



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

**Título del documento: Representaciones de las mujeres en Para vestir santos**

**Autores (en el caso de tesis y directores):**

**Bianca Laus**

**María Andrea Zita**

**Eduardo Cartoccio, tutor**

**Datos de edición (fecha, editorial, lugar,**

**fecha de defensa para el caso de tesis): 2018**

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](https://creativecommons.org/choose/?lang=es_AR)



Universidad de Buenos Aires  
Facultad de Ciencias Sociales  
Carrera de Ciencias de la Comunicación  
Julio 2018



Representaciones de las mujeres en

*Para Vestir Santos*

TESINA DE GRADO

Bianca Laus y María Andrea Zita

DNI 32.342.528 / 32.037.066

lausbianca@gmail.com / mandreazita@gmail.com

Tutor: Eduardo Cartoccio

## Índice

<b>Agradecimientos</b> .....	<b>3</b>
<b>Introducción</b> .....	<b>4</b>
El espectáculo de la pasión .....	7
Discurso y género.....	11
Organización de la tesina.....	16
<b>1. Un poco de historia</b> .....	<b>18</b>
1.1 Recorrido por el género telenovela.....	20
1.2 Para Vestir Santos: la serie.....	21
<b>2. Malparidas. Familia, matrimonio y maternidad</b> .....	<b>29</b>
2.1 Hermanas .....	30
2.2 Para vestir santos .....	33
2.3 Sí, acepto.....	36
2.4 Maternidad .....	40
2.5 Familia, matrimonio y maternidad en la TV .....	45
2.6 <i>Son amores</i> .....	47
<b>3. Locas de amor. Sexualidad y género</b> .....	<b>49</b>
3.1 Soy gay.....	51
3.2 ¿Soy una puta?.....	55
3.3 Sos un maricón.....	58
3.4 Violencia de género .....	60
3.5 Sexualidad y género en la TV .....	66
3.6 <i>Verdad consecuencia</i> .....	69
<b>4. Amas de casa desesperadas. Trabajo y mujeres</b> .....	<b>72</b>
4.1 La suerte de no trabajar.....	74
4.2 Las reinas del hogar .....	79
4.3 Los dueños del dinero .....	81
4.4 Sos una puta .....	84
4.5 Trabajo y mujeres en la TV.....	87
4.6 <i>Las estrellas</i> .....	88
<b>5. Final del juego</b> .....	<b>90</b>
<b>Bibliografía</b> .....	<b>95</b>
<b>Anexos</b> .....	<b>101</b>

## **Agradecimientos**

A nuestras familias, amigos y amigas, por acompañarnos en este largo proceso. Sin ellos y ellas no hubiésemos llegado a la meta.

A Eduardo, nuestro tutor. Por ayudarnos a encontrar el camino, por sus intervenciones, por su paciencia.

A PP, por su empuje permanente.

A nosotras, por encontrarnos y decidir caminar de la mano.

## Introducción

En los últimos años en Argentina se están llevando a cabo una serie de debates en torno a las mujeres y el feminismo, con una creciente visibilidad mediática. La sanción de las Leyes de Matrimonio Igualitario (2010) y de Identidad de Género (2012); la incorporación de la figura de femicidio en el Código Penal; la visibilidad de las redes de trata en los medios masivos como problemática social; la masiva marcha del 3 de junio “Ni una menos”; los paros de mujeres de los días 8 de marzo y del 19 de octubre del 2016; son algunos de los ejemplos de este fenómeno, que ha tenido como epicentro de discusión lo que podemos resumir como “los lugares de las mujeres en la sociedad”. En los últimos meses del año 2017 la discusión tomó una nueva dimensión, quizás impulsada por el fenómeno *Me too* y *Times Up* de Hollywood, tras las masivas denuncias de abuso sexual en la industria del cine. En Argentina, fueron las denuncias de acoso sexual de actrices, periodistas y trabajadoras de diferentes medios de comunicación, que llevaron el debate a la televisión, y especialmente a programas de gran masividad como “Intrusos” o la popular “mesaza” de Mirtha Legrand. Otros temas se sumaron al debate público como el acoso y abuso sexual, el salario de las mujeres trabajadoras, la Ley de Educación Sexual Integral, y en el primer semestre del año 2018, se está debatiendo con fuerza la Ley de Interrupción Voluntaria del Embarazo.

A partir de este nuevo contexto que se va configurando y transformando, nos preguntamos: ¿Qué discursos se construyen sobre las mujeres? ¿Cuáles son las representaciones en torno a la identidad, el género, el amor, el matrimonio, la maternidad, la violencia, el sexismo, el feminismo, el machismo, el patriarcado, la prostitución, el trabajo? Entendemos que la incorporación de la dimensión discursiva en este interrogante es útil para indagar los procesos de producción de sentido. Con estas preguntas como faro nos adentramos en los medios masivos para estudiar qué discursos sobre las mujeres se construyen/replican/representan en la televisión, especialmente en la televisión de ficción.

Creemos que también allí, en la ficción, existen discursos en torno al “ser mujer”. En la sociedad existen debates y tensiones que se plasman en personajes y relatos variados, es por esto que nos preguntamos sobre los discursos que se construyen alrededor de las mujeres en las series de ficción, sobre los tipos de mujeres que son representados en la televisión ficcional de la Argentina en los últimos años. Nos preguntamos: ¿Existe un discurso único de las mujeres? ¿Existen más discursos? ¿Cuáles son? ¿Cambiaron en estos últimos años?

¿Y por qué la televisión? En tiempos donde Internet, con redes como YouTube y Facebook, o medios como Netflix tomaron por asalto y conquistaron gran parte de la audiencia de la televisión, especialmente a los más jóvenes, nos aventuramos a elaborar una respuesta: sigue siendo la

televisión uno de los lugares más importantes de circulación y reproducción de discursos, donde la agenda mediática se construye y reproduce, y donde también circulan los productos ficcionales más masivos de nuestro país. Por todas estas razones elegimos un producto televisivo para analizar qué discursos se construyen sobre las mujeres. ¿Qué dice la televisión de las mujeres? ¿Cómo son esas mujeres que nos muestran?

Para poder encontrar estas respuestas decidimos analizar la serie *Para vestir santos*<sup>1</sup> (de ahora en más *PVS*), del año 2010, producida por la productora de cine y TV de ficción POL KA<sup>2</sup>, que cuenta con 24 años consecutivos de presencia en la televisión argentina, en particular en uno de los canales más masivos del país como es Canal 13. Es una de las productoras de ficción más importantes del país, con grandes éxitos de audiencia, con tiras como *Gasoleros* (1998), *Campeones* (1999) y más recientes como *Esperanza mía* (2015) y *Los Ricos no piden permiso* (2016). También unitarios que han quedado en la memoria colectiva de nuestro país como *Poliladron* (1994) o *El puntero* (2011).

En los últimos años, POL KA ha producido varias series que tienen como protagonistas mujeres con universos femeninos particulares, como *Locas de amor* (2004), *Mujeres asesinas* (2005-2008), *Amas de casa desesperadas* (2006), *Socias* (2008), *Para vestir santos* (2010), *Guapas* (2014) y *Las estrellas* (2017), en los cuales se representan diferentes estereotipos de mujeres, con distintas historias que transcurren en diversos contextos sociales, culturales, económicos y de época.

Nuestro objeto de estudio es *Para Vestir Santos*, la historia de tres hermanas que sufren la muerte repentina de su madre. Viven todas juntas en una gran casa, a donde luego se muda una media hermana por parte del padre. Esta situación funciona como puntapié inicial para que comiencen una nueva vida, buscando despegarse del ideal de mujer basado en normativas dominantes en la sociedad que les había impuesto su madre. A lo largo de la serie, las protagonistas discuten con las imposiciones de la madre a la que culpan por lo que les sucede en términos mágicos: piensan que les “echó” una maldición. Se cuestionan su forma de vida y sus modos de ser en relación al trabajo, la familia, la maternidad, la sexualidad, el matrimonio; cuestionan el modelo dominante de "ser mujer" impuesto. La serie construye un universo femenino con diferentes mujeres que lo componen, lo que nos sirve para reflexionar sobre los modelos de mujer representados en la televisión.

Nuestra hipótesis es que en *PVS* dialogan y discuten diferentes representaciones en torno a las mujeres, algunas fuertemente conservadoras, encarnadas en la figura de la madre, y otras más

---

1 Tráiler de PVS: <https://www.youtube.com/watch?v=-7efILK7wPw>

2 Fundada en noviembre de 1994 por Adrián Suar y Fernando Blanco para realizar el piloto de la serie *Poliladron*. En <http://pol-ka.com>

modernas, encarnadas en las hermanas. Las tensiones entre las diferentes representaciones se presentan de forma evolutiva, partiendo con la muerte de la madre como suerte de final o ruptura con ciertos ideales sobre las mujeres para desde allí, intentar construir progresivamente otros, más actualizados.

Para analizar estas representaciones y discursos contruidos, partimos de la concepción del carácter del discurso como productor de sentido y desde allí indagamos qué tipos de discursos circulan en esta ficción sobre las mujeres, en particular en temáticas que suelen estar ligadas al universo femenino: la maternidad, el matrimonio, la familia, la sexualidad y el trabajo. Indagamos sobre continuidades o rupturas de estos discursos con otros que circulan en la sociedad. Es nuestra intención articular el análisis del discurso con las teorías de género que debaten sobre diferentes temáticas en relación a las mujeres.

