que en la mayoría de los casos el personaje alejado de la heteronorma al principio intenta reprimir sus sentimientos y, con el correr del tiempo, se anima

¹⁹ *El elegido* fue una telenovela del año 2011 producida por El Árbol, a cargo de Pablo Echarri y Martín Seefeld, en asociación con *Telefe* Contenidos. Fue la ficción que mayor cantidad de estatuillas consiguió en la entrega de los Premios Martín Fierro de ese año y la protagonizaron Pablo Echarri, Leticia Brédice y Paola Krum.

²⁰ *Sos mi hombre* fue una telenovela argentina protagonizada por Luciano Castro y Celeste Cid, con las participaciones antagónicas de Eugenia Tobal y Ludovico Di Santo. Se emitió por *El Trece* y fue producida por Pol-ka Producciones desde 2012 hasta 2013.

²¹ *Los vecinos en guerra*, también estilizado como *Vecinos en guerra*, fue una telenovela argentina producida por Underground Contenidos y Endemol, emitida por *Telefe*. La misma se estrenó en 2013 y finalizó en 2014.

²² *Señores papis* fue una telenovela argentina producida y emitida por *Telefe*. Se televisó durante 2014 y estuvo protagonizada por Luciano Castro, Joaquín Furriel, Luciano Cáceres y Peto Menahem.

a exponerlo. Esto podrá verse especialmente en el personaje encarnado por Julio Chávez en *Farsantes*, quien desde el comienzo de la ficción intentó ocultar su homosexualidad, y en Pedro (Benjamín Vicuña) y Florencia (Violeta Urtizberea) de *Las Estrellas*, quienes al descubrirse enamorados de personas del mismo sexo experimentaron un proceso de reconocimiento interno y externo.

Si bien en los últimos años la ficción de nuestro país ha incorporado paulatinamente la diversidad sexual femenina, es posible afirmar que ésta continúa en una posición secundaria respecto a las historias de diversidad sexual masculinas.

1.4. Estado del arte

Este trabajo intenta indagar y analizar el modo en que se produjo la incorporación y representación mediática de personajes alejados de la heteronorma en las ficciones *Farsantes* y *Las Estrellas*. Para llevarlo a cabo se realizó un rastreo de investigaciones y publicaciones previas que abordan conceptos como diversidad sexual, homosexualidad y representaciones mediáticas. Si bien no todos realizan un análisis sobre la diferencia sexual en el lenguaje televisivo, ni desde la perspectiva teórica escogida para realizar la presente tesina, sus aportes resultan valiosos como puntapié inicial para sumergirse en el campo de investigación sobre esta temática.

En primer lugar, resultó valiosa para la elaboración de esta tesina la ponencia de Gustavo Blázquez (2014) *Te Quiero, Boludo. Cine y guiones homoeróticos en Argentina* en la que analiza relaciones (homo) afectivas en películas argentinas de dos momentos históricos puntuales: mediados de la década del '80, durante la vuelta de la democracia, y la primera década de 2000, años en los cuales se legalizó la unión civil entre personas del mismo sexo en algunas jurisdicciones. Este trabajo resultó interesante porque analiza desde una perspectiva similar a la adoptada aquí, producciones cinematográficas que abordan relaciones afectivas homosexuales masculinas en las que Blázquez reconoce matices de representación mediática novedosos para ambos momentos.

Por otro lado, el trabajo de Andrea de Felice (2000) *Telenovela Argentina: una mirada sobre "Muñeca Brava"* brindó herramientas útiles para el análisis del género telenovela como producto de la industria cultural de masas. Allí se analiza el modo en que "lo femenino" y el

rol de la mujer es puesto en escena en este tipo de programas dirigidos a una audiencia femenina.

La investigación realizada por Maximiliano Marentes (2017) *Amor gay en dos ficciones televisivas argentinas. Entre la reproducción y la contestación de la heteronorma* realiza un contraste entre dos telenovelas argentinas que presentaron una historia de amor homosexual, *Farsantes* y *Viudas e hijos del Rock & Roll*, a partir de tres ejes de análisis vinculados a la reproducción y la contestación de la heteronorma: hablar de sexo, el final feliz y la intersección entre orientación sexual y clase social. La utilidad de este trabajo para nuestra tesina recae, no sólo en la coincidencia de una de las telenovelas que analiza, sino también en las diferencias que presenta *Viudas*, en relación a las ficciones del corpus, al representar mediante toques de humor un romance entre varones.

Además, varias tesinas de grado elaboradas en la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires (FSOC –UBA) sirvieron de inspiración y consulta por diferentes motivos. El trabajo realizado por Agustín Marreins y Diego Mathé (1996) *Cine, homosexualidad y estereotipo*, encara la búsqueda de la marginación y estereotipación del homosexual en el cine. Para eso, analizan la construcción social de la imagen de un grupo marginal a través de una serie de reenvíos mediáticos y señalan que en la mayoría de los films los homosexuales son asexuales. El estudio realizado, si bien dista bastante del contexto histórico en el que surgieron las telenovelas de nuestro corpus, es interesante dado que también analiza la representación de sujetos homosexuales en los medios masivos, pero enfocándose en el soporte cinematográfico. Así, se pueden esbozar ciertos patrones similares en el método de análisis y vislumbrar los cambios en el modo de representar a los personajes alejados de la heteronorma en las ficciones más actuales.

A su vez, dos tesinas de la misma Universidad abordaron uno de los objetos de nuestro corpus, la telenovela *Farsantes*, para analizar la temática homosexual en el *prime time* de la televisión argentina. La tesina de Damián Esteban Chiquis y Lucia Soledad Pérez Sosto (2016) *Homosexualidad de Prime Time. El caso Farsantes, relato y representación de la Homosexualidad en el discurso televisivo*, realiza un análisis desde una perspectiva semiótica haciendo foco en la estructura del relato como eje catalizador de continuidades y rupturas respecto de otras ficciones televisivas previas. Por su parte, Silvia Tapia Zemko (2018) en su tesina *El beso (posible). La representación mediática del amor entre dos hombres*, explora el romance homosexual de los protagonistas de la telenovela. Ambas tesinas, son de utilidad dado

que, al abordar uno de los objetos de este trabajo, aportan dos líneas diversas de análisis con las cuales es posible dialogar en esta investigación e incluso profundizar ciertos hallazgos.

Sumado a las tesis consultadas dentro de la carrera de Ciencias de la Comunicación de la Universidad de Buenos Aires, el trabajo de Ernesto Meccia (2006) *La cuestión gay, un enfoque sociológico* en el que reflexiona sobre la problemática homosexual masculina desde la perspectiva de quienes se autorreconocen con esa identidad, ha sido clave para lograr una mejor comprensión sobre el objeto de estudio del presente trabajo.

A su vez, otras investigaciones han servido para reconstruir el clima de época y las transformaciones ocurridas a lo largo del tiempo en torno a la temática en Argentina. El texto de Sebrelí (1997) *Escritos sobre escritos, ciudades bajo ciudades, 1950-1997* fue una gran contribución en esta línea para comprender, además, el rol del Estado en relación a la diversidad sexual. También fue clave en este aspecto el aporte de Carlos Figari (2012) en *La invención de la sexualidad: El homosexual en la medicina Argentina (1880-1930)* para lograr un entendimiento más cabal sobre el recorrido, historia y modificaciones sociales y culturales sobre la cuestión homosexual.

En cuanto a la especificidad de las telenovelas, en tanto productos de la industria cultural consumidos masivamente en nuestro país, los trabajos de Nora Mazziotti (1992; 1993; 2006) resultaron esenciales para dar cuenta que estos relatos funcionan, por un lado, como espacios en los que se manifiestan emociones y pasiones y; por el otro, como mediadores en la construcción de imaginarios sociales. Y es por eso que estos discursos son superficies interesantes para indagar las configuraciones ligadas a la diversidad sexual dentro de esta tesina. Por otra parte, los aportes de Martín-Barbero (1987; 1991; 1995; 1998) permitieron dar cuenta del modo en el que las telenovelas actuales se reapropian de la matriz melodramática para representar nuevas relaciones amorosas entre parejas alejadas de la heteronorma.

1.5. Farsantes y Las Estrellas

En junio de 2013, durante el *prime time* de *El Trece* comenzó a emitirse la telenovela *Farsantes* que tuvo una duración de 125 capítulos finalizando en febrero de 2014. La historia se desarrolló en un bufete de abogados penalistas situada en el conurbano bonaerense donde Julio Chávez era el jefe de tres abogados



interpretados por: Alfredo Casero, Griselda Siciliani y Benjamín Vicuña. Este fue la última incorporación del equipo letrado y formó la dupla protagónica junto a Chávez. La tira fue pensada originalmente como un unitario, con una emisión semanal, y luego se decidió convertirla en formato diario. Esto ocasionó un conflicto contractual con el actor Benjamín Vicuña, quien debió abandonar la tira antes de lo previsto debido a otros compromisos previos.

La trama de la telenovela giró en torno al romance de los protagonistas, por primera vez una pareja de hombres, teniendo como telón de fondo los relatos de los casos judiciales que debían resolver. Además, la tira se complementó con el desarrollo de las historias personales del resto de los personajes. Así, *Farsantes* se constituyó de alguna manera como un producto de la industria cultural novedoso y disruptivo por poner en primer plano un relato erótico-afectivo homosexual en el *prime time* de uno de los canales líderes de audiencia de la televisión argentina marcando picos de rating.²³ Por otro lado, esta ficción desarrolló una historia romántica homosexual protagónica alejada de ciertas representaciones estereotipadas vigentes en décadas anteriores, como los mencionados en los antecedentes, haciendo hincapié en los matices emotivos y afectivos de la construcción de la relación amorosa. En *Farsantes* Julio Chávez interpretó a Guillermo Graziani, un abogado penalista de 50 años que dirigía un estudio jurídico en el conurbano bonaerense. Al comienzo de la novela, este personaje estaba casado con Ana (Ingrid Pelicori), con quien mantenía una relación desde hacía 20 años. Sin embargo, durante el último tiempo sólo los unía un gran cariño y el querer cumplir con el

²³ La telenovela obtuvo un promedio de 20 puntos de rating, logrando picos de 22 puntos. Rating | ¿Cuánto midió el último capítulo de "Farsantes"? (13 de febrero de 2014). Recuperado de <https://www.primiciasya.com/rating/rating-cuanto-midio-el-ultimo-capitulo-farsantes-n1160974.html>. Consultado el 17/04/2019.

objetivo de ser funcionales al modelo de la familia heteronormativa y tradicional. Además, Guillermo tenía un hijo, personificado por Ricardo “Chino” Darín, fruto de una relación ocasional con una mujer que no se hizo cargo del niño, quien fue criado por Guillermo y Ana. De todos modos, durante su matrimonio Guillermo mantuvo varias relaciones con otros hombres de manera oculta bajo la gran pantalla de su familia. La dupla protagónica se completó con Benjamín Vicuña, quien encarnó a Pedro, un abogado treintañero perteneciente a una familia de clase trabajadora, de la cual renegaba, que buscó ascender socialmente a partir de su relación amorosa con Camila, interpretada por la actriz Julieta Cardinali. Este vínculo le abrió las puertas a un círculo de elite, ya que el padre de Camila era un empresario exitoso que lo empleó. Cuando conoció a Guillermo, su mundo se trastocó y quiso formar parte del equipo de abogados de su estudio jurídico. A partir de ese momento, el eje central de la telenovela se enfocó en el proceso de estos dos personajes para aceptar sus sentimientos y hacerse cargo de la atracción y química que había entre ambos.

FICHA TÉCNICA		
Autores Mario Segade / Carolina Aguirre	Casting Paola Lusardi / Ileana Ripper	Coordinación de Producción Ivana Polonsky
Dirección de Sonido Anibal Girbal / Adrián de Michelle	Edición y Musicalización Alejandro Alem / Alejandro Parysow	Dirección de Contenidos Marcos Carnevale
Dirección de Arte Juan Mario Roust	Locaciones Mariano Gundín	Producción Ejecutiva Diego Andrasnik
Dirección de Fotografía Pablo Rocco / Guillermo Zappino	Jefes de Producción Mauro Santiago / Julieta Martinelli	Producción General Adrián Suar
Vestuario Lorena Díaz	Asistentes de Dirección Jessica Blanco / Nicolás Dicocco	Dirección Daniel Barone / Jorge Bechara

En mayo de 2017 *El Trece* sumó a su programación una nueva ficción de 171 capítulos que narró la historia de cinco medias hermanas que heredaron un hotel por parte de su padre, quien las obligó a administrarlo juntas para poder acceder a la herencia.



Las Estrellas también constituyó otro hito, ya que incluyó una historia de amor entre dos mujeres con una de ellas como protagonista en el *prime time* de un canal de aire. Tal como sucedió con *Farsantes*, esta ficción tuvo un gran acompañamiento por parte de

la audiencia²⁴, la cual incluso promovió un mayor desarrollo del romance entre estas dos jóvenes que poco a poco fue cobrando más relevancia dentro de la trama con respecto a otras historias amorosas.

Las hermanas que se reencontraron tras la muerte de su padre fueron interpretadas por Celeste Cid, Marcela Kloosterboer, Violeta Urtizberea, Natalie Pérez y Justina Bustos. El momento en el que descubrieron que la condición para obtenerla era gestionar un hotel durante un año juntas significó el primer gran conflicto de la tira, ya que ellas no tenían un buen vínculo e incluso desconocían la existencia de la hermana menor, el personaje de Bustos. La novela se centró en las aventuras y desventuras que enfrentaron en el manejo del hotel y, a su vez, en la historia personal de cada una de ellas. Con el devenir de los capítulos, el personaje de Violeta Urtizberea se sintió atraída por una de las empleadas del hotel y comenzó una relación erótico-amorosa que fue cobrando relevancia dentro de la trama. La historia que surgió entre estas dos mujeres resulta relevante para el análisis dado que fue un romance protagónico entre dos mujeres dentro de una tira familiar del *prime time* televisivo del canal perteneciente al Grupo Clarín, el multimedio más importante del país.

FICHA TÉCNICA		
Autores Marta Betoldi / Mara Pescio / Santiago Guerty	Dirección de Fotografía Sergio Dotta / Pablo Rocco	Coordinación de Producción Ariel Ferrero
Casting Ileana Rippel / Verónica Zelwianski	Director de Efectos Visuales Andrés Bocán	Dirección de Contenidos Marcos Carnevale
Vestuario Lorena Díaz	Locaciones Guillermo Lubin / Lucas Daponte	Dirección de Producción Diego Andrasnik
Dirección de Arte Mariela Pita	Asistentes de Dirección Fabian Caeiro / Hernán González	Producción Ejecutiva Adrián González
Dirección de Sonido Aníbal Girbal / Adrián De Michelle	Dirección Sebastián Pivotto / Lucas Gil	Producción General Adrián Suar

En esta ficción Violeta Urtizberea encarnó el papel de Florencia Estrella quien padecía el Síndrome de Tourette²⁵, que en muchas ocasiones volvía cómico a su personaje, ya que a través de este recurso decía lo que nadie se animaba a decir a modo de chiste. Ella soñaba con ser actriz pero su enfermedad le dificultaba concretarlo. Al comienzo de la tira Florencia conoció a Daniel, interpretado por Nazareno Casero, y comenzaron un romance que se

²⁴ Esta tira logró un promedio de 14 puntos de rating. El año que la TV abierta cayó a los 10 puntos. (29 de diciembre de 2017). [Ámbito.com](https://www.ambito.com). Recuperado de <https://www.ambito.com/el-ano-que-la-tv-abierta-cayo-los-10-puntos-n4007855>. - Consultado el 17/04/2019.

²⁵ El síndrome de Tourette es un trastorno neuropsiquiátrico heredado con inicio en la infancia, caracterizado por múltiples tics físicos (motores) y vocales (fónicos).

desarrolló hasta el casamiento, situación que provocó una crisis de pareja. En ese momento, Florencia comenzó a tener dudas sobre si realmente estaba enamorada de su novio o si, en realidad, sentía cosas por su amiga Jazmín, el personaje de Julieta Calvo. Ellas se conocieron cuando la primera se hizo cargo de la gestión del hotel donde Jazmín era ayudante de cocina y a medida que avanzaron los capítulos fueron generando una gran amistad, aunque Jazmín se sintió atraída por su amiga desde el comienzo.

Estas dos ficciones, con sus coincidencias y contrastes, se convierten en una superficie de análisis interesante sobre la representación mediática de la diferencia sexual. Puntualmente, se hará foco en el análisis de las características de dichas historias erótico-afectivas en clave comparativa que permita identificar aquellos recursos narrativos comunes y disímiles empleados en la representación de estos relatos alejados de la heteronorma.

En el próximo capítulo se analizarán los rasgos genéricos y estilísticos de las dos tiras poniendo el acento en la trama romántica que presentan, e indagando de qué manera el *drama de reconocimiento*, tópico recurrente en el melodrama, se configura en torno a una actualización de su motivo y en una doble dimensión ligada, por un lado a los propios personajes y, por otro, a los vínculos familiares de éstos.

2. Amores imposibles

El fundamento de toda telenovela es el amor, o de manera más amplia y como afirma Maximiliano Marentes (2017: 142) “las historias de amor suelen ser los ejes que estructuran las ficciones televisivas”. En el caso de *Farsantes*, y como novedad, el eje es la historia amorosa entre dos hombres, mientras que en *Las Estrellas* uno de los romances centrales de la tira se construyó entre dos mujeres. Sin embargo, desde el comienzo es posible identificar una diferencia notable en la producción del guión de ambas. En *Farsantes*, el eje central de la ficción fue, desde su concepción, la relación amorosa entre Guillermo y Pedro, que fue acompañada por una pareja secundaria heterosexual a través de la cual se plasmó el “vínculo entre un galán (hombre) y una heroína (mujer) tradicionales: Gabriela y Alberto” (Tapia Zemko, 2018: 55). En cambio, en *Las Estrellas*, Florencia y Jazmín no sólo no fueron la única pareja protagónica, sino que además su romance no estuvo planteado desde el comienzo del relato. Inicialmente en la presentación de tira, junto a las cinco protagonistas mujeres, había cinco hombres destinados a enamorarlas bajo la figura del galán. Nazareno Casero fue el actor elegido para formar la dupla amorosa con el personaje de Violeta Urtizberea. Con el desarrollo de la ficción la historia de Florencia tuvo un giro inesperado, dado que comenzó a sentirse atraída por su amiga Jazmín, lo cual, tras el respaldo del rating y los fans²⁶, desembocó en una historia amorosa entre ambas.

Siguiendo la caracterización que hace Mazziotti (2006) respecto a las telenovelas, estas ficciones responden a los rasgos narrativos y temáticos que dicho género presenta. En ellas es posible identificar una trama ligada al amor y las pasiones que busca causar emoción en los televidentes. “La telenovela cuenta una historia de amor. Tiene que ser un imposible. Es necesario que venza obstáculos, que cueste aceptarlo, mantenerlo, o recuperarlo” (Mazziotti, 2006: 21). En las historias de las telenovelas analizadas, la imposibilidad del amor recae en la orientación sexual de los protagonistas y en los prejuicios que esto conlleva. Las tramas están ligadas a varios rasgos que podrían agruparse en distintos campos. En primer lugar, a la historia amorosa que funciona como centro narrativo de toda telenovela. En segundo lugar, responde a

²⁶ <https://twitter.com/Freni98/status/900527604037550080>. Consultado el 08/05/2019.
<https://twitter.com/candebattistino/status/906369468456161280>. Consultado el 08/05/2019.
<https://twitter.com/JuntasxJuli/status/919011893179764736>. Consultado el 08/05/2019.
<https://twitter.com/adoringjulieta/status/905557760724619265>. Consultado el 08/05/2019.

necesidades sociales profundas como lo son el reconocimiento social (Martín-Barbero, 1987), la identificación -del público con algunos de los personajes- y, además, la proyección -de sentimientos, vivencias y estados de ánimo-. A su vez, “por su pertenencia a una industria de entretenimiento, la telenovela deberá conmover, seducir, acompañar el cotidiano, porque las historias que se presentan se vinculan con dos grandes preocupaciones vitales de ‘la persona’: sus relaciones amorosas y sus dramas sociales.” (Alfaro, 2006: 451).

Todos los aspectos anteriormente mencionados están presentes en ambas telenovelas de manera particular. En *Farsantes* la trama centrada en un amor que debe luchar para vencer obstáculos se corporiza en la relación entre los dos protagonistas, Guillermo y Pedro. Pero, como ya se adelantó, la dificultad para concretar el romance no reside en la diferencia de clase o en lazos sanguíneos desconocidos, como sucede tradicionalmente en muchas telenovelas; “en las tramas de estas narraciones no aparece como factor conflictivo el económico” (Bourdieu: 2008, 8) sino que, en este caso, el inconveniente recae en la orientación sexual, y en los prejuicios internos y externos a los personajes. Lo novedoso al incorporar esta temática no consistió sólo en que dos hombres homosexuales compongan la dupla protagónica, sino en hacer foco en la dimensión emotiva y afectiva de la construcción de su relación.

Este mismo foco fue empleado para contar la historia de la relación erótico- afectiva entre dos mujeres en *Las Estrellas*, donde también se encuentran todos los rasgos típicos del género, como una trama ligada al amor que en este caso se multiplicó, ya que cada hermana experimentó la suya, y a su vez una de ellas vivió un romance con una mujer. En el caso del romance de Florencia y Jazmín, al igual que en *Farsantes*, el obstáculo de la relación recae en la orientación sexual de estas mujeres y en los prejuicios personales de Florencia, y de parte de su entorno, para transitar libremente una historia de amor con alguien de su mismo sexo.

A su vez, en esta tira se pueden identificar otros rasgos melodramáticos, como la muerte fingida del padre que fue el disparador de la unión de las hermanas, y del descubrimiento de una media hermana desconocida hasta el momento, combinados con un tono cómico que completa la identidad de la tira. Como explica Mazziotti (2006) lo melodramático se conjuga con otros componentes; la dimensión emotiva y afectiva de la construcción de la relación amorosa de las protagonistas en *Las Estrellas* se combina con la presencia de personajes cómicos, como el de Florencia que, con su síndrome y situaciones disparatadas, apuntan a hacer reír a los espectadores.

Oscar Steimberg (1994) analiza las transformaciones que la novela como género

mediático ha sufrido desde su surgimiento a lo largo de la historia y propone una clasificación de las producciones argentinas del género telenovela, basadas en las variaciones estilísticas que en ella se han producido. Así, es posible identificar un *estilo primitivo*, un *estilo moderno* y un *estilo posmoderno o neobarroco*. El primero está más ligado al melodrama con una narrativa lenta y lineal y basado fuertemente en lo patético. En el estilo moderno, la telenovela se ve atravesada por una expansión del verosímil social y se encamina hacia un drama realista. Por último, en el estilo posmoderno el verosímil de género avanza sobre el verosímil social y se vuelve un relato capaz de cruzarse con una variedad extensa de historias, apartándose de la enunciación patética. Algunas de los programas televisivos analizados en los antecedentes pertenecen a estas categorías, donde la representación de la diferencia sexual muchas veces se enmarcaba dentro de lo meramente humorístico y lentamente fue variando la enunciación, encontrándose ficciones en las que el verosímil social comenzó a tomar protagonismo como *Farsantes* y *Las Estrellas*. En estos programas televisivos pueden identificarse relatos que se vinculan con debates presentes en el campo social sin caer en la parodia.

Con el nuevo milenio María Victoria Bourdieu (2008) afirma que las telenovelas de las últimas décadas que se emitieron en la franja nocturna han sufrido ciertas transformaciones que las despojan levemente de algunas temáticas e ingredientes populares que aún perduraban en el género y que, a su vez, lo acercan a nuevos públicos. A raíz de esto, Bourdieu (2008) propone un nuevo estilo en el cual se produce un viraje hacia un protagonismo masculino y cierta flexibilidad respecto del personaje femenino que puede o no ser parte de la pareja protagónica. Además, la obtención de justicia y el verosímil social pasan a ser los ejes principales. Esto se evidencia en *Farsantes*, donde la pareja protagónica es masculina y la historia de amor gira en torno a Guillermo y Pedro. En relación a ello, cabe destacar lo que plantea Silvia Tapia Zemko (2018) cuando establece que el personaje de Guillermo encarna el rol de justiciero, desafiando las convenciones sociales y los prejuicios históricos. Así, el verosímil social prevalece sobre el verosímil de género a partir de la inclusión de una temática social de la coyuntura del momento. Esto conlleva, ya no a la obtención de justicia, sino a la búsqueda de aceptación y visibilización de la diferencia sexual signada, en este caso, por la puesta en escena de una relación erótico-amorosa entre dos hombres. De todos modos, estos objetivos no se plantean de manera directa y evidente, sino que surgen como consecuencia del tratamiento que la telenovela realiza respecto de la temática. En el caso de *Las Estrellas*, los rasgos de este estilo no son tan evidentes ya que el protagonismo se reparte de manera coral entre las cinco hermanas, generando un viraje hacia la centralización de historias de mujeres.

En el próximo apartado, se ahondará en los procesos que vivenciaron los protagonistas de estas tiras a la hora de reconocerse enamorados de personas de su mismo sexo dentro de una narrativa melodramática.

2.1. Cuando el reconocimiento se convierte en drama

En las telenovelas, la historia de amor está asociada a lo que Peter Brooks (1976) llama “el drama del reconocimiento” que caracteriza al melodrama. A través de este, se escenifica un proceso de re-conocimiento de una cualidad o rasgo identitario de algún o algunos personajes que el público va descubriendo junto a ellos. En las dos tiras del corpus este “*drama*” cumple un papel central en el devenir del relato debido a que al menos un personaje de la pareja transita este proceso.

En *Farsantes* los dos protagonistas atraviesan una indagación que va desde el desconocimiento al reconocimiento de su identidad sexual, aunque de maneras distintas. Por un lado, Guillermo estaba casado con una mujer pero ya había tenido varias relaciones y encuentros sexuales secretos con otros varones, en cambio, Pedro nunca había experimentado vínculos homosexuales hasta que conoció a Guillermo. Esta nueva relación que surgió entre ellos generó un doble movimiento, por un lado, visibilizó de manera más contundente la orientación sexual de Guillermo y, por el otro, animó a Pedro salir del *clóset*. Este velo sobre un rasgo de identidad, característico del melodrama y por ende de la telenovela, tiene que ver por un lado con una promesa o voto de silencio que suelen hacer “los buenos” dentro de este género que les impide exponer la verdad. Aquí, los protagonistas mantienen un voto de fidelidad y cuidado con sus parejas, que para Guillermo se acentúa por la adicción al alcohol que sufre su esposa. Además, para él declarar públicamente su homosexualidad no tiene que ver con un deseo personal, sino que “en la mayor parte del tiempo prima la negación, el ocultamiento y un gran reduccionismo” (Chiquis y Pérez Sosto, 2016: 37) que se muestra, por ejemplo, en la voluntad de Guillermo de mantener la apariencia de una familia tradicional junto con su esposa y su hijo, lo cual funciona como un fuerte obstáculo para la concreción de la pareja y como elemento central de su *drama de reconocimiento*. De esta forma, Guillermo se establece como su propio obstáculo para la resolución de este drama.

En el caso de Pedro, a diferencia del de Guillermo, se puede ver un proceso completo que parte del desconocimiento. Si bien mediante algunos indicios se sabe, por ejemplo, que su

padre lo juzgaba por no ser igual a los otros niños, él nunca había experimentado una atracción hacia otros hombres, y termina en el descubrimiento de un nuevo rasgo de identidad hasta ese momento ausente. Esto comenzó al conocer a Guillermo y desde un primer momento se evidenciaron indicios de una atracción particular entre ellos, que con el correr de los capítulos devino en un romance. Como plantean Damián Chiquis y Lucía Pérez Sosto, “la toma de conciencia de la atracción que siente por Guillermo se da junto con el proceso de involucramiento en una relación afectiva con él. Y ese disparador sentimental impulsa su identificación como homosexual” (2016: 48). En este personaje, la vivencia personal del *drama de reconocimiento* se focaliza en la subjetividad de Pedro en el descubrimiento de su deseo erótico-afectivo hacia otro hombre. En este proceso, el público acompaña al protagonista, ya que también parte del desconocimiento de su atracción homoerótica y la va reconociendo junto al personaje. En cambio, en Guillermo, la audiencia ya conoce su orientación sexual, aunque él lo vive en su esfera íntima sin hacerlo público, por lo que la trama hace hincapié en su resistencia al reconocimiento externo mediante un ocultamiento sistemático de su homosexualidad la cual es propiciada por él mismo.