En el quehacer, no perdemos de vista que el objeto de estudio es un objeto televisivo, con particularidades propias, entendiéndolo como un discurso audiovisual con sus características, con formas que deben entenderse y pensarse desde una mirada puesta en lo dicho, pero también en otros elementos que la conforman (puesta en escena, tratamiento de la imagen, encuadre, etc.). Partimos de las preguntas:

¿Cómo es el universo familiar que se construye y cómo son las relaciones entre las protagonistas? ¿Cómo son las representaciones en torno a la norma del casamiento, la maternidad y conformación de una familia?

¿Cuáles son las representaciones en torno a la sexualidad de las protagonistas?

¿Cómo es la vida laboral de las protagonistas, la búsqueda de trabajo y el desarrollo profesional?

El corpus seleccionado sobre el que vamos a trabajar es el total de 36 capítulos de la serie *PVS* con una duración aproximada de 50 minutos cada uno.

Con respecto a la metodología, realizamos un análisis del discurso audiovisual, a partir de la visualización de todos los capítulos de *PVS*, con la intención de rastrear los discursos contruidos en la serie en torno a las cuatro protagonistas en relación a los siguientes ejes, en los cuales a su vez se divide el presente trabajo:

**Familia:** nos detuvimos en las ideas construidas en torno a la relación con la norma del **matrimonio** como deseo/obligación/paso necesario para conformar una familia. Indagamos en los discursos en torno a la **maternidad**, tanto en la figura de la madre de las hermanas como en torno a ellas mismas convirtiéndose o siendo madres.

**Sexualidad:** buscamos las formas en que son retratadas las ideas de orientación e identidad sexual, descubrimiento sexual y consumación sexual, en torno a las protagonistas. Nos

concentramos en las características propias de cada uno de los personajes, en su personalidad, vestimenta, modos de ser, forma de relacionarse con las personas por fuera de la familia, formas de revelar sus deseos, descubrimientos, etc.

**Trabajo:** analizamos la relación que establecen las protagonistas en torno a la vida laboral, la búsqueda de una “profesión” y las tensiones con la necesidad de manutención.

Una vez encontrados los discursos en torno a estos ejes, definimos una serie de significantes que pensamos como sintetizadores o núcleos de discurso para poder, desde allí, encontrar puentes, tensiones, rupturas con otros discursos de la propia serie y/u otros discursos, empleando la teoría de género como base del análisis. Los principales significantes son: hermanas, soltería, casamiento, maternidad, homosexualidad, ser “puta”, amas de casa y trabajadoras.

Para poder realizar este análisis no dejamos de lado el lenguaje audiovisual de la serie, por lo que tomamos en cuenta los siguientes elementos: la narración (en la voz de una de las hermanas) y los diálogos de los personajes; el encuadre y el montaje de las escenas; la banda sonora y el uso del sonido; el tratamiento del color (especialmente en las escenas de flashback) y el vestuario de los personajes.

Queremos destacar que, si bien los elementos mencionados son también parte del discurso audiovisual y, por ende, plausibles de ser analizados de forma individual en los marcos descritos, buscamos hacer un análisis global de los elementos, poniéndolos en relación en la construcción del sentido y no pensándolos de forma aislada.

## **El espectáculo de la pasión**

Son tres los tipos de trabajos que recolectamos para realizar el estado del arte: por un lado, producciones orientadas al análisis de la telenovela como producto televisivo (producción, circulación, narraciones, tramas, audiencias, recepción). Por otro, estudios sobre las mujeres en relación al género o a la televisión. Además, mencionamos elaboraciones con respecto al análisis de la televisión en general.

Sobre la telenovela, si bien la tradición del estudio de este género en Argentina data de varias décadas, son varios los enfoques por los cuales atravesó: en un comienzo se la consideraba un género menor (por su exageración, dramatismo, simpleza y popularidad) al cual no había que prestarle mayor atención. Así también se la despreciaba por ser alienante. La mirada comenzó a modificarse hacia fines de la década de 1980, con el ascenso de los estudios sobre los géneros populares (y, en particular, de la telenovela), con el foco tanto en aspectos de su producción, como a su circulación y recepción.

Encontramos el primer enfoque, de la telenovela como género menor, en varios trabajos: *El género rosa: fotonovela, radioteatro y teleteatro* de Daniel Saimolovich, parte de *Transformaciones. Enciclopedia de los grandes fenómenos de nuestro tiempo*, del año 1972; *TV guía negra* de Sylvina Walger y Carlos Ulanovsky, del año 1974; y *Quién te ha visto y quién TV. Historia informal de la televisión argentina* de Pablo Sirvén, publicado en 1988.

Sin embargo, en este apartado nos interesa describir el segundo enfoque, cuando se comenzó a estudiar al género desde una perspectiva renovada. Uno de los trabajos más relevantes sobre los géneros populares y las audiencias es el de Jesús Martín Barbero, dedicado al melodrama televisivo en su ya clásico libro *De los medios a las mediaciones* del año 1987. En el capítulo “Algunas señas de identidad reconocibles en el melodrama”, explica las causas de la popularidad de las telenovelas en América Latina a partir de la identificación de las audiencias con las características propias del género telenovela retomadas del melodrama. Se puede leer el cambio de enfoque desde una concepción alienante de un género menor, al de una mirada sobre un género popular y masivo digno de ser estudiado y que representa y se relaciona con las identidades de las personas, especialmente las mujeres.

Otro trabajo, sobre la historia y producción de las telenovelas, a diferencia del ya mencionado sobre la relación con las audiencias, es el de Nora Mazziotti, una de las autoras que más desarrollo teórico realizó sobre las telenovelas en América Latina. En este trabajo solo destacaremos algunos de sus libros con el objetivo de conformar este apartado, siendo conscientes que el trabajo de esta autora es más amplio. En 1993 publica *El Espectáculo de la pasión: las telenovelas latinoamericanas*, una compilación de textos de varios autores como Jesús Martín Barbero, Eliseo Verón, Jorge González; en ellos se analizan las diferentes etapas, las particularidades del género, los formatos, el vínculo con el melodrama y el consumo del género como consumo cultural. En 1996 escribe el libro *La industria de la telenovela: la producción de ficción en América Latina*, en el cual vuelca el análisis sobre la industria de la telenovela en América Latina. Centrada en la producción de Brasil, México, Argentina y Venezuela, investiga las formas de producción, venta y circulación de las telenovelas, con el foco puesto en el ingreso en los mercados internacionales. Para ello realiza un recorrido por diferentes tipos de producción en estos grandes mercados (inicial, artesanal, industrialización y transnacionalización). Dedicó una gran parte del trabajo para analizar la historia de la producción de telenovelas en Argentina, desde la década de 1960 en adelante. Para la década de 1990 toma como ejemplos dos formatos de producción diferentes (Alejandro Romay y Enrique Torres) para pensar cómo se construyen las heroínas de cada uno.

En *Mujeres peligrosas: la pasión según el teleteatro* (1995) Cecilia Absatz analiza diferentes aspectos del teleteatro/telenovela como las tramas, los personajes y sus relaciones y los conflictos, para indagar cuáles son los gustos y deseos de las mujeres, principales consumidoras del género.

Marita Soto es la compiladora del libro *Telenovela/Telenovelas: Los Relatos de Una Historia de Amor* del año 1996, en el cual ella y varios autores analizan las características propias del género y los cambios que se fueron sucediendo con los años (por eso mismo se llama Telenovela/Telenovelas, por la variedad dentro del género): los temas y subtemas, el tratamiento del amor (relaciones y matrimonio), los escenarios, los metadiscursos, y el recorrido sobre la mirada teórica y académica sobre el género.

Con respecto a trabajos del nuevo siglo, encontramos varios para destacar: *La mujer del medio* de Adriana Amado Suárez del año 2002, que si bien no se centra en las mujeres de la ficción, realiza un interesante análisis de la presencia de mujeres en formatos publicitarios y programas periodísticos de la televisión argentina entre los años 2000 y 2002. Allí analiza los roles de las mujeres, las principales temáticas que se hablan y la cantidad de mujeres en los programas.

Nora Mazziotti escribe en el año 2006 *Telenovela, industria y prácticas sociales* en el cual continúa estudiando las telenovelas de América Latina, esta vez caracteriza los estilos consolidados: el mexicano, el colombiano, el brasilero y el que llama global, referido a las producciones de USA (de Miami para el mundo). También estudia lo que ella misma llama las “discontinuidades” de Argentina y Venezuela, donde hay una combinación de géneros o merma de producción. Analiza la expansión de la telenovela por el mundo durante las décadas de 1990 y 2000. Además, indaga sobre cómo se trata la temática de salud en diferentes productos.