En *Las Estrellas* el *drama de reconocimiento* se presentó sólo en un personaje de la pareja, el de Florencia. Este proceso fue similar al que atravesó Pedro en *Farsantes*, ya que comenzó en un pleno desconocimiento de su deseo, y culminó en el reconocimiento del mismo. Este desarrollo se vincula a lo que Raquel Platero (2008) establece respecto al modo en que las lesbianas son incorporadas en las ficciones televisivas:

La televisión muestra a las lesbianas como mujeres con un pasado heterosexual, que tienen que salir del armario para ser honestas con su entorno - que se lo merece -, estar seguras de que son lesbianas, quizás probando con algunos hombres para después, una vez seguras de ser lesbianas, conformar roles de género congruentes con las demandas de nuestra sociedad. (Platero, 2008: 337)

Para Florencia, finalizar con este proceso implicó hacer público, a través de las redes sociales, el amor que sentía por Jazmín, haciendo foco en el cariño que le despertaba su pareja independientemente de que ésta sea varón o mujer y en su deseo de poder vivirlo libremente. En ese video declaró:

“Hola, durante mucho tiempo yo me sentí marcada, durante mucho tiempo en el colegio me señalaban y se reían de mí, todos, todos se

reían de mí. Se reían porque yo tengo un problema, ña (hace un *tic*) que no puedo evitar y yo quería hacer un pozo en la tierra y hundirme, quería desaparecer, lo que más quería en mi vida era ser invisible. Hasta que apareció una persona que me hizo sentir que valía la pena ser como soy, que me enseñó a quererme, me enseñó a querer a los otros sin sentirme menos, que era lo que yo me sentí toda la vida, y más allá de todo, más allá de lo que me digan, yo ya no quiero vivir más sobre la tierra porque yo estoy enamorada, porque la amo y eso a mí me hace sentir en las nubes. Y es una chica, sí, ¡es una chica!, no me importa si es una chica o es un chico, estoy enamorada de una chica y nadie más va a hacer que yo sienta vergüenza por eso.”

Al igual que sucede con Pedro, se destaca constantemente que se enamoraron de otra persona más allá de su sexo. El caso de su pareja, Jazmín, es diferente, ya que no se aborda el *drama de reconocimiento* del personaje, dado que se la presentó desde el comienzo como una mujer a la que le gustaban las mujeres. Esto difiere del personaje de Guillermo, de quien, si bien se sabe que tuvo relaciones con otros hombres previas, se muestra incómodo con que esto salga a la luz y lucha durante casi todos los capítulos para mantenerlo relegado a su intimidad.

Una distinción interesante entre estas ficciones es que, a pesar de que el público acompaña el proceso de reconocimiento del deseo homoerótico tanto de Pedro como de Florencia, en el primero se puede intuir desde los primeros capítulos que se enamorará de otro hombre dado que la telenovela está planteada desde el comienzo para que ellos mantengan un romance. Mientras que en el caso de Florencia al principio de la tira no se presentan indicios que den cuenta que tendrá una relación con otra mujer, incluso se enamora de otro hombre en los primeros capítulos.

Como explica Martín-Barbero (1983) la importancia dada a este eje narrativo se vincula con el hecho de que:

“el melodrama puro, afirma P. Brooks, no es más que “el drama del reconocimiento”, de ahí que todas las acciones y todas las pasiones alimenten y se nutran de una sola y misma lucha contra todas las apariencias, contra los maleficios, contra todo lo que oculta y disfraza, una lucha por hacerse reconocer” (Martín-Barbero, 1983: 18).

Dentro de este eje, entonces, lo novedoso en estas dos telenovelas recae en la actualización que se realiza del *drama reconocimiento*, más puntualmente del tópico que lo encarna. Durante mucho tiempo el reconocimiento estuvo ligado a lazos sanguíneos y pertenencia de clase, sin embargo, aquí la sexualidad emerge como motivo de reconocimiento en una doble dimensión: interna, la que se produce en la subjetividad del personaje, y externa, la que tiene lugar desde el personaje hacia el entorno. En el próximo apartado se analizará de qué manera el ámbito familiar se vincula con el *drama de reconocimiento* de los personajes protagónicos.

2.2. Los vínculos familiares, otro escalón en el reconocimiento

En relación al proceso de reconocimiento que atraviesan estos personajes en torno a su atracción hacia personas del mismo sexo, resulta interesante indagar de qué manera el entorno familiar acompañó o no dicho proceso. Para Guillermo asumir su homosexualidad frente a sus allegados no fue una tarea sencilla, incluso durante gran parte de su vida la mantuvo oculta de su familia y sus compañeros de trabajo. Si bien su esposa estaba al tanto de que él mantenía encuentros casuales con otros hombres, no era un tema sobre el cual hablaran abiertamente, sino que formaba parte de un pacto de silencio implícito entre ellos. Uno de los personajes que encarnó los prejuicios sociales respecto a la tematización de la diversidad sexual fue el de Mario Pasik, quien interpretó al hermano del protagonista. Desde el comienzo éste conocía la orientación sexual de su hermano y buscaba lastimarlo llamándolo “putito” ofensivamente en varias oportunidades tratando, además, de ponerlo en evidencia. El resto de los allegados a Guillermo, a excepción del personaje de Facundo Arana, que en ocasiones había sido su confidente, se enteraron de su homosexualidad partir de su relación con Pedro. Es interesante destacar la reacción de su hijo, quien al saberlo se molestó más porque su padre le haya mentado y ocultado algo tan importante durante tanto tiempo, que por el hecho de que le gusten otros hombres.

En el caso de Pedro, comenzó un proceso de descubrimiento en el que, dudas y temores mediante, terminó confirmando que estaba enamorado de Guillermo. Este personaje no contaba con un entorno de amigos con los cuales compartir lo que le sucedía, por eso la llegada de un primo fue el momento en el que Pedro pudo confesar lo que sentía. Si bien recibió apoyo de su familiar, este luego lo traicionó y se lo contó a su esposa e incluso intentó tener relaciones sexuales con ella. A pesar de esto, y debido al gran amor que sentía por Guillermo, con el correr

de los capítulos se animó a transitar una relación amorosa junto a él. Como consecuencia, la convicción de dejar a su esposa le costó la muerte ya que el día en que se lo planteó a Camila, ella lo terminó asesinando en medio la discusión por la ruptura. Hecho que además provocó una fuerte repercusión en el personaje de Guillermo, quien encaró un nuevo proceso de vinculación con su orientación sexual, y en la continuidad del relato de la tira.

En *Las Estrellas* la revelación de la relación de Florencia con Jazmín se fue poniendo en escena de manera paulatina, al igual que el modo en que sus hermanas se fueron enterando del romance. Las primeras en saberlo fueron Miranda y Virginia quienes la notaban extraña y sospechaban que tenía otro tipo de vínculo con su amiga y, al confirmarlo, la apoyaron y fueron sus confidentes durante su propio proceso de reconocimiento. Luego fue el turno de sus otras hermanas, Carla y Lucía, y esta última fue la primera que representó de algún modo los prejuicios sociales y la preocupación por el “qué dirán”. Al enterarse que Florencia había confesado en un video que estaba enamorada de otra mujer, le planteó su temor de que esa confesión afecte el negocio familiar, pero luego sus hermanas la hicieron entrar en razón y rápidamente cambió su postura entendiendo que lo más importante era la felicidad de su hermana.

Las hermanas que protagonizan *Las Estrellas*, actúan como aliadas mientras que en *Farsantes*, el hermano es su peor oponente. En esta ficción, la esposa de Guillermo siempre estuvo al tanto de su homosexualidad y de las relaciones ocasionales que mantenía con otros hombres, pero lo toleraba porque formaba parte de un acuerdo tácito de la pareja. De todos modos, cuando descubrió que su marido estaba enamorado de Pedro se convirtió en una de las contrafiguras de la relación. Por su parte, el hijo de Guillermo se enteró de que a su padre le gustaban los hombres hacia el final de la ficción y lo apoyó luego de una breve etapa de conflicto.

En la telenovela *Las Estrellas*, el contrapunto más fuerte respecto a este eje fue el personificado por la madre de Florencia, quien al enterarse del romance realizó un escándalo con tintes melodramáticos en medio del *lobby* del hotel, esgrimiendo frases que aludían a que su hija antes era una chica “normal” dentro de una familia “normal”, dando entender que la relación de Florencia no entraba dentro de esos parámetros. Luego del alejamiento que mantuvo con su hija, fue Jazmín quien habló con ella y le hizo cambiar su parecer, provocando la unión de madre e hija nuevamente.

Si bien, en ambas telenovelas hubo un personaje familiar directo a través del cual se

manifestó el rechazo hacia la homosexualidad, en *Farsantes* la hostilidad del hermano de Guillermo es un eje constante en la tira que se utiliza para poner en evidencia una enemistad entre los hermanos. A su vez, el personaje de Pasik amenaza permanentemente con develar la sexualidad de Guillermo en público tratando de perjudicarlo, especialmente, en su ámbito laboral. Por su parte, en *Las Estrellas* este conflicto fue fugaz y no estuvo relacionado a una animosidad personal, sino con los prejuicios que cargaba la madre de Florencia. Este nudo en la trama, que se resolvió rápidamente y no profundizó en otro tipo de conflictos sociales, apoya la visión de Platero (2008) sobre la invisibilización de los problemas sociales que enfrentan las lesbianas en las ficciones presentando como único conflicto la aceptación del entorno más cercano, sin problematizar otros aspectos de la lesbofobia:

Al contar una historia feliz sobre cómo las lesbianas se relacionan con su entorno, donde sólo se enfrentan a cómo lo toman sus amistades a modo de problema personal, parece como si los cambios sociales se hubieran producido de facto; más allá del matrimonio existen otros problemas como la homofobia (social e interna) y la discriminación laboral que están sin resolver (Platero, 2008: 310).

En ambas tiras, el eje de conflicto está ligado a la aceptación familiar y “el drama se genera alrededor de la aceptación de los personajes heterosexuales alrededor del hecho gay-lésbico” (Platero, 2008: 317).

En *Las Estrellas* el personaje de Jazmín fue presentado desde el comienzo como lesbiana y no mostró una intención manifiesta de ocultarlo, como sí lo hacía Guillermo en *Farsantes*. Sin embargo, es necesario destacar que, si bien se hicieron alusiones a romances del pasado con otras mujeres, y su amigo Javier siempre estuvo al tanto de esto, siendo su confidente, tampoco se plasmó una naturalidad por parte de ella para hablar sobre el tema con otras personas. Lo planteado en estos párrafos ilustra que la problemática de las orientaciones sexuales diversas se presenta como una cuestión individual. Es así que, tanto en *Farsantes* como en *Las Estrellas*, el ámbito representado siempre es el personal, mientras que el ámbito social de la diversidad sexual es ignorado. Es decir, se muestra el proceso que atraviesan estos personajes para aceptar y concretar sus deseos hacia personas del mismo sexo, mayormente en la intimidad, y sin mostrar rastros del “mundo homosexual” ni de obstáculos sociales frente a éste. Así, se invisibiliza cualquier tipo de relación con los ámbitos de sociabilidad gay-lésbicos.

En referencia a esto, es importante destacar lo que Platero (2008) señala respecto a las representaciones televisivas de lesbianas que aplica también para representaciones mediáticas homosexuales masculinas:

(...) existe una desconexión con los actos cotidianos de exclusión, de cuestionamiento de la ruptura con los patrones de género asignados ferréamente. De esta forma, las representaciones reduccionistas y estereotipadas son responsables de la disonancia cognitiva y la falta de comprensión de la lesbofobia como problema estructural (Platero, 2008: 316).

En virtud de lo señalado, en *Las Estrellas* se evidencia que muchos aspectos de las experiencias y expresiones de sexualidad de las lesbianas no son ficcionalizados, “las representaciones «más correctas» sitúan a las lesbianas como mujeres “femeninas”, cuyo lesbianismo no es más que un elemento exótico que no altera su «normalidad»” (Platero, 2008: 318). Siguiendo lo planteado por Platero “sus vivencias lésbicas y cómo se enfrentan a la homofobia se relegan al ámbito de lo privado, lo que hace que se convierta en un problema personal” (2008: 318). Esto resulta llamativo, dado que en ambas ficciones las dos parejas se conocen en el ámbito laboral pero ninguna de las telenovelas aborda una posible problemática derivada de la homofobia en ese espacio. Solo en *Farsantes* se pueden encontrar pequeños episodios en los que, debido a las discusiones entre Guillermo y su hermano por las constantes amenazas de exponerlo frente a sus colegas, se incluye al ámbito laboral, ya que ambos son abogados.

Incluso, todos los encuentros que los protagonistas mantienen con otras personas del mismo sexo transcurren en el entorno privado. Como afirman Chiquis y Pérez Sosto, “Farsantes refuerza una vez más la idea de espacios públicos y privados. A diferencia de las relaciones heterosexuales de los otros actores de la historia, Guillermo y Pedro, deben transitar sus encuentros en absoluta privacidad” (2016: 49). En contraste, en *Las Estrellas*, al final de la tira, una vez el romance de las mujeres se consolidó, se mostraron escenas de amor en diferentes espacios públicos, como el *lobby* del hotel por citar un ejemplo.

No es casual que ambas tiras hayan abordado el drama de reconocimiento desde una perspectiva diferente a las de ficciones anteriores y a través de personajes que desafían la heteronorma, ya que en esa coyuntura social los debates acerca de las nuevas leyes de ampliación de derechos de la comunidad LGBT estaban instalados socialmente y en términos

mediáticos. Por lo tanto, teniendo en cuenta que toda telenovela trabaja para generar identificación en el público resulta necesario nutrirse de temas de actualidad creando personajes que atraviesan situaciones ligadas a esas problemáticas cotidianas. Como afirma Martín-Barbero “pocos «fenómenos culturales» evidencian hoy en forma tan desconcertante como la telenovela las articulaciones que entrelazan demandas sociales, dinámicas culturales y lógicas de mercado” (1995b: 117).

Otro rasgo típico y estructurante del género tiene que ver con la encarnación del mal que se presenta de un modo particular en estas ficciones. En *Farsantes*, la “maldad” no está encarnada puntualmente en algún o algunos personajes sino que evoca un problema social relacionado a los prejuicios que se vinculan con la no aceptación y discriminación hacia quienes se alejan de los patrones heteronormativos, tanto en el afuera como en los mismos protagonistas. Sin embargo, los prejuicios no son el motor del relato sino que, como en toda telenovela, la historia de amor es el eje central de la ficción que en este caso es acompañada por el miedo que sienten Guillermo y Pedro para reconocer su relación. A su vez los villanos, en este caso las respectivas parejas femeninas de los protagonistas, no son sujetos malos en sí, sino que a partir de las crisis con sus parejas llevan a cabo acciones que contribuyen directa o indirectamente a evitar que la dupla protagónica concrete su amor, impedimentos que son propios del devenir de las telenovelas. En relación a esto, un hecho paradigmático de *Farsantes* fue el asesinato de Pedro por parte de Camila, su esposa, quien al enterarse de que su marido la abandonaría para irse con Guillermo perdió el control y en medio de una discusión le disparó dos veces. En esta escena es posible visualizar rasgos típicos del culebrón, como el llanto desconsolado, la exaltación de las características dramáticas de las discusiones de los personajes, la exageración del conflicto y la musicalización trágica que en conjunto contribuyen a la espectacularización de la muerte. Posterior al asesinato de Pedro, emergió la búsqueda de justicia como tema central de varios capítulos, en los que se reconstruyeron los motivos y los detalles del crimen para juzgar a Camila. Durante este proceso, también es posible observar en Camila rasgos ligados al desequilibrio emocional. Como establece Mazziotti: “el desenlace debe implicar el castigo a los culpables. Esa es la lógica del melodrama: que triunfe el Bien. Que sea una apoteosis del amor y la justicia. Que los que ejercieron el Mal reciban su castigo” (2006, 22). Por este motivo, luego de un juicio, se condenó a Camila a seis años de prisión por el crimen cometido y además el personaje mostró un sentido arrepentimiento por haber asesinado a la persona que amaba. Esto es lo que Brooks (1976) denomina la “economía moral”, el momento en que la justicia recompensa todo el sufrimiento

atravesado por los personajes buenos del relato.

En *Las Estrellas*, tanto la historia general como la de Florencia y Jazmín se ven carentes de una fuerza maligna que impida el devenir positivo de la trama. De todos modos, al igual que en *Farsantes*, en la relación de Jazmín y Florencia se presentan obstáculos vinculados a los prejuicios sociales y personales respecto a su romance. Sin embargo, debe destacarse que al comienzo de la tira el personaje de Rafael Ferro, quien interpreta al marido de la hermana mayor de Florencia, encarnó el papel del malvado intentando frustrar el crecimiento del hotel y el buen vínculo de las hermanas, pero con el correr de los capítulos este eje de la historia se diluyó poco a poco hasta casi desaparecer.

Hasta aquí se ha profundizado en las marcas del género telenovela presentes en cada tira, haciendo foco en los romances entre personajes alejados de la heteronorma. Además, se dio cuenta del modo en que la sexualidad se convirtió en el eje que estructuró el *drama de reconocimiento* en tanto rasgo central de la telenovela y en la forma en que cada personaje lo transitó subjetiva y socialmente. A continuación, el análisis se centrará en los modos de representación que adquirió la sexualidad en cada telenovela al momento de plasmar las relaciones erótico-afectivas entre personas del mismo sexo.

3. La escenificación de lo sexual

Los recursos utilizados para mostrar estas historias, a priori, resultan ser similares a los típicos de toda telenovela. El primer rasgo característico de este género y uno de los momentos más esperados por los televidentes es el primer beso de la dupla protagonista. Este momento suele suceder luego de varios indicios que se van mostrando a lo largo de los capítulos y que, además, es promocionado en otros medios de comunicación preparando a la audiencia para la llegada de ese acontecimiento.

Farsantes, en este sentido, no fue la excepción y causó a su vez una expectativa extra, ya que el esperado beso fue protagonizado por dos hombres. Este momento, que tardó en llegar debido a las típicas idas y vueltas de las tramas novelescas, por fin se dio en los últimos minutos del capítulo número 38 cuando Guillermo estaba cuidando a Pedro, que se encontraba enfermo, en su casa. Fue entonces cuando este último se dejó llevar por sus sentimientos y besó a Guillermo. Sin embargo, el escaso romanticismo y pasión de la escena fue acompañado por la tensión que generó la presencia fugaz del suegro de Pedro, quien los descubrió en una situación comprometedoras sin que ellos lo notaran. Al observar con detenimiento el beso es posible percibir un escaso contacto entre las bocas, es un beso que transmite poca pasión en medio de un clima de nerviosismo y poco goce. Si bien para uno de los personajes este fue su primer beso con una persona de su mismo sexo, esta escena resulta llamativa dado que el primer beso de la dupla protagonista de una telenovela suele ser apasionado y vehemente. A pesar de la importancia del primer beso para la trama, luego de este episodio el personaje de Vicuña continuó teniendo inseguridades y dificultades para aceptar su atracción por Guillermo, por lo cual el romance no siguió fluyendo naturalmente.



La musicalización de este encuentro, otro rasgo común en las telenovelas para representar un clima particular, es clave en *Farsantes* ya que la letra de la canción *Pecado* de Caetano Veloso aporta gran significación a lo que se intenta transmitir respecto al carácter prohibido y de cierta manera imposible de su amor a través del uso de las palabras *prohibido*, *pecado*, *castigo* y *amor*, “reforzando la matriz melodramática que subyace a la historia de dos amantes que desafían lo establecido” (Tapia Zemko, 2018: 58):

Yo no sé si es prohibido
Si no tiene perdón
Si me lleva al abismo
solo sé que es amor

Yo no sé si este amor es pecado que tiene castigo
Si es faltar a las leyes honradas
Del hombre y de Dios
Solo sé que me aturde la vida
Como un torbellino
Que me arrastra, me arrastra
A tus brazos en ciega pasión

Es más fuerte que yo
Que mi vida, mi credo y mi sino
Es más fuerte que todo el respeto
Y el temor de Dios

Aunque sea pecado
Te quiero, te quiero lo mismo
Y aunque todo me niegue el derecho
Me aferro a este amor

La música no solo fue un factor clave solo en esta escena, sino que los encuentros de la pareja también fueron musicalizados por otra canción, *Mi alma en tus manos* interpretada por Carlos Casella, que los identifica en sus encuentros y desencuentros amorosos como sucede en todas las telenovelas:

No digas nada más
si ya pasó lo que pasó

maldigo haber creído
tu falso corazón
lo vas a lamentar
no tiene precio mi ilusión
pagaste con un beso
mejor no hablar de eso
que lástima los dos.

Dejo mi alma en tus manos
y juegas conmigo
te digo farsante
pero igual me entrego
al haberte mentido
dejo mi alma en tus manos
yo soy tu juguete,
juguete rabioso del amor al odio,
estoy muriendo
tengo el alma en pedazos
por ser tu juguete

Es necesario en este punto mencionar que incluso la cortina musical del programa, *Puro Teatro* de Vicentico, refuerza la idea de fingir y ocultarse tras un telón viviendo una vida simulada. Además, se menciona la cuestión de la mentira y de actuar algo que no se es realmente.

Igual que en un escenario
Finges tu dolor barato
Tu drama no es necesario
Yo conozco ese teatro
Fingiendo
Que bien te queda el papel
Después de todo parece
Que esa es tu forma de ser
Yo confiaba ciegamente
En la fiebre de tus besos
Mentiste serenamente
Y el telón cayó por eso
Teatro

Lo tuyo es puro teatro
Falsedad bien ensayada
Estudiado simulacro
Fue tu mejor actuación
Destrozar mi corazón
Y hoy que me lloras de veras
Recuerdo tu simulacro
Perdona que no te crea
Me parece que es teatro
Yo confiaba ciegamente
En la fiebre de tus besos
Mentiste serenamente
Y el telón cayó por eso
Perdona que no te crea
Me parece que es teatro
Pero perdona que yo no te crea
Me parece que es teatro
Lo tuyo
Lo tuyo es puro teatro

Por su parte, la historia de amor de Florencia y Jazmín estuvo planteada de un modo distinto, dado que durante el primer tercio de la tira el personaje de Violeta Urtizberea mantuvo una relación con un hombre con quien se casó por civil y luego lo dejó plantado en el altar de la iglesia debido a las confusiones que experimentaba respecto a su vínculo con su amiga luego de que ésta le confesara que le gustaba. Algo similar a lo que experimentó Pedro en *Farsantes*, quien también contrajo matrimonio con su pareja. La confusión a raíz de un casamiento heterosexual, que involucra a uno de los personajes de la pareja, es un recurso presente en las dos ficciones, utilizado como disparador del romance homosexual que se resolvió de distinto modo en cada una. En *Farsantes*, tras la unión matrimonial de Pedro y Camila, Guillermo expuso su dolor y sufrimiento. En cambio, en *Las Estrellas* se mostró a una Jazmín feliz tras el fallido casamiento.

En este marco la escena en la que Florencia abandonó a su novio en la iglesia resulta interesante para el análisis aquí elaborado. En primer lugar porque antes de tomar la decisión Florencia recordó la conversación que tuvo con su amiga cuando ésta la declaró su amor, y por otro lado porque se mostró a Jazmín esbozando una sonrisa tras el inconcreto matrimonio en un tinte un tanto melodramático. Todo esto significó el primer indicio de un posible romance correspondido entre ambas.



Luego de este episodio, las chicas mantuvieron una relación cercana sin pasar de la amistad, mientras Florencia dudaba constantemente de sus sentimientos e incluso salía con otros hombres. Este tipo de comportamiento se vincula lo que Figari (2008) caracteriza como “heterosexualidad flexible”. En estos casos el sujeto se define a sí mismo como heterosexual pero, a través de sus prácticas o experiencias, “altera, de algún modo, el canon de las metáforas genéricas de diferenciación y caracterización erótica dentro de la matriz heterosexual hegemónica” (2008: 97). Así, podría enmarcarse la etapa que atravesó Florencia durante este período en el cuál su personaje comenzó a sentir deseos desviados respecto de la heterosexualidad normativa.

Al igual que en *Farsantes*, se apeló al recurso narrativo de la enfermedad de uno de los personajes para generar un encuentro íntimo entre la pareja que favorezca el primer acercamiento romántico. Sin embargo, en *Las Estrellas* el primer beso no se pudo concretar en esta situación debido a la interrupción por parte de otro personaje, generando mayor expectativa de la audiencia. De todos modos, resulta llamativo que en ambas ficciones se haya apelado a una situación de enfermedad para concretar el encuentro amoroso. Pareciera que el hecho de que uno de los integrantes de la dupla protagónica se haya encontrado vulnerable fue el disparador para que el otro miembro de la pareja se anime a dar el primer paso. De esta manera, se pone en evidencia que, además del clima de intimidad experimentado, la debilidad

de uno de ellos pareciera funcionar como un factor que habilita el encuentro romántico entre los personajes alejados de la heteronorma.

Sobre el final del capítulo 79 Florencia y Jazmín se dieron su primer beso mientras que ésta última pintaba un retrato de la otra. Cuando le indicaba cómo posar, Florencia le dio un beso repentino que luego desembocó en uno más apasionado y romántico que fue mostrado a través de primeros planos haciendo foco en los rostros de las protagonistas y generando una sensación de intimidad. A diferencia del primer beso de *Farsantes*, en este caso se apeló más a la sensualidad y fogosidad del encuentro.



Es necesario destacar, que luego del primer beso de estas parejas, tanto Pedro como Florencia experimentaron sentimientos encontrados respecto a lo que había sucedido y mostraron una actitud un tanto distante tras la confusión de besar, por primera vez, a una persona de su mismo sexo. A su vez, en los dos casos, quienes dieron el primer paso para concretar el beso fueron los dos personajes que no habían experimentado vínculos homoeróticos hasta entonces.

Otro recurso presente en ambas telenovelas fue la musicalización sugerente en este tipo de escenas. En el caso de *Las Estrellas*, la canción que acompañó y colaboró en la significación de este momento clave fue *Caníbal* de Ile Cabra que transmite a través de su letra la idea de enamoramiento y de un cuerpo atravesado por la atracción en contraste con la idea de prohibición a la que hacen referencia las canciones de *Farsantes*:

Se estrujan mis sentidos,
no puedo despertar,
mi cuerpo ya curtido,
quiere reintentar.

Acuchillar mis miedos,
dejarlos desangrar,
desenchufar todos mis dedos,
llegar a algún lugar.

Caí estando arriba,
creí y era mentira.
Estoy suspendida.

La altivez me perseguía,
no la supe detener,
cuando todo decrecía
encontré cómo trascender.

Abriendo cual cirugía
fui descosiendo mi ser,
consumiendo en carne viva
a quien quise pretender.

Caí estando arriba,
creí y era mentira.
Estoy sumergida.

Mientras me iba hundiendo
un cuerpo fue devorado,
el corazón desplumado
en mí estaba latiendo.

Caí estando arriba,
creí y era mentira.
Estoy desprendida.

Caí estando arriba,
creí y era mentira.