Por su parte, María Victoria Bourdieu publica en el año 2008 el libro *Pasión, heroísmo e identidades colectivas: un recorrido por los últimos veinticinco años de la telenovela argentina*, en el que estudia los cambios en los contenidos de las telenovelas y programas de ficción argentinos desde 1983 hasta el momento de su publicación. Su objetivo es estudiar cómo los géneros se impregnan del clima de época en que son producidos. Encuentra épocas más realistas y épocas más fantasiosas. Al mismo tiempo, recupera estudios de la televisión de Mazziotti y Steimberg sobre la historia de la telenovela latinoamericana y sus clasificaciones, recorriendo los cambios de enfoque en la academia (de no prestarle atención a estudiar a la TV, y en particular a la telenovela, con especial cuidado), analizando las diferentes etapas con el foco puesto en las historias narradas.

En esta misma línea de estudio sobre la relación entre los acontecimientos históricos y las telenovelas, se enmarca el libro *Argentinian telenovelas: southern sagas rewrite social and political reality* de Gabriela Jonas Aharoni, publicado en el año 2015. La autora elige tres momentos de la historia argentina: menemismo, crisis del 2001, y primeros años del gobierno kirchnerista, para

analizar cómo los grandes acontecimientos de estos períodos estuvieron presentes en diferentes producciones.

En el año 2015, Cecilia Absatz nuevamente analiza las telenovelas y escribe *Las mil y una telenovelas: cómo se cuentan las buenas historias en la ficción y en la vida*, esta vez centrada en las telenovelas exportadas de Turquía (*Las mil y una noches*) y Brasil (*Avenida Brasil*). Analiza los cambios en el formato, las nuevas tramas, los personajes, el héroe y la heroína del siglo XXI, además de otras cuestiones, centrada siempre en la pregunta acerca de cuál es la clave del éxito detrás del género más exitoso en América Latina.

María Mercedes Borkosky publica en el año 2016 *Telenovela nueva: nuevas lecturas*, libro que indaga en torno a los cambios del género a fines de siglo, con la puesta en relación de la forma de producción (modificaciones e incorporaciones de otros géneros en la narración, los significantes visuales y sonoros, los personajes, los acontecimientos, etc.) con la circulación (incorporación de la televisión por cable e internet). Propone una subclasificación dentro de la telenovela nueva: realista, histórica, política, regionalista (costumbrista) e hipertextual (remiten a otros textos). Con estos elementos analiza producciones argentinas, colombianas y brasileras.

Por otra parte, son diversos los autores que trabajaron sobre el análisis de la televisión. Destacamos la serie de siete libros publicados entre el 2004 y el 2010 de Jorge Nielsen llamados *La magia de la televisión argentina*, en los cuales describe en detalle los diferentes programas a lo largo de más de 50 años. También la publicación en el 2009 de *¡Qué desastre la TV! Pero cómo me gusta: Argentina desde la pantalla 1999-2009*, escrito por Pablo Sirvén y Carlos Ulanovsky, en el cual relatan los hechos más importantes del país junto con los cambios e incorporaciones más destacados en la televisión argentina.

Por último, varias tesinas de licenciatura desarrolladas en la carrera de Ciencias de la Comunicación de la Universidad de Buenos Aires trabajan sobre esta temática. La primera es *Muñeca brava. Telenovela y figuras femeninas* (2000) de Sassini Piris, centrada en los rasgos del género telenovela, sus renovaciones y repeticiones estilísticas, con foco en los discursos femeninos. En *Apertura de la telenovela hacia nuevas estructuras. La transformación de las heroínas* (2001), Karina Feler y María Paula San Miguel, analizan el nuevo rol de las protagonistas de telenovela como heroínas con independencia, poseedoras de un espíritu emprendedor que luchan solas por sobrevivir económicamente. De ese mismo año, *Heroínas* de Cynthia Fernández Roich, describe cómo se retratan los conflictos femeninos en las telecomedias y telenovelas, especialmente en *Gasoleros*, *Buenos Vecinos* y *Ally Mc Beal*.

Además, destacamos dos trabajos sobre la serie *Mujeres Asesinas*: “Dime cómo matas y te diré quién eres” *Mujeres asesinas: género, clase y sexo en televisión* (2012), de Fernando Bersi y

*Mujer, transgresora* (2014) de Natalia Yael Farbiarz. El primero se centra en las razones que llevan a estas mujeres a convertirse en asesinas, analizando los roles de género y la posición de sometimiento. El segundo, en la representación de la transgresión femenina en ciertas actitudes y conductas.

Del 2014, “*Sin apuro*” *La representación de la mujer independiente en Sex and the city*, de Lucía Alfonso, estudia la representación de la mujer soltera en la serie estadounidense. Otra tesina sobre una serie popular de ese país es *Representaciones de la mujer en la serie Orange is the new black* (2017) de María Cecilia Laiño, sobre las representaciones disruptivas en relación al género femenino, centrado en las construcciones del cuerpo, la maternidad y la sexualidad.

## **Discurso y género**

Partimos de la noción de discurso para analizar la serie *PVS* como un discurso social en circulación. Afirma Eliseo Verón (1993): “Un discurso, cualquiera que fuere su naturaleza o tipo, no refleja nada, él es solo el punto de pasaje del sentido” (p. 128). Es esta línea, Michel Foucault (1969) sostiene que “el discurso es otra cosa distinta del lugar al que vienen a depositarse y superponerse, como en una simple superficie de inscripción, unos objetos instaurados de antemano” (p. 27). Es así como nos habla del carácter performativo del discurso, de cómo el discurso construye en la medida que dice, y afirma que la tarea “consiste en no tratar -en dejar de tratar- los discursos como conjuntos de signos (de elementos significantes que envían a contenidos o a representaciones), sino como prácticas que forman sistemáticamente los objetos de que hablan” (Foucault, 1969: 81). Por estas razones, nuestro análisis de los discursos de la miniserie *PVS* aportan al estudio de la “construcción social de lo real” (Verón, 1993: 123).

Ahora bien, sabemos que *PVS* es una miniserie de ficción televisiva, por lo tanto se inscribe como un tipo de discurso con reglas particulares, en un momento histórico particular. Acordamos con Verón (1993) cuando señala que:

Toda producción de sentido, en efecto, tiene una manifestación material. Esta materialidad del sentido define la condición esencial, el punto de partida necesario de todo estudio empírico de la producción de sentido. Siempre partimos de “paquetes” de materias sensibles investidas de sentido que son productos; con otras palabras, partimos siempre de configuraciones de sentido identificadas sobre un soporte material (texto lingüístico, imagen, sistema de acción cuyo soporte es el cuerpo, etc.) que son fragmentos de la semiosis. Cualquiera que fuere el soporte material, lo que llamamos un discurso o un conjunto discursivo no es otra cosa que una configuración espacio-temporal de sentido (p. 126).

Siguiendo esto, el discurso es también “una configuración espacio-temporal de sentido” (Verón, 1993: 127), plausible de ser analizada dentro de los procesos de producción de sentido, es decir, estudiando su circulación dentro de la “semiosis social” (Verón, 1993: 125). Existen allí otros discursos que pueden funcionar como condiciones de producción (determinaciones que dan cuenta de las restricciones de generación de un discurso) o condiciones de reproducción (restricciones de su recepción) (Verón, 1993: 128).

Continuando con el análisis de los discursos de *PVS*, nos basamos en la idea de signo multiacentuado de Voloshinov. Este autor desarrolla su teoría en relación al concepto de signo, entendido como un “proceso de interacción entre personas socialmente organizadas” (Voloshinov, 1976: 34). Es decir, en el signo se traducen las propias formas de organización capitalista a la que él hará referencia como teórico marxista. Afirma entonces que “la existencia reflejada en el signo no solo es reflejada sino refractada. (...) Por la intersección de intereses sociales orientados en distinto sentido dentro de la misma comunidad de signos, es decir, por la lucha de clases” (Voloshinov, 1976: 36). Continuando en esta línea, afirma que las clases sociales utilizan la misma lengua, otorgando diferentes sentidos a esos mismos signos utilizados, y que por ende, hay una disputa, una lucha, una multiacentualidad de los signos que traducen la propia lucha de clases. Es decir, la lucha de clases existe en la sociedad y es en los signos donde también se da esa disputa por acentuar, definir, un signo en uno u en otro sentido. Nos interesa el concepto de signo como espacio de disputa y por ende nos aventuramos a pensar que el propio signo puede ser un espacio de lucha también de otro sistema de dominación, el sistema patriarcal. Y que en el discurso, como signos puestos en relación, se da lugar a una disputa de sentidos.

Por otro lado, Foucault (1992) plantea que “el discurso no es simplemente aquello que traduce las luchas o los sistemas de dominación, sino aquello por lo que, y por medio de lo cual se lucha, aquel poder del que quiere uno adueñarse” (p. 6). Por lo tanto, podemos pensar que en el mismo acto de existencia de un discurso hay sentidos que luchan dentro de sí, que disputan el discurso para mono acentuarlo en uno u otro sentido. En el mismo proceso de construcción social del discurso, hay una lucha permanente por el sentido que podría hegemonizar ese discurso, “un bien que es, por naturaleza, el objeto de una lucha, y de una lucha política” (Foucault, 1969: 204).

Para pensar el concepto de hegemonía nos interesa el aporte de Williams, que retoma el concepto de Gramsci y lo amplifica. Sostiene que la hegemonía no refiere a una forma de control, de manipulación ni adoctrinamiento, sino a “un cuerpo de prácticas y expectativas en relación con la totalidad de la vida: nuestros sentidos y dosis de energía, las percepciones definidas que tenemos de nosotros mismos y de nuestro mundo” (Williams, 1997: 131). En este sentido, la hegemonía constituye una realidad, un sentido del mundo, una explicación última.

Analizar las representaciones de las mujeres en *PVS*, implica realizar el análisis de un discurso audiovisual, es decir, un discurso que tiene distintas materias de expresión (Metz, 1974), que intervienen en el despliegue narrativo. Según Christian Metz (1974) las marcas de un discurso audiovisual siempre están presentes (en la posición de la cámara, sus movimientos, los ángulos, el montaje, la tonalidad) aunque puedan operar de manera no manifiesta: “cada lenguaje posee su específica materia de la expresión o bien (como en el caso del cine) su específica combinación de muchas materias de la expresión” (p. 39).

En nuestro análisis de las representaciones de las mujeres en *PVS*, nos centraremos en dos materias de la expresión del discurso audiovisual (entendiendo que son muchos los códigos que se vislumbran): las imágenes, propias del discurso audiovisual, y el discurso, lo dicho, propio de lo verbal.

Continuando con los aportes de Metz, utilizaremos el concepto de lo verosímil para pensar qué discursos pueden “existir” en la televisión y cuáles no. Este autor sostiene que lo verosímil es aquello que puede ser dicho. Es cultural y arbitrario, variando entre países, épocas, artes, géneros; y también dispositivos (en nuestro caso el televisivo). “Solo «pasarán» entre todos los posibles de la ficción figurativa, los que autorizan los discursos anteriores” (Metz, 1970: 20). Así es como dentro de la televisión, si pensamos en un año y lugar específicos, circulan ciertos tipos de discursos y otros no. Si pensamos en un género dentro de la televisión, esos discursos se reducirán o limitarán, y si pensamos ahora en un canal, en una productora, en un horario, en una temática, los discursos serán unos y otros no, siendo así censurados. “Se sabe que no se tiene derecho a decirlo todo, que no se puede hablar de todo en cualquier circunstancia, que cualquiera, en fin, no puede hablar de cualquier cosa”, sostiene Foucault (1992) en relación a los mecanismos de lo prohibido y los regímenes de verdad (p. 5). Los dispositivos históricos de poder determinan cómo se constituirá la realidad, que establecen lo verdadero y lo falso. En otras palabras, el discurso en su carácter performativo, hace mientras dice, pero de una forma en particular, habilitando algo, y prohibiendo algo también: “La formación discursiva es (...) una repartición de lenguas, de vacíos, de ausencias, de límites, de recortes” (Foucault, 1969: 202), resultado de mecanismos de poder definidos en el tiempo y en el espacio.

A lo largo de esta tesina analizamos ciertos discursos que, respondiendo al verosímil del género telenovela dentro de la televisión, están determinados de una forma particular por discursos previos (hablamos de condiciones de producción), y que representan a las mujeres de la sociedad argentina de una forma en particular. Asimismo, intentaremos encontrar temas no admitidos por el verosímil de los cuáles no se puede hablar dentro de la televisión.

A partir de los análisis de Elsa Dorlin (2009), reconocemos dos momentos en la reflexión acerca del carácter construido tanto del género como del sexo. En una primera instancia, la definición más generalizada caracterizaba al género como el conjunto de identidades, roles, tareas, funciones, valores, representaciones, costumbres y atributos de lo femenino y lo masculino, siendo éstos resultados de la sociabilización de los individuos y no efectos de la naturaleza. Por el contrario, el sexo por entonces aparecía como algo natural, inmutable, dado de antemano, prediscursivo e, incluso, presocial. En esta definición, el género femenino se vinculaba con el sexo hembra, la mujer, y el género masculino con el sexo macho, el varón, ya que el género se construía fundamentalmente a partir de la naturaleza del sexo.

Un segundo momento en estas reflexiones, en el cual inscribimos el presente trabajo, vino de la mano de los trabajos de Judith Butler. En ellos, desarrolla una nueva mirada sobre los estudios de género y afirma, retomando las indagaciones de Foucault sobre el poder, que no es posible acceder a la materialidad de los cuerpos sino a través de las normas y el discurso sobre el mismo. Trascendiendo los alcances de aquellas reflexiones que naturalizaban las identidades asociadas al sexo, para Butler el binarismo macho/hembra no es sino otro discurso a partir del cual se ordena el mundo de acuerdo a la división varón/mujer. En este sentido, queremos destacar que Butler no niega que existan cuerpos con genitalidades diversas, no niega la materialidad del cuerpo, sino que cuestiona la idea de sexo natural. Como bien observa Leticia Sabsay (2009) en su análisis de la obra de Butler, “no se puede acceder a la «verdad» o a la «materia» del cuerpo sino a través de los discursos, las prácticas y normas”. Dorlin (2009) lo explica del siguiente modo: “el cuerpo sexuado no es el fundamento inquebrantable, el basamento natural fundamental de las jerarquías y divisiones sociales” (p. 96). El cuerpo sexuado (macho/hembra) no es la causa del género, es también una consecuencia del discurso, es decir, una construcción social, es resultado de la construcción de género. En relación a lo que venimos postulando, dentro del sistema de dominación, la norma es la heterosexualidad<sup>3</sup>, la matriz heterosexual al decir de Butler, que ordena tanto los discursos en torno al sexo como al género y también la sexualidad, definiendo qué es apropiado y qué no. En este contexto, el primero (sexo) es entendido como natural, prediscursivo, “superficie políticamente neutral” (Butler, 2007: 56). Butler aporta así, a la deconstrucción de la linealidad entre género, sexo y sexualidad de los cuerpos.

Joan Scott (1989) también trabaja la idea de género y de discurso. Para esta autora:

La diferencia sexual es simultáneamente un sistema significador de diferenciación y un sistema históricamente específico de diferencias

---

<sup>3</sup> Heteronormatividad es un concepto de Michael Warner que hace referencia “al conjunto de las relaciones de poder por medio del cual la sexualidad se normaliza y se reglamenta en nuestra cultura y las relaciones heterosexuales idealizadas se institucionalizan y se equiparan con lo que significa ser humano” (Warner, 1991:230).

determinadas por el género. Aunque los significados de masculino/femenino y los papeles de hombre/mujer varían histórica y culturalmente, en situaciones determinadas se nos presentan como naturales, con raíces biológicas, evidentemente diferentes en sí mismos. El género sirve no solo como un medio de distinguir a los hombres de las mujeres, sino también de identificar (y contrastar) cualidades y características abstractas (fuerte/débil, público/privado, racional/afectivo, material/espiritual son algunas de las asociaciones frecuentes) (p. 90).

En este sentido, el género como discurso es un saber sobre la diferencia sexual, sobre los cuerpos sexuados, es constitutivo del cuerpo. Scott profundiza su tesis con respecto al género para afirmar que es un campo en el cual se articula el poder, un componente necesario en la organización de la igualdad y desigualdad. Nuevamente la cuestión del poder en el discurso como constitutiva de la sociedad.

Siguiendo con la problematización en torno al género, nos interesan los aportes de Teresa De Lauretis (1989). Ella comparte la idea de género como construcción social al afirmar que “no es una propiedad de los cuerpos o algo originalmente existente en los seres humanos” (p. 8) sino más bien la consecuencia de un conjunto de efectos producidos en los cuerpos. En este sentido, el género es una representación, una construcción con “implicancias concretas o reales” (De Lauretis, 1989: 9) para los sujetos. Sostiene, por otra parte, que existen tecnologías que actúan en esta configuración:

La construcción de género prosigue hoy a través de varias tecnologías de género (por ejemplo, el cine) y de discursos institucionales (por ejemplos, teorías) con poder para controlar el campo de significación social y entonces producir, promover e “implantar” representaciones de género (De Lauretis, 1989: 25).

Estas representaciones generan efectos, cuando se convierten en auto representación, en un proceso de atribución y apropiación (De Lauretis, 2014). Cada persona está obligada a actuar según el género que la encuadra, según el género asignado. Y, más que actuación o performance, Butler sostiene que el género posee un carácter performativo. En otras palabras, es acción con efectos, un hacer que en su repetición genera una norma, una que “promueve y legitima o sanciona y excluye” define Sabsay (2009), retomando a Butler. Aun así, la norma no es estática ni permanente: “la performatividad del género no es un hecho aislado de su contexto social, es una práctica social, una reiteración continuada y constante en la que la normativa de género se negocia” (Sabsay, 2009). En esta negociación indagaremos en los capítulos del presente trabajo.

Rechazamos, entonces, una idea esencialista de la categoría mujer con elementos propios, naturales. Por el contrario, la entendemos como resultado de una construcción discursiva que se ejerce sobre los cuerpos, sobre las personas. El género es constitutivo del sujeto, su identidad está

íntimamente ligada a su género, ambas estructuradas desde una matriz heterosexual. Por esta misma razón, hablamos de mujeres, teniendo en cuenta la dimensión espacial y temporal de los discursos en toda su dimensión performativa, en la idea de atribución y apropiación, y no pensar en *una* mujer, como si fuese posible reducirlo a un solo discurso, único, universal y ahistórico.