La vinculación entre contenido y música para aportar sentido a las representaciones es un recurso que también se utilizó en el primer encuentro sexual de los protagonistas, otro momento que es sumamente esperado por la audiencia. Si bien usualmente la música es un recurso utilizado para contribuir en la generación de diversos climas que preparan al espectador para lo que está por ver en pantalla, en estos casos la música funciona, además, como un intertexto en el que se plasman ideas que no están dichas explícitamente en lo narrado. Esto

puede constatarse en la canción que acompañó la escena del capítulo 57 de *Farsantes* que resultó más sugerente que la utilizada en el primer beso, al igual que la iluminación y los planos, pero resulta pertinente destacar que la letra del tema musical *Soy lo prohibido* de Natalia Lafourcade hace hincapié nuevamente en el carácter prohibido y conflictivo de la relación:

Soy ese vicio de tu piel
Que ya no puedes desprender
Soy lo prohibido
Soy esa fiebre de tu ser
Que te domina sin querer
Soy lo prohibido
Soy esa noche de placer
La de la entrega sin papel
Soy tu castigo
Porque en tu falsa intimidad
En cada abrazo que le das
Sueñas conmigo
Soy el pecado que te dio
Nueva ilusión en el amor
Soy lo prohibido
Soy la aventura que llegó
Para ayudarte a continuar
En tu camino
Soy ese beso que se da
Sin que se pueda comentar
Soy ese nombre que jamás
Fuera de aquí pronunciarás
Soy ese amor que negarás
Para salvar tu dignidad
Soy lo prohibido
Soy el pecado que te dio
Nueva ilusión en el amor

Si bien este único encuentro sexual de la pareja fue promocionado y retomado por los medios como una escena erótica, al analizarla detenidamente, la relación sexual propiamente dicha no ahondó en detalles. Lo que se puede observar es a los dos protagonistas besándose

fogosamente y a uno de ellos quitándole la camisa al otro. Como describe Marentes (2017), en esta escena “se reconstruye elípticamente lo sucedido a partir de ciertos signos que indican la escena de sexo: el reencuentro, las velas, la noche y la desnudez de los torsos”. Ese minuto y medio que duró el sutil acercamiento en el que se plasmó un clima de un marcado romanticismo, fue mostrado a través de cortes de plano que se funden a negro, concluyó rápidamente y no se mostró ninguna otra imagen que actúe como indicio de lo sucedido esa noche. Como afirma Tapia Zemko “la cámara se apaga ante la realización del placer sexual humano representado en cuerpos no heterosexuales, la escena se omite, quedando invisibilizadas/devaluadas formas de placer sexual no heteronormativas” (2018: 80). Lo poco explícita que fue la escena llama la atención, sobre todo teniendo en cuenta que el programa se transmitía fuera del horario de protección al menor y que además los encuentros sexuales de los personajes secundarios heterosexuales fueron mucho más sugerentes, numerosos y con elevadas cuotas de erotismo (Tapia Zemko, 2018). Podría afirmarse entonces que hubo una subrepresentación en dos aristas, el del placer homoerótico -en contraste con el goce mostrado en las relaciones heterosexuales- y el de los cuerpos homosexuales -en relación a los elementos usados para generar el clima -.



Farsantes no presentó una continuidad de acercamientos románticos propios del género entre Guillermo y Pedro, sino que el eje desde el cual se mostró la relación fue el de las inseguridades y prejuicios para hacerse cargo de sus sentimientos. Al igual que Pedro, en *Las Estrellas*, Florencia también se mostró insegura y confundida a raíz de la atracción que comenzó a sentir por su amiga. Pero luego de un tiempo, le confesó a Jazmín su amor por ella y los besos y encuentros cercanos fueron más frecuentes que en la otra telenovela analizada. Uno de estos momentos fue la escena que protagonizaron en la ducha del hotel cargada de erotismo en la que se las vio besándose y acariciándose apasionadamente bajo el agua.



Finalmente, en el capítulo 113 concretaron su primer encuentro sexual en una escena llena de erotismo y sensualidad, acompañada por el tema musical de la pareja, *Caníbal* de Ile Cabra, y por una iluminación que contribuyó al clima erótico. A diferencia del acercamiento sexual de los protagonistas de *Farsantes*, en este caso el encuentro fue más explícito y fogoso. Se mostraron besos y caricias en todo el cuerpo de las actrices a través de primeros planos dejando ver sus torsos desnudos, movimientos y posiciones sugerentes acompañados por rostros de placer.





Un rasgo a destacar es el que se vincula con los cuerpos de las actrices elegidas para personificar los roles homosexuales. Las mujeres son siempre jóvenes que responden a los estándares de belleza dominantes. Esto genera la impresión de que para encarnar historias homoeróticas entre mujeres una condición necesaria es encajar dentro del estereotipo femenino de belleza, ya que en las escenas de encuentros cercanos “se destacan las partes de los cuerpos femeninos que seducen a otros, sobre aquellas que son centrales para el placer femenino” (Gugliotta, 2013: 80). Esto tiene que ver con el hecho de que son escenas creadas para la mirada masculina. De esta forma, se torna evidente lo que sostiene Platero sobre las representaciones de las homosexualidades: “son imágenes limitadas y construidas para el ojo heterosexual, impregnadas de todos los valores dominantes de cada momento y entorno cultural” (2008: 311). Tanto en la historia de *Las Estrellas* como en las que forman parte de los antecedentes analizados en este trabajo, “las representaciones de las lesbianas están construidas alrededor de arquetipos e imágenes estereotipadas” (Platero, 2008: 315). Este tipo de imágenes resaltan la femineidad como característica necesaria para cumplir con los patrones de género deseables ante la mirada del hombre.

Un contraste sumamente relevante que se desprende del análisis de las escenas eróticas de estas ficciones gira en torno a la disímil representación de los cuerpos masculinos y femeninos. Los cuerpos de las mujeres suelen ser plasmados en la pantalla chica con una importante carga de sensualidad y erotismo apelando a una mayor desnudez y a planos cortos que focalizan en zonas culturalmente hipersexualizadas, utilizando las prácticas erótico-sexuales entre mujeres para la búsqueda de la atención (y excitación) de los hombres. De este modo, siguiendo lo planteado por Marisa Gugliotta (2013), las zonas que quedan al descubierto en las escenas eróticas entre lesbianas, son aquellas que estimulan visualmente a los demás fomentando el goce ajeno.

En relación con esto, Marentes (2017) retoma a Eva Illouz (2012) para dar cuenta de que la sexualidad es uno de los ejes a partir de los cuales se organiza la imaginación romántica. Por eso, el modo en que se representa la homosexualidad en *Farsantes*, deja entrever que al ocultarla se convierte en un tema sobre el cual no se requiere charlar, dado que pertenece al ámbito de lo privado. Cabe señalar, entonces, que el hecho de que la sexualidad femenina en *Las Estrellas* este más exhibida frente a la audiencia, teniendo mayor cantidad de escenas y más exposición de los cuerpos, no parecería responder a que se encuentre en el ámbito público sino a que está enmarcada en una mirada heterosexual dominante que parecería ser más tolerante con la sexualidad entre mujeres que entre varones. “Por lo tanto estos cuerpos femeninos parecen existir según una escala dominada por la mirada y el deseo masculino” (Gugliotta, 2013: 81).

En otro plano de análisis pero en línea con lo señalado anteriormente, resulta apropiado indagar el modo en el que los medios de comunicación se hicieron eco de los encuentros entre las protagonistas de estas ficciones. Gugliotta (2013) apela al clásico binomio cuerpo/mente donde el cuerpo se convierte en objeto y la mente en sujeto, para explicar que en la sociedad androcéntrica “los hombres serían el sujeto y las mujeres el objeto” (2013: 12). La cobertura mediática refuerza esta idea de mujer-objeto hipersexualizada representada como un vehículo para el goce masculino.

Varios diarios y portales publicaron notas sobre estos momentos claves de la telenovela desde una mirada androcéntrica (Álvarez Broz, Rodríguez, Settanni y Vázquez, 2015) poniendo en evidencia el deseo masculino de ver a estas mujeres teniendo sexo y corriéndose de la tradicional cobertura que se suele realizar para estas escenas e incluso muy diferentes a las del primer encuentro sexual de los protagonistas de *Farsantes*. Para analizar esta distinción de un modo contrastivo en profundidad se realizó un relevamiento de algunos de los titulares de notas periodísticas de diarios y portales online que ilustraron estas escenas. Así, en los titulares referidos a *Las Estrellas* pueden verse expresiones como “la escena más hot”²⁷, “arden

²⁷ La escena más hot de Las Estrellas: así fue la primera vez de Flor y Jazmín. (2 de noviembre de 2017). Ciudad Magazine. Recuperado de https://www.ciudad.com.ar/espectaculos/escena-mas-hot-las-estrellas-asi-fue-primera-vez-flor-jazmin_89413. Consultado el 16/04/2019.

Las Estrellas”²⁸, “explosivamente sexual”²⁹, “Flor y Jazmín incendiaron la TV”³⁰. Todas ellas hacen particular mención al carácter sexual y sensual de las escenas protagonizadas por las dos actrices. Sin embargo, al analizar los titulares vinculados a la escena del encuentro sexual de *Farsantes* la palabra que predomina es “amor”³¹ y en apenas algunos es posible ver “escena erótica”³² o “noche de pasión”³³.

Como se mencionó anteriormente, el dispositivo mediático actual despliega sobre las mujeres una perspectiva androcéntrica que conceptualiza a una audiencia ideal como masculina y heterosexual a la cual las imágenes deben seducir e interpelar (Platero, 2008). De esta manera, su cobertura respecto de las escenas románticas entre mujeres alude al erotismo que provocan consolidando una mirada cosificadora sobre la mujer. De hecho, en los titulares predominan las expresiones: “escena hot”, “calientan la pantalla”, “sensual escena de sexo”, etc.

En cambio, las noticias publicadas sobre las escenas eróticas de *Farsantes* hacen hincapié en el romance de los encuentros sin focalizar en la sensualidad que pueden despertar en el público. Sumado a esto, como se describió previamente, el desarrollo de las escenas sexuales fue sumamente disímil en las dos tiras analizadas, no solo por el contenido mostrado sino también por el número de escenas apasionadas que fueron emitidas. El carácter androcéntrico que se observa en los titulares mediáticos se vincula con lo que plantea Ruiz

²⁸ “Arden Las Estrellas: la jugada escena de sexo entre Jazmín y Flor”. (20 de octubre de 2017). Diario Veloz. Recuperado de <http://www.diarioveloz.com/notas/178001-arden-las-estrellas-la-jugada-escena-sexo-jazmin-y-flor->. Consultado el 16/04/2019.

²⁹ “Explosivamente sexual: así sellarán su amor Flor y Jazmín en Las Estrellas.” (30 de octubre) La 100. Recuperado de <https://la100.cienradios.com/explosivamente-sexual-asi-sellaran-su-amor-flor-y-jazmin-en-las-estrellas/>. Consultado el 16/04/2019.

³⁰ “Flor y Jazmín incendiaron la TV con una escena de amor bajo la ducha.” (7 de enero de 2018). MDZ. Recuperado de <https://www.mdzol.com/mdz-show/Flor-y-Jazmin-incendiaron-la-TV-con-una-escena-de-amor-bajo-la-ducha-20180107-0106.html>. Consultado el 16/04/2019.

³¹ “La escena de amor de Julio Chávez y Benjamín Vicuña en Farsantes” (4 de octubre de 2013). Diario Veloz. Recuperado de <http://www.diarioveloz.com/notas/105979-la-escena-amor-julio-chavez-y-benjamin-vicuna-farsantes>. Consultado el 16/04/2019.

“Farsantes: así fue la noche de amor entre Pedro y Guillermo” (4 de octubre de 2013). Ciudad Magazine. Recuperado de <https://www.ciudad.com.ar/espectaculos/110437/farsantes-asi-fue-noche-amor-entre-pedro-guillermo>. Consultado el 16/04/2019.

³² “Escena erótica entre Pedro y Guillermo en Farsantes” (3 de octubre de 2013). Infobae. Recuperado de <https://www.infobae.com/2013/10/04/1513569-escena-erotica-pedro-y-guillermo-farsantes/>. Consultado el 16/04/2019.

³³ “Farsantes: noche de pasión entre Guillermo y Pedro” (4 de octubre de 2013). La gaceta. Recuperado de <https://www.lagaceta.com.ar/nota/562671/espectaculos/farsantes-noche-pasion-entre-guillermo-pedro.html>. Consultado el 16/04/2019.

Román (2008) respecto a la imposibilidad de las mujeres lesbianas de construir una significación propia para su sexualidad “más allá de la mujer-objeto, ya que se convierten en heterosexuales a disposición de los varones” (2008: 224).

En este capítulo se evidenció la disímil representación mediática en las escenas románticas y eróticas presentes en estas telenovelas, teniendo en cuenta que en el caso de los hombres hubo un solo encuentro sexual que careció de sensualidad y fue elíptico. En contraste, las escenas sexuales entre mujeres en *Las Estrellas* fueron recurrentes y cargadas de erotismo, con planos que mostraron sus cuerpos semi desnudos en línea con una mirada androcéntrica. Esto se evidenció también en la cobertura mediática realizada por la prensa gráfica y los portales de noticias sobre estos momentos claves de las ficciones.

Dado que el final feliz aparece como uno de las características preponderantes dentro del género, resulta pertinente continuar analizando de qué manera se desarrolló en estas ficciones el cierre de las historias amorosas de las parejas homosexuales.

4. El desafío final: un nuevo comienzo

Tal como se mencionó, una de las reglas que caracteriza a las telenovelas es la del final feliz. Como afirma Mazziotti (2006):

“Para muchos autores y actores es una de las convenciones imprescindibles. No sólo es un premio a los personajes -que lucharon, vencieron obstáculos, sufrieron- sino a las audiencias. Porque no se acompaña una telenovela todos los días, durante meses, para que la pareja no termine unida, iniciando un camino de felicidad, o que los malvados no reciban el castigo que merecen” (Mazziotti, 2006: 22).

En el caso de *Farsantes* la presencia del final feliz fue desafiada debido a que uno de los protagonistas, Benjamín Vicuña, no podía continuar hasta los capítulos finales de la tira y los guionistas resolvieron su salida de la historia a través del asesinato del personaje.³⁴ De esta forma, la posibilidad de un cierre con la pareja unida y disfrutando de su romance se vio truncada. En la historia de las telenovelas argentinas, un final trágico para la dupla protagónica había sucedido en la famosa ficción *Piel Naranja*³⁵, en la que en el último capítulo el malvado del triángulo amoroso asesinó a la pareja de enamorados en una escena cargada de tintes melodramáticos y luego murió. En este caso, si bien el esquema del final feliz no está presente, el hecho de que hayan sido los dos protagonistas principales los que mueren y que el villano tampoco haya seguido vivo, amenizó de cierta manera el trago amargo para los televidentes.

Retomando lo sucedido en *Farsantes*, como consecuencia de la muerte de Pedro, el personaje de Guillermo debió lidiar con el dolor que le provocó la pérdida de su compañero y, además, sobrellevar el camino de búsqueda de justicia para probar la culpabilidad de Camila. Con esta situación, se abrió una segunda etapa en la telenovela en la cual, por un lado, se hizo foco en el proceso judicial para esclarecer la muerte de Pedro y, por el otro, en la recomposición

³⁴ Entre los fans de *Farsantes* se generó cierta polémica tras la decisión de los guionistas de la ficción de matar a Pedro y así justificar su salida del programa. Para los seguidores de esta telenovela el desenlace de este personaje debería haber sido otro; por ejemplo, uno que dejara la puerta abierta para un posible reencuentro.