En relación a los roles de género, nos interesa incluir los aportes de Pierre Bourdieu elaborados en sus escritos sobre la violencia simbólica ejercida en la dominación masculina. Utilizaremos el “orden de las cosas” donde, según el autor, encuentra la división entre los sexos. Con esta expresión se refiere:

A lo que es normal y natural, hasta el punto de ser inevitable. Se presenta a un tiempo, en su estado objetivo, tanto en las cosas (en la casa por ejemplo, con todas sus partes «sexuadas»), como en el mundo social y, en estado incorporado, en los cuerpos y en los hábitos de sus agentes, que funcionan como sistemas de esquemas de percepciones, tanto de pensamiento como de acción (Bourdieu, 2000: 21).

Entendemos que el “orden de las cosas” se encuentra en los discursos. También tomaremos sus aportes sobre el ejercicio de la dominación masculina.

En relación a los aportes de Bourdieu con respecto al orden de las cosas, Isabella Cosse (2006) aporta elementos que utilizamos para analizar los discursos sobre el matrimonio y la familia de estas mujeres. En particular el concepto de “ideal de domesticidad”, para analizar los vínculos y posiciones de los varones y mujeres en el hogar la relación entre las mujeres y el matrimonio en el siglo XX (y sus mutaciones); el rol de la mujer en las familias; las formas de constitución de las parejas, sus mutaciones y la sexualidad en su interior.

## **Organización de la tesina**

El presente trabajo consta de cuatro capítulos en los cuales intentamos reflexionar sobre los múltiples sentidos acerca de las mujeres presentes en la serie, para así responder al interrogante sobre los discursos y representaciones que se producen y circulan socialmente en relación a las mujeres en la televisión de ficción argentina.

En el primer capítulo, enumeramos una serie de acontecimientos sociales y políticos que encontramos relevantes durante el tiempo de emisión de *PVS*. Además, describimos el género telenovela costumbrista y ubicamos a la serie dentro del mismo, con algunas salvedades e incorporaciones de otros géneros. También analizamos discursos de ficciones previas y realizamos una presentación general de *PVS* que incluye la descripción de personajes y escenografía principal, del relato, de la narración, del tratamiento de la imagen y de la banda sonora.

En el segundo capítulo trabajamos la relación de las hermanas, las concepciones sobre el matrimonio, la monogamia y el casamiento. Indagamos sobre el significante “soltera” con fuerte carga negativa. Además trabajamos las representaciones sobre maternidad y lo decible en TV.

En el tercer capítulo pensamos sobre las representaciones de las sexualidades en *PVS*, ligadas a la heteronorma que determina la orientación sexual y las identidades de género. Reflexionamos también sobre el significante “puta” en relación a las prácticas sexuales y sobre la violencia de género.

En el cuarto capítulo indagamos sobre la relación de las mujeres con el trabajo remunerado y el hogar, en torno a las ideas de división sexual del trabajo e “ideal de domesticidad”. Observamos, además, el vínculo de las mujeres y varones con el dinero. Volvemos a reflexionar sobre el significante “puta”, en este caso en relación al trabajo.

En el último capítulo, presentamos las conclusiones generales del trabajo y brindamos algunas respuestas sobre algunos aportes novedosos de *PVS* a la televisión argentina.

## 1. Un poco de historia

La intención de este apartado es contextualizar la serie *PVS* dentro de un marco histórico. Sin pretensiones de exhaustividad, queremos simplemente enumerar aquellos eventos que consideramos relevantes en relación a los ejes de análisis del trabajo.

En el terreno legislativo, uno de los hechos de mayor relevancia para Argentina y para toda América Latina fue la sanción de la Ley 26.618 de Matrimonio Igualitario<sup>4</sup>, en julio del 2010<sup>5</sup>. Otro hecho importante en diciembre del mismo año fue el llamado “Fallo Florencia Trinidad” que reconoció la identidad como mujer de la actriz Florencia de la V, antecedente de la Ley 26.743 de Identidad de Género<sup>6</sup>, sancionada en mayo del año 2012. En el diario Clarín<sup>7</sup> se estipulaba que:

Anotada al nacer como Roberto Carlos Trinidad, la actriz oficializó su nombre, Florencia Trinidad, gracias a un fallo de la jueza Elena Liberatori, quien hizo lugar a un amparo. Éste integra una estrategia de más de 30 amparos que llevan adelante la Federación Argentina de Lesbianas, Gays, Bisexuales y Trans (FALGBT) y la Asociación de Travestis, Transexuales y Transgéneros de Argentina (ATTTA). Sus dirigentes destacaron que se trata del primer fallo de América latina que reconoce el derecho a la identidad como un derecho humano básico, sin cirugías ni diagnósticos médicos o psiquiátricos.

Tres leyes más que nos parecen importantes para destacar de este período son: del año 2006, la Ley 26.150 de Educación Sexual Integral<sup>8</sup>, que establece el derecho a los niños/as y adolescentes de recibir educación sexual, integrando temáticas como la eliminación de estereotipos de género y el respeto por la diversidad sexual. Dos años después, la Ley 26.364 de Trata de Personas y Asistencia a sus Víctimas<sup>9</sup>, reconoce a la trata de personas como un delito federal y estipula mecanismos de protección a las víctimas. Por último, la Ley 26.485 de Protección Integral a las Mujeres<sup>10</sup>, del año 2009, tiene el objetivo de prevenir, sancionar y erradicar la violencia contra las

<sup>4</sup> En <http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/165000-169999/169608/norma.htm>

<sup>5</sup> Durante la firma de la flamante Ley, la presidenta Cristina Fernández de Kirchner describió su sensación del momento como semejante a la que podría haber sentido Eva Perón al momento de la sanción de la Ley de Voto Femenino, refiriéndose así, a la ampliación de los derechos de las mujeres y de las identidades disidentes. Además dijo: “En unos años, este debate que se dio, va a resultar totalmente anacrónico. (...) Hoy somos una sociedad más igualitaria que la semana pasada”. Ver discurso completo en [https://www.youtube.com/watch?time\\_continue=42&v=aG4CkoD8VNU](https://www.youtube.com/watch?time_continue=42&v=aG4CkoD8VNU)

<sup>6</sup> En [https://www.tgeu.org/sites/default/files/ley\\_26743.pdf](https://www.tgeu.org/sites/default/files/ley_26743.pdf)

<sup>7</sup> En [https://www.clarin.com/sociedad/Florencia-documento-femenino\\_0\\_BJGM0-YpP7g.html](https://www.clarin.com/sociedad/Florencia-documento-femenino_0_BJGM0-YpP7g.html)

<sup>8</sup> En [http://www.me.gov.ar/me\\_prog/esi/doc/ley26150.pdf](http://www.me.gov.ar/me_prog/esi/doc/ley26150.pdf)

<sup>9</sup> En

[https://www.oas.org/dil/esp/Ley\\_de\\_Prevenccion\\_y\\_Sancion\\_de\\_la\\_Trata\\_de\\_Personas\\_y\\_Asistencia\\_a\\_sus\\_Victimas\\_Argentina.pdf](https://www.oas.org/dil/esp/Ley_de_Prevenccion_y_Sancion_de_la_Trata_de_Personas_y_Asistencia_a_sus_Victimas_Argentina.pdf) A finales del año 2012 esta ley fue derogada y ampliada a la Ley Nacional 26.842 luego del fallo en el caso de Marita Verón, en el cual los 13 imputados quedaron en libertad. En <http://www.telam.com.ar/notas/201212/2620-el-gobierno-promulgo-la-ley-que-modifica-la-norma-sobre-trata-de-personas.html>

<sup>10</sup> En [https://www.oas.org/dil/esp/Ley\\_de\\_Proteccion\\_Integral\\_de\\_Mujeres\\_Argentina.pdf](https://www.oas.org/dil/esp/Ley_de_Proteccion_Integral_de_Mujeres_Argentina.pdf)

mujeres, incluyendo la violencia doméstica, institucional, reproductiva y obstétrica, mediática y laboral.

En particular, en el terreno de los medios destacamos lo establecido por la Ley 26.522 de Servicios de Comunicación Audiovisual<sup>11</sup>:

Promover la protección y salvaguarda de la igualdad entre hombres y mujeres, y el tratamiento plural, igualitario y no estereotipado, evitando toda discriminación por género u orientación sexual.

La violencia de género aún no aparecía como un término de uso cotidiano, a pesar de su presencia en los medios masivos. La denominación más corriente para los asesinatos de mujeres era el de “crimen pasional”. El asesinato de Wanda Taddei en manos de su pareja, Eduardo Vázquez, abrió una vez más el debate sobre la violencia de género en el seno familiar. La “Casa del Encuentro”<sup>12</sup> registró para ese año 260 femicidios<sup>13</sup>.

Entre otros datos que queremos incluir, nos parece interesante mencionar las estadísticas en torno al número de casamientos, ya que en el análisis de la serie el matrimonio es un tema central. En particular el caso de la Ciudad de Buenos Aires, escenario de *PVS*:

Durante el último cuarto de siglo el número anual de matrimonios registrados en la ciudad se redujo en un 46%. De aproximadamente 22.000 en 1990 a menos de 11.800 en el año 2009. En 2010, año de la instauración del matrimonio igualitario, la tendencia se revierte, registrándose un aumento momentáneo de matrimonios en el trienio 2010-2012. Posteriormente, continúa la tendencia descendente<sup>14</sup>.