³⁵ *Piel Naranja* fue una telenovela argentina protagonizada por Arnaldo André, Marilina Ross y Raúl Rossi, entre otros. Fue creada por Alberto Migré, uno de los autores de telenovelas más exitosos del país. Se emitió por *Canal 13* en 1975 y logró índices de audiencia históricos.

sentimental del personaje interpretado por Julio Chavez, que significó un desafío para la continuidad de la trama.

En los capítulos siguientes al asesinato de Pedro la historia en torno a la vida personal de Guillermo fue abordada a partir de nuevas relaciones con otros hombres y lo más llamativo fue que vivió su sexualidad de otro modo. Ya no fue una cuestión personal que mantuvo oculta en su vida privada sino que de a poco comenzó a compartirlo con su entorno. Es posible pensar que el fallecimiento de Pedro funcionó como un disparador dentro de la trama que posibilitó un avance en la liberación de Guillermo respecto a su vida amorosa y su elección sexual, que ya no quedó guardada en secreto. Tal es así que, en los últimos capítulos con el objetivo de cumplir con la estructura clásica de las telenovelas, que implica un final feliz, comenzó a gestarse un romance entre Guillermo y José, el fiscal del juicio por la muerte de Pedro.

En cambio, en *Las Estrellas* el final feliz sí se hizo presente de una manera más convencional mediante el casamiento de Florencia y Jazmín, una de las situaciones típicas en todo cierre de telenovela. En este caso, la ceremonia se desarrolló en dos instancias, primero se unieron legalmente en una reunión íntima en el registro civil a la que solo acudieron ellas y sus testigos, Virginia y Javier. La necesidad de casarse se vio acelerada porque necesitaban estar legalmente unidas para concretar su deseo de adoptar³⁶ a dos hermanas que habían conocido poco antes y que les despertaron las ganas de formar una familia. Algunos capítulos después, se llevó a cabo una segunda ceremonia con clima más romántico, pero igualmente íntima. En ella pudo verse a las dos protagonistas acompañadas nuevamente por sus testigos quienes vivieron un momento de tensión por el retraso de una de las novias, tópico recurrente del género para dilatar la felicidad esperada. Luego, también se apeló a un ingrediente sorpresa típico de todos los finales de telenovelas, en el momento de intercambiar los anillos aparecieron inesperadamente las nenas a las que querían adoptar llevando las alianzas y confirmando la aprobación de la adopción. Una de las cuestiones más llamativas dentro de este final es que el momento del casamiento -momento recurrente y muy deseado en toda relación de protagonistas- se dio siempre en un marco íntimo, en el cual ellas solo se encontraban acompañadas por las dos personas de su máxima confianza, dejando afuera por ejemplo al resto de las hermanas de Florencia. Como retoma Marentes (2017) en base a lo planteado por Eric Fassin (2011), los casamientos celebrados entre personas del mismo sexo resultan

³⁶ *Las Estrellas* incorpora en la construcción de su relato la temática de la adopción por parte de una pareja compuesta por dos mujeres, visibilizando este eje dentro de la representación mediática de la telenovela. De este modo, la inclusión de esta cuestión resulta novedosa e interesante para futuras investigaciones.

contestatorios en términos políticos, ya que de alguna forma contribuyen a romper con el heterocentrismo. Si bien el matrimonio de la pareja de *Las Estrellas* resulta contestario, en términos de Marentes (2017), por la unión en sí de dos mujeres, la construcción de la representación de esas escenas matiza de alguna manera esa ruptura, dado que la celebración fue mostrada de un modo poco convencional, dentro de un marco íntimo que no incluyó a muchos de los personajes de la historia, como suele suceder en los casamientos heterosexuales de telenovelas. De esta manera, la intimidad vuelve a ser el factor característico en la representación del romance no heteronormativo, en este caso puntualmente en el momento del matrimonio.

En el último capítulo, el padre de Florencia relató a través de una voz en *off* cómo continuaron las historias de cada una de las hermanas luego de siete meses. En el caso de Flor contó que, finalmente, concretó su deseo de formar una familia junto Jazmín y se las mostró a ellas junto con sus dos hijas adoptivas mientras anunciaba que eran “dos madrazas”. Como sostiene De Felice (2000) el tema central en una telenovela es la felicidad de una pareja heterosexual monogámica que llevará a la construcción de una familia, en este caso hay una comprobación de la fórmula pero con la novedad de que ya no se trata de una pareja heterosexual sino que la felicidad se hizo presente en una pareja de mujeres que a su vez puso en jaque la idea de familia tradicional mostrando la posibilidad de una configuración familiar homoparental, en este caso, constituida por dos mujeres. Esta novedad está matizada por el hecho de que las representaciones de las protagonistas en el final se enmarcan dentro de uno de los arquetipos planteados por Platero (2008), el de *madres y esposas*, que en realidad no es un rol novedoso para las mujeres, pero sí lo es en la interpretación de una pareja de mujeres.

En el caso de estas telenovelas que han tenido un buen recibimiento de la audiencia, resulta necesario ahondar en el modo en que dichos finales fueron percibidos, y hasta de alguna forma delineados, por sus fans. A analizar esto último se dedicará el próximo apartado.

4.1. Fanáticos en red

En relación al final de las telenovelas seleccionadas, la cuestión de la recepción del público ante los diversos cierres del relato se constituye como un eje propicio para enriquecer el análisis.

A diferencia de *Las Estrellas*, en *Farsantes*, a raíz de la muerte de uno de los

protagonistas de la ficción y de verse truncada la posibilidad de un final con la pareja protagónica unida, los fans de la telenovela comenzaron a plantear su descontento con el giro de la historia. Como explica Libertad Borda (2015) el fanatismo se puede explicar mediante la metáfora de fondo de recursos diversos, que incluye actitudes, expectativas, prácticas y modos de relación con la industria. En este caso, la interpelación a la industria se manifestó en la exigencia por parte de los seguidores del regreso de uno de los protagonistas a la tira. Teniendo en cuenta que el final de la telenovela es el momento en el que “se equiparan personajes y espectadores, comparten la emoción del final feliz. En ese espacio de ficción -y tal vez únicamente allí- hay justicia, hay lugar para la felicidad” (Mazziotti, 2006: 22), esto va en línea con la reacción negativa de los seguidores de esta tira ante la ausencia de la felicidad prometida.

Tal como establece Rolando Martínez Mendoza (1997) el *happy end* es una característica del género y en el caso de que este no se concrete se lo considera como un desvío o una traición. Es por eso que no sólo los medios de comunicación se hicieron eco de la sorpresiva y apresurada muerte de Pedro, sino que los fanáticos decidieron expresar su disconformidad a través de las redes sociales, logrando que el *hashtag*³⁷ #PedroNoSeVa se convirtiera en *trending topic*³⁸, e incluso organizaron una marcha a Pol-ka, la productora, para exigir la revisión del guión y la culminación de la tira con un final feliz, ya que “las y los fans sienten que conocen más que nadie los textos que adoran, y que eso les da cierto derecho sobre ellos” (Borda, 2015: 9).

³⁷ Un *hashtag* es una palabra o frase precedida por un símbolo de numeral (#), utilizado en las redes sociales y en las aplicaciones, especialmente en Twitter, para identificar mensajes sobre un tema específico.

³⁸ Un *trending topic* es una de las palabras o frases más repetidas en un momento concreto en una red social.



Fans Benja Vicuña ❤️ @BenjaVicunaFans · 23 oct. 2013

Hoy fue nuestro segundo movimiento en Pol-ka! #PedroNoSeVa
#FinalFelizParaGuilledro ❤️:D cc @pampitaoficial @alesilvam



Mara Lezcano
@pmaralezcano

Seguir

@PolkaProd Por q insistimos? Por q nos hacemos tanto lío con una ficción? Porque Guille y Pedro son reales, somos nosotros!
#PedroNoSeVa



Flavia Giuliani
@FlaGiuliani

Seguir

RECIEN PAMPITA EN MAGAZINE: SI LA GENTE LO PIDE BENJAMIN SE HACE UNA ESCAPADA Y PEDRO VUELVE. GENTE COMO NUNCA EN LAS REDES! #PedroNoSeVa



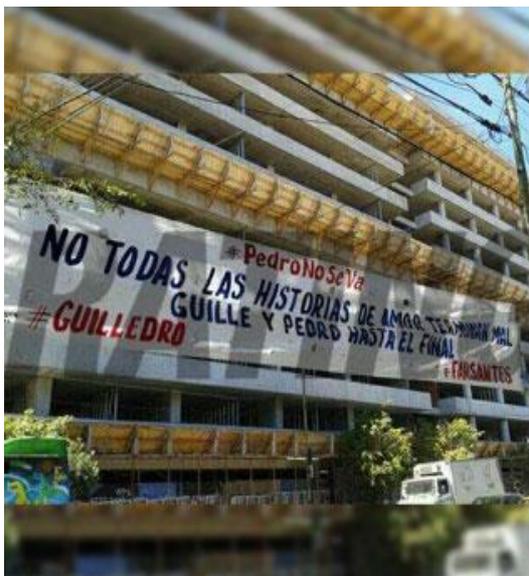
Ivanna
@DiscoBeat

Seguir

Estoy agotadísima. Día largo y ENCIMA #Farsantes está mortal. Me apasionan carajo! #PedroNoSeVa! No destruyan la mejor historia de amor!!



Fans Benja Vicuña ❤️ @BenjaVicunaFans · 24 oct. 2013
 Ayer haciendo campaña con el banner por la calle, cuando el semaforo ponía rojo!
 jaja #FinalFelizParaGuilledro ❤️ ❤️ ❤️




Ayudanos a que Pedro y Guillermo terminen juntos en FARSANTES
 Tu firma es MUY IMPORTANTE
www.benjanoseva.tk
 Porque no todas las historias de amor terminan mal
 Mail de contacto:
guilledrofarsantes@hotmail.com



Tras la presión de los fans de la telenovela, los guionistas forzaron un último encuentro entre los protagonistas para, de alguna manera, hacer presente a Pedro en el final de la historia buscando satisfacer a sus seguidores. Pese al intento, éstos no acompañaron de la misma manera que al comienzo, ya que el *rating* del último capítulo logró un promedio de 12.9 puntos³⁹, lo cual no solo es llamativo por tratarse del final de una telenovela, sino también por los más de 20 puntos que solía marcar en un comienzo.

En esta escena, también musicalizada con el tema *Soy lo prohibido* y una iluminación muy tenue, Guillermo se levantó de una cena familiar y mientras preparaba la comida en la cocina, se le apareció Pedro. Allí, mantuvieron una conversación en la que Guillermo le contó que no podía olvidarlo y Pedro le pidió que sea feliz. Este momento, que fue más nostálgico que romántico, finalizó con un abrazo de los protagonistas y la imagen de Pedro desapareció. Luego de la congoja de Guillermo y de hacerle un guiño cómplice a Gabriela, comenzó a sonar de fondo la canción *Amores Imposibles* de Ismael Serrano, que nuevamente refuerza desde la letra el carácter irrealizable de este romance.

³⁹ Rating | ¿Cuánto midió el último capítulo de “Farsantes”? (13 de febrero de 2014). Recuperado de <https://www.primiciasya.com/rating/rating-cuanto-midio-el-ultimo-capitulo-farsantes-n1160974.html>. Consultado el 17/04/2019.

Cuando caiga la tarde, lo verás salir
arrastrando de casa el calor del hogar.
Cortará alguna flor, besaré a su mujer,
perseguirá la estela de un cometa fugaz.
Y en la calle lo verás abrir la flor de su secreto.
Y empezará a soñar.
Quizá vaya al billar a mirar hombres y posturitas
Quizá invente una cita
con un Adonis para él.
Ningún hombre lo amó.
A nadie reveló su pasión y los juegos,
el deseo clandestino.
No hubo cartas de amor,
no hubo día del orgullo.
No le devolverán los veranos perdidos.
Y Cernuda lo ve suspirar, triste, desde el Parnaso.
San Sebastián asaetado reza por tus pecados,
llora por ti, no olvida
al que sufre en silencio
a su oveja perdida.
Miran al cielo y piden un deseo:
contigo la noche más bella.
Amores imposibles
que escriben en canciones
el trazo de una estrella.
Cartas que nunca se envían.
Botellas que brillan
en el mar del olvido.
Nunca dejes de buscarme
la excusa más cobarde
es culpar al destino,
es culpar al destino.
Cuando salga de clase, lo volverá a encontrar
en el lado salvaje, tras el humo del hash.

Él, dulce calavera. Él, corsario de barrio.
Ella, dulce muñeca. Ella, seria y formal.
Él no escucha el rumor de sus alas si pasa a su lado.

Pobre Blancanieves,
nuestro príncipe prefiere a la madrastra,
a la mala del cuento.

Él será la manzana
donde duerme el veneno.

Ella soñará un verso que él nunca escuchará.
Él no trepará sus trenzas una noche de invierno.
Ella soñará un viaje y no habrá despedidas.
Ni canciones de amor, ni Capuleto y Montesco.

Crecerán y en la espuma del tiempo
se deshacen sus sueños.

No quedará ni un recuerdo,
ni en la noche un lamento.

Quizá una leve herida
que lavará el olvido
o el agua de la clepsidra

Miran al cielo y piden un deseo:
contigo la noche más bella.

Amores imposibles
que escriben en canciones
el trazo de una estrella.

Cartas que nunca se envían.

Botellas que brillan
en el mar del olvido.

Nunca dejes de buscarme
la excusa más cobarde
es culpar al destino,
es culpar al destino.

Caminando hacia el sur, tomando la autopista,
han abierto un garito, muy cerquita del pueblo,
donde huríes desnudas venidas de cien mundos

celebran cada noche catorce de febrero.
Y en la aldea un hombre suspira si el neón se ilumina.
No tuvo Eva este Adán,
no hubo asiento de atrás,
ni caricias, ni cartas perfumadas,
no hubo cita en el parque.
No hubo chicas de Plan 4.
Cuando caiga la noche lo verás entrar
como cada domingo aseado y puntual.
La encontrará en la barra, como a un delfín varado
que ha perdido su estrella, que un día expulsó el mar.
Ella escucha y él, enamorado, desnuda sus miedos.
Entre el ruido, benjamines de champán
y otros delfines cobrando su rescate
a náufragos perdidos
sueña raptar a su amante.
Miran al cielo y piden un deseo:
contigo la noche más bella.
Amores imposibles
que escriben en canciones
el trazo de una estrella.
Cartas que nunca se envían.
Botellas que brillan
en el mar del olvido.
Nunca dejes de buscarme
la excusa más cobarde
es culpar al destino,
es culpar al destino.