También nos interesa mencionar el número de mujeres en el mercado laboral: en esta década se contabiliza que 7 de cada 10 mujeres cuentan con un trabajo remunerado, número que creció especialmente en los últimos años, ya que en la década de 1960 el número era de 2 de cada 10 mujeres (D’Alessandro, 2016).

Mencionamos estos datos porque a lo largo del trabajo analizamos los discursos sobre estos ejes y hacia el final de la tesina buscamos vincular su relación con otros discursos que circulan en la sociedad.

---

<sup>11</sup> En <https://www.enacom.gob.ar/multimedia/normativas/2009/Ley%2026522.pdf>

<sup>12</sup> Organización sin fines de lucro dedicada, entre otras cuestiones, al revelamiento de datos y estadístico sobre la violencia hacia las mujeres y femicidios en Argentina. En [http://www.lacasadelencontro.org/quienes\\_somos\\_esp.html](http://www.lacasadelencontro.org/quienes_somos_esp.html)

<sup>13</sup> Informe elaborado por la Casa del Encuentro con información publicada en diarios de distribución nacional y provincial y agencias de noticias <http://www.lacasadelencontro.org/femicidios.html>

<sup>14</sup> Informe realizado por la Dirección General de Estadísticas y Censos en el año 2016 [https://www.estadisticaciudad.gob.ar/eyc/wp-content/uploads/2016/09/ir\\_2016\\_1047.pdf](https://www.estadisticaciudad.gob.ar/eyc/wp-content/uploads/2016/09/ir_2016_1047.pdf)

## 1.1 Recorrido por el género telenovela

Ubicamos a la serie *PVS* dentro del género telenovela costumbrista, entendiendo que existen rasgos incorporados de otros géneros, recurso muy utilizado en los productos POL KA. Las situaciones cómicas (con el uso del humor negro) se presentan a lo largo de los capítulos, como también aquellas relacionadas con lo que podría denominarse drama familiar, en el cual las relaciones familiares constituyen el elemento fundamental. Por otra parte, encontramos números musicales en cada capítulo<sup>15</sup>. Aun con esta hibridación, la mayoría de los rasgos pertenecen al género telenovela.

Afirma Nora Mazziotti (2006) que la telenovela “tiene que ver con las emociones, las pasiones, los afectos. (...) Cuenta una historia de amor. Tiene que ser un imposible. Es necesario que venza obstáculos, que cueste aceptarlo, mantenerlo, o recuperarlo”. Por su parte, Arroyo (2006) sostiene que “el ingrediente fundamental es siempre la felicidad de una pareja monógama y heterosexual”. Podemos encontrar algunos códigos típicos de telenovela como el tema central de las relaciones amorosas. Asimismo, encontramos otro tema típico del melodrama, del cual la novela adopta su forma:

A la vez esta historia de amor se entrelaza con lo que Brooks (1976) llama “el drama del reconocimiento”, característico del melodrama. Se trata de la búsqueda de la propia identidad. Las tramas desarrollan esa tensión, la indagación que va del desconocimiento al reconocimiento de la identidad. Negada, ocultada, desconocida, avasallada, en la telenovela se asiste a la recuperación de la identidad (Mazziotti, 2006: 22).

Es así como en *PVS* las protagonistas se encuentran en una constante búsqueda de identidad (quién soy, qué soy), algunas relacionadas con su origen (quién es su padre), otras con su orientación sexual y/o prácticas sexuales (qué siento), y otras con los roles de género (cuáles prácticas/acciones corresponden a las mujeres y cuáles no). Otro elemento del género telenovela es el personaje “malvado”, que en este caso está representado por una de las hermanas, fácilmente reconocible al ser llamada por las otras como “la Conchuda”.

Sobre los otros rasgos de *PVS*, rescatamos los elementos de ficción costumbrista, en los cuales se destacan los personajes barriales, los ambientes (la casa, el patio, el bar, la cocina) y el lenguaje coloquial (Mazziotti, 1993: 158). Aun con la presencia de estos rasgos, encontramos otros más

---

<sup>15</sup> Los medios gráficos tampoco clasifican de una única forma la serie. En general la denominan “unitario” o “serie”, respondiendo más a un formato (emitido una vez por semana) que a un género televisivo.

fantásticos, como la aparición de la madre muerta, que no responde a este género costumbrista, caracterizado por la impronta realista de sus tramas.

Dentro de la heterogeneidad genérica de PVS, también se destaca la ausencia de una pareja principal, otro rasgo distintivo de la telenovela<sup>16</sup>. Otras rupturas son la incorporación de dos personajes homosexuales, uno de ellos con algún acercamiento al travestismo, y una relación amorosa entre tres personas. No resulta fácil encuadrar de forma sencilla y pura a este producto dentro de un único género televisivo. Por el contrario, es más bien el resultado de mutaciones de los géneros a lo largo del tiempo, de incorporaciones, de modificaciones y también de una forma diferente de narrar incorporada a la televisión por la productora POL KA.

## 1.2 Para Vestir Santos: la serie

En este apartado nos dedicaremos a describir la serie objeto de análisis del presente trabajo, además de mencionar las producciones que funcionan como antecedentes, tanto de la misma productora como de otras. Además, nos proponemos introducir la trama, los personajes principales y algunos de los elementos más destacados del relato.

*Para Vestir Santos* es una serie producida por POL KA<sup>17</sup>, dirigida por Daniel Barone<sup>18</sup> y escrita por Javier Daulte<sup>19</sup>. Fue emitida desde abril a diciembre del año 2010 los días miércoles a las 22.45 hs. Contó con 36 capítulos de aproximadamente 50 minutos cada uno<sup>20</sup>.

*PVS* cuenta la historia de tres hermanas (Susana, Virginia y Malena) que sufren la súbita muerte de su autoritaria madre (Gloria). Viven todas juntas en una gran casa, a la cual se muda media hermana por parte del padre (María Eugenia). Esta situación funciona como puntapié inicial para que comiencen una nueva vida, buscando despegarse del ideal de mujer que les había impuesto su madre. A lo largo de la serie, las protagonistas discuten con esta norma impuesta por la madre, a quien culpan por lo que les sucede en términos mágicos: piensan que les echó una maldición. Se cuestionan su forma de vida y sus modos de ser en relación al trabajo, la familia, la maternidad, la

---

<sup>16</sup> La telenovela argentina es un género que fue mutando a lo largo del tiempo, incorporando elementos de otros géneros, nuevas temáticas, etc. (Mazziotti, 2006: 28).

<sup>17</sup> La productora de PVS es POL-KA, creada en 1994, por Adrián Suar y su entonces socio Fernando Blanco. La primera realización fue la serie *Poliladron*. Hoy con 24 años de existencia, es una la productora de ficción más importante del país (Mazziotti, 2006: 122), con más de 40 series y unitarios (producciones propias y coproducciones), 45 telenovelas y 20 películas. En <http://pol-ka.com>

<sup>18</sup> Director argentino de extensa trayectoria en POL-KA a cargo de series como *Tratame bien*, *Farsantes*, *Mujeres asesinas*, *El Puntero* y las más recientes *Guapas* y *El Maestro*. También director de películas como *El día que me amen*, *Alma mía* y *Cohen vs. Rosi* Comenzó su carrera como director de la segunda unidad de la serie *Poliladron*.

<sup>19</sup> Guionista, dramaturgo y director de teatro argentino. En televisión fue guionista de *Fiscales*, *Para Vestir Santos*, *Tiempos compulsivos* y *Silencios de familia*. En teatro fue creador de obras como *Criminal* y *Nunca estuviste tan adorable*. Además dirigió las obras *Baraka*, *Un dios salvaje* y *¿Quién es el Sr Schmitt?*, etc. En <http://www.javierdaulte.com.ar>

<sup>20</sup> Fue ganadora de 9 premios Martín Fierro, incluyendo el Martín Fierro de Oro. En <http://www.aptra.org.ar/>

sexualidad, el matrimonio. En otras palabras, cuestionan el modelo de “mujer” impuesto por su madre<sup>21</sup>. En este sentido, *PVS* construye un universo casi exclusivamente de mujeres, con diferentes formas, personalidades, vidas, todas unidas por el lazo familiar.

Como antecedentes de *PVS*, podemos encontrar otras series de POL KA que se enfocaron en universos femeninos y representaron temáticas relacionadas a las mujeres: *Locas de amor*<sup>22</sup> (2004) trata sobre tres mujeres que “tras su salida de un neuropsiquiátrico” son forzadas a convivir como paso necesario para reinsertarse en la sociedad; *Amas de casa desesperadas*<sup>23</sup> (2006) es la adaptación de la serie estadounidense *Desperate Housewives*, que relata las historias de cuatro mujeres en un barrio privado; *Mujeres de nadie*<sup>24</sup> (2007) una ficción diaria sobre enfermeras y doctoras en un hospital público; *Mujeres Asesinas*<sup>25</sup> (2005-2008) un unitario de ficción sobre historias reales de mujeres asesinas; *Socias*<sup>26</sup> (2008) una serie sobre tres abogadas socias de un estudio jurídico que se enfrentan a separaciones, nuevas relaciones y encuentros con ex parejas.