Si bien en *Las Estrellas* los fans de la tira, y sobre todo los de la pareja de Florencia y Jazmín, se sintieron conformes con el desarrollo del final, también se manifestaron a través de las redes sociales alentando el romance. Fue así que cuando la pareja contrajo matrimonio, el *hashtag* “CASAMIENTO FLOZMIN” se convirtió en *trending topic* por varias horas en la red social Twitter. Sin embargo, muchos de los *tweets* hicieron referencia a cierto descontento por la falta de protagonismo de la boda dentro de la historia general de la telenovela y de algunos rasgos del guión que parecían minimizar la importancia de este



acontecimiento como la ausencia del resto de las hermanas en dicho evento. Como se mencionó anteriormente, esta situación resulta llamativa dado que en las telenovelas los casamientos suelen ser multitudinarios y es el momento en que los protagonistas celebran su amor con todo su entorno. Por lo tanto, si bien esta novela incorpora el *happy end* como elemento típico (Martínez Mendoza, 1997), lo presenta de un modo particular, recurriendo nuevamente a la privacidad como marco de la relación de la pareja.

Tanto los fans como una de las guionistas, Marta Betoldi, utilizaron Twitter para promocionar y comentar el casamiento.



Marta Betoldi
@MartaBetoldi

Seguir

Lo pedis, lo tenes. Hoy [#CasamientoFlozmin](#)
[@lasestrellas](#)

16:06 - 3 ene. 2018



kim
@violexcarla

Seguir



SE SUPONE QUE ERA UN MOMENTO IMPORTANTE EN FLOZMIN, SE CASABAN DESPUES DE TANTOS OBSTÁCULOS Y NO MOSTRARON NADA. HASTA LOLITA TUVO MAS IMPORTANCIA QUE ESTE CASAMIENTO

17:36 - 3 ene. 2018



soft 🌈 @flozmin141 · 17 ene.

-Buen dia

-HOY SI QUE ES UN BUEN DIA VISTE EL **CASAMIENTO FLOZMIN** ANOCHE ESCUCHASTE TODO LO QUE SE DIJERON AH Y ADOPTARON LAS NENAS PARA ESO NO ES TODO JULI Y VIOLE VIERON JUNTAS LA NOVELA ADEMAS CANTABAN Y BAILABperdon hola *la internan*



Male
@male890

Seguir



definitivamente esta es la mejor noche en mucho tiempo tuvimos el casamiento flozmin y el reencuentro viole-julieta 😊😊



Flozmin 🇧🇷 🇨🇦 @JuliaAndMariana · 3 ene.

Por mucho que se aman.Despues de todo lo que pasaron y de todo lo que sufrieron,Florencia y Jazmin merecen su final feliz

CASAMIENTO FLOZMIN





débora nazar @deboranazar · 3 ene.

Casorio igualitario en la tv argentina! tomá mate, carajo!!!

CASAMIENTO FLOZMIN



B.Kiddo @StarsFloz · 16 ene.

Miranda fue la primera en darse cuenta que a Flor le pasaba algo con Jaz.

La ayudó, la apoyó, lo naturalizó, la aconsejó siempre para bien.

Creó "Anda ve" y se la cantó a Flor para que se la juegue por Jaz.

Es la madrina **Flozmin** y me parece injusto que no esté en el **casamiento**.



Cabe destacar que los seguidores de *Las Estrellas*, al igual que los de *Farsantes*, siempre apoyaron y alentaron a estas mujeres para que puedan concretar su deseo de vivir su historia de amor libremente, dejando de ocultarse y preocuparse por los prejuicios vigentes en la sociedad. Como sostiene De Felice (2000) el *happy end* se cristaliza a través del casamiento y la formación de una familia, que pertenecen a un esquema narrativo propio del género. Esto “forma parte de las telenovelas, del mismo modo como las personas lo desean para su vida real. Esta esperanza las estimula a luchar, para sortear los obstáculos y alcanzar la felicidad esperada” (De Felice, 2000: 29). Por lo tanto, dado que en *Farsantes*, a diferencia de *Las*

Estrellas, el matrimonio y la felicidad de los protagonistas era un hecho imposible debido la muerte de Pedro, se forzó una escena melancólica que le dio un cierre a la historia y permitió que los televidentes asistan, por unos minutos, al reencuentro -tan deseado y esperado por la audiencia- de la pareja protagónica.

En ambos casos las redes sociales funcionaron como un medio de lo que Borda (2015) llama construcción de comunidades de fanáticos, debido a la movilización que emprendieron para manifestar su rechazo o aceptación de las historias contadas. Incluso creando perfiles en distintas redes sociales sobre las parejas protagónicas de cada ficción. Esto supone una continuidad con el planteo de Tapia Zemko (2018) sobre el carácter abierto de los relatos de las telenovelas, ya que permiten cierto intercambio entre la industria televisiva y el público. Este hecho deja en evidencia la creciente injerencia e importancia que tiene actualmente la audiencia respecto al contenido de la historia, dado que los canales de participación a través de redes sociales se hacen cada vez más masivos e inmediatos.

5. Consideraciones finales

A lo largo de esta tesina se ha propuesto analizar las representaciones mediáticas de la diferencia sexual presentes en dos telenovelas argentinas: *Farsantes* y *Las Estrellas*. El interés en las telenovelas como objeto de estudio surgió en primer lugar por su rol privilegiado dentro de la cultura de masas, dada su incursión en la cotidianeidad de muchos hogares, y por su carácter pedagógico (Herrero Cervera, 2013), ya que, de alguna manera, genera discursos sociales que delinear los modos de ver y sentir de la sociedad. Además, estas ficciones resultaron interesantes para el análisis por haber tematizado historias de amor entre personas del mismo sexo en primer plano con un protagonismo hasta ese momento inédito.

En el recorrido histórico, desarrollado en el primer capítulo, se ha dado cuenta de varios antecedentes en relación a personajes homosexuales dentro de ficciones de nuestro país. Así, fue posible constatar que han sido utilizados patrones de representación vinculados a la exageración de determinados rasgos, al tono humorístico y a la hipersexualidad. Esto resulta coincidente con lo planteado por Tapia Zemko (2018) acerca de la circunscripción de estos personajes “a roles periféricos al núcleo narrativo central y enmarcadas en el ocultamiento social, el prejuicio, o la caracterización como personajes desafectivizados o conflictuados” (2018: 78). Además, es importante destacar que los antecedentes de ficciones en las que se representó la diferencia sexual de mujeres son más escasos, menos visibles y han aparecido con posterioridad respecto a la masculina.

Con relación a la dimensión histórico política y teniendo en cuenta que la televisión responde, en cierto modo, a exigencias que surgen de la trama cultural, asumiendo demandas que vienen de grupos receptores (Martín-Barbero, 1987), es posible considerar al debate surgido a partir del tratamiento de la Ley de Matrimonio Igualitario como un disparador que favoreció la apertura hacia nuevos modos de representar historias erótico-afectivas entre personas del mismo sexo en la pantalla de televisión mediante un proceso de refracción y resignificación a la luz del discurso social hegemónico.

A raíz de esto último y de lo expuesto a lo largo de este trabajo, podría afirmarse que tanto *Farsantes* como *Las Estrellas* emergen como exponentes sobresalientes de una lenta transición hacia nuevos modos de representar la diversidad, puntualmente las relaciones erótico-afectivas entre personajes alejados de la heteronorma.

En primer lugar, en el caso de *Farsantes*, por el hecho de que la pareja homosexual fue protagonista central por primera vez y, en segundo lugar, porque de alguna forma se disiparon los rasgos estereotipados de los personajes homosexuales que predominaban años atrás. En esta ficción, no se apeló al humor para representar a los hombres alejados de la heteronorma, ni se los vinculó a un mundo lleno de excesos. Además, se narró una historia de amor en la que los sentimientos de los protagonistas fueron el foco central del relato. Por su parte, *Las Estrellas* también resultó un hito respecto a las ficciones que abordaron la diferencia sexual en la televisión de nuestro país, ya que los dos personajes no heteronormativos fueron mujeres y su romance se convirtió en central dentro de la trama debido a la buena aceptación que provocó en el público. Como ya se ha mencionado, esto difiere de *Farsantes*, donde desde el comienzo el eje narrativo de la ficción giró en torno a la historia de amor entre los dos varones protagonistas.

En un primer acercamiento al corpus la configuración del relato amoroso de ambas telenovelas aparentaba ser novedosa. Como en toda telenovela, la historia de amor fue el eje central de las ficciones del corpus, y ese amor debía ser imposible (Mazziotti, 2006). A su vez, el foco de la historia estuvo puesto en gran medida en la dimensión emotiva y afectiva de las relaciones. Sin embargo, la gran diferencia de estos programas, como se evidenció en el capítulo dos, fue que la imposibilidad de la concreción del amor no tuvo que ver con diferencias de clase o lazos familiares, como sucede en la mayoría de las telenovelas, sino que el obstáculo principal estuvo ligado a la orientación sexual de los personajes y, por ende, a los prejuicios - tanto de los propios protagonistas como de su entorno- de vivir un romance alejado de la heteronorma. De este análisis también se desprende que en ambas ficciones se refuerza la idea de que el enamoramiento se produce hacia una persona independientemente de su sexo y eso conlleva, en una segunda instancia, al cuestionamiento propio de los personajes por su sexualidad.

En relación a la construcción de otra de las características genéricas de la telenovela, más puntualmente del melodrama, se encontró una reconfiguración del drama de reconocimiento en el que éste no se vincula a la clase social de los protagonistas o parentescos desconocidos, sino que se relaciona con el conocimiento y aceptación de la identidad en términos del deseo sexual. En el segundo capítulo también se describió de qué manera los protagonistas de *Farsantes* y *Las Estrellas* transitaron este drama de distinto modo y se enfrentaron, no solo a sus propios prejuicios y cuestionamientos al momento de vivir una historia de amor con otra persona del mismo sexo, sino también con el modo en que su entorno

reaccionó ante esta situación. En *Las Estrellas*, a diferencia de *Farsantes*, se pudo ver que las hermanas de Florencia fueron su pilar y la apoyaron incondicionalmente desde que se enteraron de la noticia. En esta ficción, hubo un solo episodio que puso en evidencia el prejuicio social encarnado en la madre de la protagonista, a quien le costó asimilar que a su hija le gustaba otra mujer y la tildó de “anormal”. Sin embargo, ese conflicto fue resuelto rápidamente. Ninguno de estos relatos tematiza la homo y lesbofobia más allá del círculo íntimo de los personajes y, si bien, el hermano de Guillermo solía amenazarlo con exponerlo en el ámbito laboral, esto no generó mayores conflictos. Por otro lado, estos romances fueron representados mayormente en el ámbito de lo privado.

A su vez, a raíz de lo expuesto en el capítulo tres, es posible vislumbrar ciertas diferencias respecto a lo puesto en escena en el marco de parejas heteronormativas. Por ejemplo, para presentar el primer beso de las parejas, en ambas ficciones se apeló al recurso de la enfermedad de uno de los integrantes de la dupla amorosa, evidenciando que para posibilitar el encuentro romántico uno debía estar débil y en situación de vulnerabilidad. En esta línea es posible encontrar ciertas diferencias con los primeros besos de las parejas heterosexuales de estas ficciones. La escena del beso protagonizado por Gabriela y Alberto, en *Farsantes*, fue mucho más pasional, intensa y larga que la interpretada por los dos hombres. Además, sucedió cuando ambos quedaron varados en la ruta y no en un espacio privado. En cuanto a las hermanas de Florencia en *Las Estrellas*, cada una tuvo su propia escena romántica y esperada con su pareja. Virginia y Javier, habían tenido un encuentro cercano inconcluso y, luego de tener una breve charla sobre lo ocurrido y sus sentimientos, él fue a buscarla a su oficina y vivieron un afectuoso primer beso acompañado por el meloso tema musical *Aire*, del cantante Axel. Por su parte, Lucía y Mariano, interpretado por Luciano Castro, tuvieron un ardiente primer beso en la casa de ella cuando él fue a llevarle una botella de vino. En ese marco, ambos se dejaron llevar por la pasión sin demasiado preámbulo en una escena que culminó insinuando que la pareja tuvo una noche de sexo. Algo similar sucedió con Miranda y Manuel, personificado por Gonzalo Valenzuela, quienes se besaron cálidamente por primera vez en una noche en la que ella se acercó a su hotel para pedirle disculpas por haberlo tratado mal anteriormente. Luego, pasaron una noche que también estuvo cargada de pasión. Cabe destacar que Carla, la cuarta hermana, no contó con una pareja masculina estable desde el comienzo de la tira. De este modo, queda en evidencia una acentuada diferencia al momento de representar los primeros besos de las duplas heterosexuales, que parecen fluir más naturalmente, ser más pasionales y contener una mayor carga de erotismo. A su vez, es notorio que estos personajes

disfrutaran y se entregan completamente a vivir ese momento, sin necesidad de que alguno de ellos se encuentre vulnerable o necesite del cuidado del otro.

Otra disparidad fue la vinculada a la cantidad de escenas de encuentros románticos y/o sexuales entre las ficciones analizadas. La escasez de este tipo de acercamientos entre la dupla protagónica de *Farsantes* promueve, de alguna manera, una mayor invisibilización de la pareja de esta telenovela respecto a la de *Las Estrellas* que, a su vez, se ve reforzada por una disímil escenificación de lo sensual. En el caso de la pareja de hombres, la elíptica y única escena de encuentro sexual dejó como resultado cierta omisión del placer homosexual. *Las Estrellas*, en cambio, presentó un desarrollo más profundo de la historia amorosa entre Florencia y Jazmín y plasmó una mayor cantidad de escenas de besos y encuentros que a priori podrían enmarcarse dentro de una ruptura con el heterocentrismo. No obstante, el análisis del contenido de dichas escenas, la cobertura mediática de éstas y las actrices elegidas para interpretar esos personajes, abren el interrogante acerca de si se trata de una ruptura con la heteronorma o si, más bien, evidencian una matriz androcéntrica desde la cual se representa la sexualidad y sensualidad de las mujeres. En relación a esto, Gugliotta afirma que “las mujeres se incluyen en el modelo estético televisivo provocando la mirada de los demás mientras ellas protagonizan en su propia piel la larga lista de imposiciones de un modelo de belleza que les es ajeno” (2013: 68). Esto también pudo verse en el *rebote* periodístico de las escenas sexuales, dado que en el caso de *Las Estrellas* el foco estuvo puesto en la fogosidad y el erotismo que despertaban las actrices en el público, mientras que, en *Farsantes*, el eje de las noticias fue el romance y la concreción de la historia de amor entre dos hombres.

En el capítulo cuatro se dio cuenta de un notable cruce entre la categoría del final feliz y las comunidades de fanáticos de las dos ficciones. La intervención de estas comunidades, en ambas telenovelas, tuvo un papel de suma preponderancia. Su rol se vio habilitado mediante la participación en redes sociales llegando incluso a influir en los guiones. En *Farsantes*, por ejemplo, mediante una férrea presión lograron la inclusión de una última escena en la que se volvieron a juntar los dos protagonistas. En *Las Estrellas*, por su parte, consiguieron que la pareja de mujeres captara el protagonismo de la trama y lograran un final feliz con boda e hijas adoptivas incluidas.

En relación a *Farsantes*, Chiquis y Pérez Sosto (2016) plantean que el hecho que en esta ficción la historia de amor homosexual haya ocupado un rol protagónico en *prime time*, generó la idea que este relato representaba una ruptura en relación a otras ficciones argentinas.

Sin embargo, al finalizar su análisis dan cuenta de que “no es más que un gesto aún más conservador a la hora de representar una historia de amor entre hombres” (2016: 102). Concordamos con esta observación, dado que el romance entre ellos se vio truncada por la muerte de uno de los protagonistas, socavando la posibilidad de un típico final feliz con la pareja unida. Además, toda la relación estuvo recluida al ámbito privado e íntimo, en torno a una gran represión. Sería interesante, pensar en la posibilidad de la aparición en futuras ficciones de representaciones mediáticas que excedan los límites de lo íntimo y privado, incluyendo espacios públicos y de sociabilidad gay-lésbicos.

Por otro lado, en *Las Estrellas*, creemos que se produjo un desplazamiento del relato típico y conservador, pero dentro de una matriz androcéntrica. Dado que, si bien la ficción presentó un final feliz con todos los condimentos de la tradicional telenovela, entendemos que la representación mediática de la sexualidad presente en el romance entre mujeres buscó seducir a la audiencia masculina interpelando al deseo heterosexual del hombre.

Teniendo en cuenta la dimensión histórico-social de ampliación de derechos experimentada desde hace unos años y que la importancia la televisión, siguiendo lo establecido por Martín-Barbero (1991), radica en su capacidad de modelar y proyectar imaginarios colectivos, en tanto fusión de representaciones e imágenes, a partir de las cuales vivimos, soñamos y nos identificamos; cabe preguntarse si a futuro será posible el surgimiento de un modo de contar historias románticas alejadas de la heteronorma que representen los condimentos eróticos, amorosos, sentimentales, sensuales y, por sobre todo, que privilegien el placer de los protagonistas alejándose de las miradas hetero y androcéntricas que se evidenciaron en estas telenovelas, a pesar de sus matices novedosos.

Bibliografía

- Alabarces, Pablo; José Garriga Zucal y María Verónica Moreira (2012). “La cultura como campo de batalla. Fútbol y violencia en la Argentina”, en revista Versión. Estudios de Comunicación, Política y Cultura, n° 29, México: UAM-Xochimilco, pp. 2-20.
- Alfaro, Salvador Orlando (2006). Identidades narrativas, los usos sociales de lo popular y la telenovela. Universidad de Regina, Canadá.
- Álvarez Broz, Mariana; Rodríguez, María Graciela; Settanni, Sebastián Víctor; y Vázquez, Mauro (2015). Plumas, pipas y ceviches. Los límites de la representación mediática en *La Trama de la Comunicación*, Volumen 19, enero a diciembre de 2015, Buenos Aires.
- América Latina Genera (2008). ¿Qué significa hacer un análisis de género? Género como categoría analítica, en *Género y Comunicación*, 1eras Jornadas de Formación en Comunicación y Género. El Salvador.
- Aprea, Gustavo y Soto, Marita (2009). Telenovela, telecomedia y estilo de época. El sistema de géneros narrativos audiovisuales en la Argentina de hoy.
- Blázquez, Gustavo (2014). “Te quiero boludo.” Cine y guiones homoeróticos en Argentina. Conferencias de la Universidad Nacional de Córdoba, III Congreso Género y Sociedad. "Voces, cuerpos y derechos en disputa".
- Borda, Libertad (2015). Fanatismo y redes de reciprocidad. Revista Trama de la comunicación. Anuario del Depto de Ciencias de la Comunicación, Universidad Nacional de Rosario. Volumen 19.
- Borillo, Daniel (2001). Homofobia. Barcelona, Bella Terra.
- Bourdieu, María Victoria (2008). Nuevos estilos en la telenovela argentina. Justicia, ética y protagonismo masculino. Universidad Nacional de General Sarmiento – Instituto de Desarrollo Humano.
- Brooks, Peter (1976). *The melodramatic imagination: Balzac, Henry James,*

Melodrama and the Mode of Excess. New York, Columbia University Press.

- Butler, Judith (1990). Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista, en *Debate feminista N° 18*, México.
- Chiquis, Damian y Pérez Sosto, Lucía (2016) Homosexualidad de *Prime Time*. El caso Farsantes. Relato y representación de la homosexualidad en el discurso televisivo. (Tesina de grado). Facultad de Ciencias Sociales. Universidad de Buenos Aires.
- De Certeau, Michel, Dominique Julia y Jacques Revel. (1999). Nisard. La belleza de lo muerto en La Cultura Plural, Nueva Visión, Buenos Aires.
- De Felice, Andrea. (2000) Telenovela Argentina: una mirada sobre “Muñeca Brava”.
- Fassin, Eric (2011). A Double-Edged Sword: Sexual Democracy, Gender Norms, and Racialized Rhetoric. In J. Butler & E. Weed (Eds.), *The Question of Gender*. Joan W. Scott’s Critical Feminism (pp. 143-158). Bloomington, USA: Indiana University Press.
- Figari, Carlos (2008). Heterosexualidades masculinas flexibles en *Todo sexo es político: estudios sobre sexualidad en Argentina*, Buenos Aires, Libros del Zorzal.
- Figari, Carlos (2012). La invención de la sexualidad: El homosexual en la medicina Argentina (1880-1930), en *La producción de la sexualidad. Políticas y regulaciones sexuales en Argentina*. Coordinadores Jones Daniel, Figari Carlos y Barrón Lopez Sara. Buenos Aires, Biblos.
- Ford, Aníbal (2002). Comunicación en Altamirano, C (dir.): *Términos críticos de la sociología de la cultura*. Buenos Aires, Paidós.
- Gemetro, Florencia (2012). Figuras lésbicas. Lesbianismo, discursos científicos y políticas públicas a principios del siglo xx, en *La producción de la sexualidad. Políticas y regulaciones sexuales en Argentina*. Coordinadores Jones Daniel, Figari Carlos y Barrón Lopez Sara. Buenos Aires, Biblos.
- Gugliotta, Marisa (2013) El uso del cuerpo femenino en los medios de comunicación masiva: Cuerpos femeninos en programas y publicidades de la televisión argentina actual. Estereotipos, roles y criterios de belleza. Tesis de posgrado. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. En Memoria Académica. Disponible en:

<http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.897/te.891.pdf>

- Gramsci, A. (1971). *Selections from the Prison Notebooks*, traducido y editado por Hoare, Q. y Nowell-Smith, G., Londres: Lawrence and Wishart.
- Hall, Stuart (1984). Notas sobre la deconstrucción de lo popular, en Samuels, R. (ed.): *Historia popular y teoría socialista*, Barcelona: Crítica.
- Hall, Stuart (1981). La cultura, los medios de comunicación y el «efecto ideológico» en CURRAN, James y otros (comp.) *Sociedad y comunicación de masas*, Fondo de Cultura Económica, México,
- Hall, Stuart (1996). Codificar/decodificar, en *Culture, Media, Language. Working Papers in Cultural Studies, 1972-79*. Londres, Routledge & The CCCS University of Birmingham.
- Hall, Stuart (1997). Representation: Cultural Representations and Signifying Practices. Londres, Sage Publications. Cap. 1, pp. 13-74. Traducido por Elías Sevilla Casas.
- Herrero Cervera, Ana María (2013). La representación de la mujer en la televisión mexicana, en *Revista Cuadrivio* N° 11, Mexico.
- Historia del Matrimonio LGTB en Argentina. S.f. <http://www.cha.org.ar/historia-del-matrimonio-lgtb-en-argentina/>
- Hollows, Joanne (2000). Feminismo y estudios culturales, selección del capítulo 2 “Feminism, Cultural Studies and Popular Culture”, en *Feminism, Femininity and Popular Culture*, Manchester, Manchester University Press, 2000. Versión en castellano en revista *Lectora: revista de dones i textualitat*, Núm. 11, Barcelona, Universidad de Barcelona, 2005.
- Lamas, Marta (2000). Diferencias de sexo, género y diferencia sexual. Cuicuilco, vol. 7, núm. 18. Escuela Nacional de Antropología e Historia Distrito Federal, México. Disponible en: <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=35101807>>.
- Marentes, Maximiliano (2017). Amor gay en dos ficciones televisivas argentinas: Entre la reproducción y la contestación de la heteronorma. *Cuadernos.info*, (41), 141-154.

<https://doi.org/10.7764/cdi.41.1142>

- Martín-Barbero, Jesús (1983). Memoria Narrativa e industria cultural, en *Comunicación y cultura*, Nro. 10, México.
- Martín-Barbero, Jesús (1987). De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía. Gustavo Gili Editores. México.
- Martín-Barbero, Jesús (1987). Televisión, melodrama y vida cotidiana. *Signo Y Pensamiento*. Recuperado a partir de <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/signoypensamiento/article/view/5741>
- Martín-Barbero, Jesús (1991) “Notas sobre el tejido comunicativo en la democracia” en García Canclini, N. (comp.) *Cultura y pospolítica: el debate sobre la modernidad en América Latina*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Martín-Barbero, Jesús (1995b) “Telenovela: melodrama e identidad. De la telenovela en Colombia a la telenovela colombiana”, en PEÑAMARÍN, Cristina y LÓPEZ DÍEZ, Pilar (coords.): *Los melodramas televisivos y la cultura sentimental*, Madrid, Universidad Complutense, Instituto de Investigaciones Feministas, pp. 117-125
- Martín-Barbero, Jesús (1998). *Cultura, medios y sociedad*. Colombia, Universidad Nacional de Colombia.
- Martínez Mendoza, Rolando C. (1997). *TELENOVELA ARGENTINA Y ESTILO DE ÉPOCA: el debilitamiento del motivo de la boda final* (Tesina de grado). Facultad de Ciencias Sociales. Universidad de Buenos Aires.
- Mazziotti, Nora (1992). *El Espectáculo de la Pasión*. Buenos Aires: Colihue.
- Mazziotti, Nora (1993). Intertextualidades en la telenovela argentina: melodrama y costumbrismo, en Mazziotti, Nora (comp.) *El espectáculo de la pasión*; Buenos Aires: Colihue.
- Mazziotti, Nora (2006). *Telenovela: industria y prácticas sociales*. Grupo editorial Norma S.A. Bogotá.
- Meccia, Ernesto (2006). *La cuestión gay, un enfoque sociológico*. Buenos Aires, Gran

Aldea Editores.

- Monsiváis, Carlos (2006). Se sufre porque se aprende. (De las variedades del melodrama en América latina), en Dussel, Inés y Gutiérrez, Daniela (comp.), *Educación la mirada. Políticas y pedagogías de la imagen*, Buenos Aires: Manantial, Flacso, Osde.
- Platero, Raquel (2008) *La construcción del sujeto lésbico y Las lesbianas en los medios de comunicación: madres, folclóricas y masculinas en Lesbianas. Discursos y representaciones*. Editorial Melusina S.L. España.
- Reguillo, Rossana (2008) *Políticas de la (In) visibilidad. La construcción social de la diferencia*. Flacso, Argentina.
- Restrepo, Eduardo (2014) *Sujeto e Identidad en Stuart Hall desde el Sur: legados y apropiaciones/ Aymarará Barés*; Coordinado por Eduardo Restrepo. Ciudad Autónoma de Buenos Aires.
- Rincón, Omar (2006) *Narrativas mediáticas o cómo se cuenta la sociedad del entretenimiento*. Gedisa editorial. Colección estudios de televisión. Barcelona.
- Rodríguez, María Graciela (2014) *Luces y sombras: Las representaciones mediáticas, en Sociedad, cultura y poder. Reflexiones teóricas y líneas de investigación*, San Martín: Unsam-edita.
- Ruiz Román, Paloma (2008) *Una pornografía de ellas sin ellas: la representación de la sexualidad lesbiana en internet en Lesbianas. Discursos y representaciones*. Editorial Melusina S.L. España.
- Scott, Joan (1999). El género: una categoría útil para el análisis histórico, en Navarro, M. y Stimpson, C. (comp.): *Sexualidad, género y roles sexuales*.
- Sebrelli, Juan José (1997). *Escritos sobre escritos, ciudades bajo ciudades, 1950-1997*. Editorial Sudamericana.
- Silverstone, Roger (2001). *¿Por qué estudiar los medios?* Amorrortu Editores. Buenos Aires.
- Steimberg, Oscar (1994), *Nuevos presentes, nuevos pasados de la telenovela*. Revista

Sociedad N° 5, Facultad de Ciencias Sociales, UBA, Buenos Aires.

- Tapia Zemko, Silvia (2018) El beso (posible) La representación mediática del amor entre dos hombres. (Tesina de grado). Facultad de Ciencias Sociales. Universidad de Buenos Aires.
- Verón, Eliseo (1988). La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad, Barcelona, Editorial Gedisa.
- Williams, Raymond. (2000) Marxismo y Literatura, Barcelona: Península/Biblos.