Por otro lado, en *PVS* encontramos algunos elementos en común con otros productos cercanos tanto en el tiempo como en la temática. En primer lugar, el trío de mujeres como marca reconocible de la productora POL KA, ya utilizado en *Locas de amor* (2004) y *Socias* (2008). De la misma productora, encontramos al retrato del universo femenino y el hogar como núcleo de la narración en *Amas de casa desesperadas* (2006). En esta serie podemos ver la utilización del recurso de la narración en la voz de un personaje, que encontramos también en la producción analizada en este trabajo. Otra serie, de la productora Underground<sup>27</sup>, pero también con la temática en torno a la búsqueda del amor y al estigma de la soltería, es *Ciega a citas*<sup>28</sup> (2009), sobre una mujer soltera que apuesta con su madre conseguir una cita para la boda de su hermana. Por último, en el plano

---

<sup>21</sup> En la web de la productora se describe de esta manera a la serie: *Tres hermanas: Susi, Virgi y Male. Tres mujeres inteligentes, hermosas, jóvenes... que no pueden formar pareja. La historia comienza con la muerte de Gloria, la madre de las chicas. Susi, la mayor, trabaja en un peaje, no tiene mayores ambiciones vocacionales y ha estado toda su vida enamorada de su primer novio. Virgi, la del medio, es la más liberada de las tres. Es desprejuiciada y los hombres entran en su cama con la misma facilidad con la que salen. Male, la menor, lucha por mostrarse independiente; es extremadamente sensible y fuerte a la vez. Las tres viven en la casa materna. Una comedia ácida y actual sobre la fragilidad de los vínculos, la falta de compromiso, y las fobias, paranoias y miedos que se activan a la hora de apostar a una relación amorosa.* En <http://pol-ka.com/series/para-vestir-santos>

<sup>22</sup> *Locas de amor*. Dirección: Daniel Barone. Guion: Pablo Lago y Susana Cardozo.

<sup>23</sup> *Amas de casa desesperadas*. Dirección: Marcos Carnevale y Sebastián Pivotto. Guion: Marcos Carnevale.

<sup>24</sup> *Mujeres de nadie*. Dirección: Víctor Stella y Alejandro Ibáñez. Guion: Ernesto Korovsky Sebastián Parrotta.

<sup>25</sup> *Mujeres asesinas*. Dirección: Daniel Barone, Jorge Nisco, Alberto Lecchi, Sebastián Pivotto, Martín Desalvo. Guion: Marisa Grinstein, Liliana Esliar, Walter Slavich, Marcelo Slavich, Daniel Románach, Carlos Perrotti, Alejandro Alem.

<sup>26</sup> *Socias*. Dirección: Pablo Fischerman. Guion: Marta Betoldi y Silvina Frejckes

<sup>27</sup> Productora argentina en actividad desde el año 2006, a cargo de éxitos de crítica y/o de rating como *Tumberos* (2002), *Los Roldán* (2004), *Los exitosos Pells* (2008), *Graduados* (2012) y las más recientes *Historia de un clan* (2015) y *El marginal* (2016).

<sup>28</sup> *Ciega a citas*. Basada en el blog del mismo nombre de Carolina Aguirre. Dirección: Juan Taratuto. Guion adaptado: Marta Betoldi, Malena Pichot y Gastón Cerana.

internacional, la serie *Six feet under*<sup>29</sup> (2001-2005), se asemeja en algunos elementos de la trama: la familia disfuncional, el puntapié del drama con la muerte del padre, su presencia constante y, especialmente, el humor negro con el que se relata la historia.

Al tener como objetivo estudiar y analizar los discursos de la serie, con foco en los personajes femeninos, nos parece importante presentar a cada una de las hermanas, con el fin de que sea más sencillo reconocerlas en la lectura del presente trabajo y poder entender sus vínculos y actos.

Susana San Juan<sup>30</sup>: Es la hermana mayor, cumple 40 años en el transcurso de la serie. Es la más conservadora de las hermanas, tanto en su concepción de la familia, en sus ideas sobre la sexualidad y el “rol de una mujer”. Su deseo es estar en pareja y formar una familia. Podemos pensar que su nombre refiere al personaje “Susanita” de la historieta Mafalda: una niña cuyo deseo es casarse y formar una familia. En este sentido, es quien comparte más ideas con su madre. Enamorada de su primer novio de hace más de 15 años, Carlos, tiene el anhelo de que se separe de su actual mujer para “regresar” con ella. Durante la serie conoce a Sergio, un abogado del cual se enamora. Entre ellos habrá idas y vueltas hasta que se casan y conviven. Susana tendrá dos parejas más: David (ex policía) y Marcos (estafador). Es con estas parejas con quien experimenta un nuevo despertar sexual y se cuestiona sus ideas en torno al sexo.

Trabaja en una cabina de peaje como cajera pero renunciará con el deseo de encontrar su “verdadero destino laboral”. Se la muestra en una constante queja por no tener dinero, pero sin embargo no vemos una clara intención de cambiar esa situación (como podría ser buscar un trabajo). Sí, en cambio, detectamos otro aspecto relacionado a este punto que es su adicción al juego, retratado en algunos capítulos. Hacia el final de la serie, Sergio la ayuda a conseguir un trabajo en una oficina logrando así estabilidad laboral y sentimental.

Como hermana mayor, siente el destino de cuidar de sus hermanas al morir la madre, aunque esta situación la desborda. Al intentar educar y cuidar a sus hermanas, retoma las ideas y concepciones de su madre, no obstante, en el devenir de la serie, comienza a cuestionarse su validez.

Virginia San Juan<sup>31</sup>: Es la hermana del medio, tiene alrededor de 35 años. Es retratada como una mujer sexualmente activa, con múltiples parejas ocasionales. Podemos pensar que su nombre remite al significado “virginal”, siendo su personaje lo opuesto. Durante el desarrollo de la serie,

---

<sup>29</sup> Serie estadounidense creada por Alan Ball, emitida por la cadena HBO. Trata sobre la familia Fisher que posee la empresa funeraria.

<sup>30</sup> Interpretada por la actriz Gabriela Toscano.

<sup>31</sup> Interpretada por la actriz Griselda Siciliani.

descubriremos que Virginia anhela enamorarse y formar una pareja, y lo intenta varias veces: con Julio, con Néstor (con quien tiene un hijo) y con Roi. Virginia sufrirá situaciones de violencia de género con estas parejas y otros varones.

Se enamora de Julio y descubre con él un despertar relacionado tanto con el amor (nunca había estado enamorada), como con el placer (nunca había sentido un orgasmo). Es con este descubrir que ella cuestiona y modifica sus preconcepciones sobre el amor y la pareja. Tendrá un hijo con Néstor, que más tarde Julio adoptará como propio.

Virginia cuestiona las ideas de su madre en torno a la sexualidad y la libertad de las mujeres. Es también la que más se enfrenta con su recuerdo, con el fantasma de la madre que parecería hasta perseguirla en ocasiones. Ella busca escapar de sus imposiciones y construir otro destino que el que le habría dictaminado su madre.

A Virginia le cuesta mantener un trabajo por mucho tiempo. Sin embargo, no parece molestarle. Sobre el dinero, en varias ocasiones se menciona que Virginia es “mantenida” por algunas de sus parejas.

Tiene una relación muy cercana con su hermana Malena, mientras que se encuentra algo más alejada de Susana y tiene un vínculo hostil con María Eugenia, tensión profundizada porque esta última tuvo un romance con Julio. Esta relación cercana con Malena responde a que sus vidas son constantemente cuestionadas por Susana, porque ella las considera “trolas”, “rápidas”, “ilusas”, “tortilleras”. Cuando Susana se corre de ese papel de protectora como si fuera la madre de ellas y se concentra más en su vida, vemos que hay un acercamiento entre las tres, ya que todas intentan descubrir qué quieren para sus vidas, cuestionando las ideas impuestas por su madre.

Malena San Juan<sup>32</sup>: Es la hermana menor, tiene entre 25 y 30 años. Es actriz pero sin mucho éxito: no puede conseguir un trabajo en ninguna de las audiciones a las que se presenta. Con el desarrollo de la historia, Malena encontrará otra pasión y se dedicará a eso de forma estable: la pastelería. Pese a eso, al final de la historia vuelve a su profesión con un papel en una obra de teatro.

Durante la historia, confirma su atracción por las mujeres, enfrentándose por esto con su hermana Susana, de ideas más conservadoras. De ella conoceremos varias parejas: Damián, Laura, Ema, Sebastián y Emilia. Su sexualidad es uno de los ejes principales de la historia, tanto por su orientación como por el abuso que sufrió de niña por un amigo/amante de su madre. Descubre que no es hija del mismo padre que sus hermanas, y conoce a su verdadero padre, amigo de su tío Horacio y amante de su madre. Esta situación le produce a Malena una crisis de identidad, en la que

---

<sup>32</sup> Interpretada por la actriz Celeste Cid.

se cuestiona su vocación, sus relaciones familiares y su sexualidad. Se comporta de una manera un poco infantilizada en sus relaciones amorosas, con sus amistades y con sus hermanas.

Es la que se ve más decidida en confrontar los ideales preestablecidos por la madre en tanto su concepción del amor, la familia y el trabajo. Si bien le cuesta conseguir papeles como actriz, no se la ve preocupada por la falta de dinero. Cuando resuelve sus conflictos en torno a la sexualidad, vemos cómo establece un vínculo mucho más estable con sus hermanas, sus amigos y en lo que respecta al trabajo.

María Eugenia Susana San Juan<sup>33</sup>: Es media hermana de Susana y Virginia, por parte del padre. Tiene la misma edad y nombre que Susana. Está casada con Oscar, un hombre de muy buena posición económica, y vive en una gran casa, con él y su hijo, Nacho, de aproximadamente 15 años, con quien no tiene una relación cercana. Mantiene un romance oculto con Julio, quien será el novio de Virginia. Es la villana de la historia, la enemiga de las hermanas. Ellas la llaman “la Conchuda”. Es una mujer de fuerte carácter y distante, enfrentada a sus hermanas por el abandono de su padre. En el desarrollo de la serie se separa de su marido, tras serle infiel con Julio, y se acerca cada vez más a sus hermanas y a su hijo.

La madre de María Eugenia, primera esposa del padre de las otras hermanas, fue abandonada por él para formar familia con Gloria. Con la ayuda de las “visiones” de Néstor (de profesión chamán, pareja de Virginia), descubrimos que su madre mató a Gloria.

Gloria<sup>34</sup>: Es la madre de las tres hermanas (Susana, Virginia y Malena) de aproximadamente 60 años. Su muerte dispara la historia y su presencia es constante a partir de flashbacks que representan recuerdos de las hermanas.

Es una mujer muy severa, firme, autoritaria y conservadora, quien orienta el camino de las hijas con un único objetivo: deben convertirse en esposas y madres. Sin embargo, no confía en ellas ni cree en sus capacidades para hacerlo.

Gloria era ama de casa y tocaba el piano como *hobby*. Con el desarrollo de la historia, las hermanas descubren que su madre tenía un amante estable (padre de Malena) y algunos otros amantes esporádicos. También descubren que fue asesinada por la primera esposa de su marido, la madre de María Eugenia.

---

<sup>33</sup> Interpretada por la actriz Gloria Carrá.

<sup>34</sup> Interpretada por la actriz Betiana Blum.

Horacio<sup>35</sup>: Es el hermano de Gloria, de aproximadamente 60 años. Soltero, homosexual y muy reservado, vive en Rosario. Con sus sobrinas es muy cariñoso, comprensivo y unido, muy al contrario de la personalidad de su hermana. Sí comparte con ella una mirada más conservadora del mundo, razón por la cual vive con culpa su orientación sexual (estuvo enamorado en secreto del padre biológico de Malena, quien era amante de su hermana). Sus ideas en torno a este tema también empiezan a cuestionarse con la muerte de su hermana. En algunos capítulos se traviste con ropa de Gloria y cree ser ella; en otros, habla con su hermana muerta. Muere de leucemia.

En lo relacionado con lo laboral, no conocemos de dónde obtiene el dinero para subsistir, pero sí sabemos que sus trabajos no siempre son legales y que suelen ser muy esporádicos.

Otro elemento central para enmarcar el relato es la casa en la que viven las hermanas San Juan, y a la que luego se mudará la media hermana, escenario en el que transcurren la mayoría de las escenas. La casa es antigua, desmejorada en su exterior y decorada en su interior con muebles de mitad del siglo XX. La paleta de colores es de los marrones y naranjas, otorgando unas tonalidades sepia a todo lo que sucede en su interior. La iluminación tiende a ser baja, profundizando las tonalidades mencionadas.

La casa representa el hogar, la madre, el lugar de encuentro de las hermanas, la familia. Es el escenario de la mayoría de las acciones, con tres espacios principales:

- La cocina: lugar donde se encuentran las hermanas, tanto para compartir el desayuno o almuerzo y hablar de temas cotidianos, como para realizar los quehaceres del hogar.
- El living: lugar familiar reservado para la cena y para los invitados. Es un espacio más especial de encuentro, para ocasiones importantes y reuniones entre/con varones. Es también el escenario donde se encuentra su madre cuando la recuerdan.
- La habitación: lugar de encuentro íntimo de las hermanas, donde se cuentan secretos y comparten experiencias y confesiones.

En cuanto al nombre de la serie, vale resaltar que la expresión “para vestir santos” es de uso popular y se refiere a las mujeres solteras de avanzada edad, popularmente conocidas como “solteronas”<sup>36</sup>. En el caso de las tres hermanas, es la madre la que impone sobre ellas la idea de que no podrían formar una familia, que ellas serían solteras por el resto de sus días condenadas a “vestir santos”. Con la muerte de la madre, esta concepción comienza a ponerse en duda, así como todos

---

<sup>35</sup> Interpretado por el actor Hugo Arana.

<sup>36</sup> Es una frase originada en España para describir a las mujeres que, al no casarse, se dedicaban a las tareas religiosas. Una de las labores más habituales era la de vestir a los santos que adornaban las iglesias. En <https://sigificadoyorigen.wordpress.com/2010/05/26/quedarse-para-vestir-santos/>

los valores que ella había inculcado en la crianza de sus hijas.

Finalmente, en lo que concierne a la construcción del relato en *PVS*. En la serie se realiza de forma lineal y cronológica, sin grandes alteraciones en el tiempo. Sí se utiliza de forma recurrente el recurso de la modificación del orden, definido por Genette (1989) como analepsis<sup>37</sup>, con el propósito de relatar eventos del pasado relacionados con Gloria. Este recurso se plasma en forma de flashbacks narrados por las hermanas o de visiones de Néstor.

Cada episodio cuenta con un eje o problemática particular que se representa en situaciones de las historias de las hermanas, más allá de una historia global que unifica todo el relato. En general, en cada capítulo se vincula algo de la acción presente con acciones o dichos del pasado, protagonizados por su madre, representados con el recurso de flashback en color mate. Los conflictos giran en torno a tres cuestiones: entre las hermanas, con los hombres y los generados a partir del cuestionamiento personal de cada una de ellas con su madre.

Todos los capítulos son narrados por una voz en *off* que se alterna entre las tres hermanas, sumándose la voz de María Eugenia sobre el final de la serie. Dicha voz en *off* se constituye como una narradora omnisciente con dos características: conoce el total de los acontecimientos (los ya sucedidos, los que están sucediendo y los futuros) y reflexiona sobre ellos. De este modo, la narradora sabe más de lo que ese mismo personaje conoce en el desarrollo del capítulo. En este sentido, la relación entre el mundo narrado y el narrador es intradieгética porque pertenece al mundo narrado, y homodieгética, ya que el narrador se nombra a sí mismo (Genette, 1989).

Sobre la banda sonora de la telenovela, vale la pena destacar tres aspectos: la cortina musical, la banda sonora propiamente dicha, y los números musicales protagonizados por las mujeres de la serie. El tema principal de la serie se llama “Para Vestir Santos”<sup>38</sup>. En el videoclip introductorio encontramos una escena nocturna en una calesita antigua de plaza completamente iluminada. Las tres hermanas montan caballos de juego, se ríen, se mueven, se miran a los espejos, se duermen, y quizás sueñan, mientras la calesita gira. Esta imagen puede remitirnos a algunas ideas en torno a la serie. Por un lado, el juego, la infancia, las tres hermanas que juegan en la plaza. Por otro lado, la calesita que gira, las vueltas de la vida, los cambios. Por último, la búsqueda de la sortija como metáfora de la búsqueda del amor, de casarse, evitando así convertirse en mujeres “para vestir santos”.

La banda sonora está compuesta por una serie de temas musicales que acompañan o enfatizan situaciones particulares. Algunos se utilizan para enfatizar momentos de tensión o reflexión de las

---

<sup>37</sup> Analepsis es “toda evocación fuera de tiempo de un acontecimiento anterior al punto en que se encuentra la historia” Genette (1989).

<sup>38</sup> Interpretado por Mavi Díaz y Claudia Ruffinatti.

hermanas, con solos de piano o con un coro de mujeres. Otros realzan situaciones de tensión. Y, por último, hay también temas musicales que se utilizan en situaciones cómicas, especialmente aquellas que involucran a los varones.

La utilización del recurso de números musicales estilo videoclips es un elemento novedoso en este tipo de series. En la mayoría de los capítulos se construye un momento del relato, en general en torno al eje principal del capítulo, como musical. Así, los y las protagonistas cantan, y a veces bailan, al ritmo de canciones populares vinculadas con la temática principal del capítulo.

## 2. *Malparidas*<sup>39</sup>. Familia, matrimonio y maternidad

En este capítulo nos proponemos indagar en torno a algunas temáticas centrales en la construcción de las identidades de las mujeres en *PVS*. Por un lado, la **familia** ligada a varias cuestiones: la muerte de su madre, Gloria, puntapié de la historia y momento bisagra que demarca un nuevo rumbo en la vida de las hermanas. Esta muerte nos sirve para poder analizar los roles que juegan las hermanas al interior de la familia, en mutación constante a lo largo de los episodios. Por otro lado, nos proponemos pensar cómo se representa el vínculo entre las hermanas desde la especificidad del género femenino. Además, desarrollamos cómo se constituye la casa como núcleo central de la dinámica familiar. Un segundo apartado se lo dedicaremos a la idea de **soltería**, que se construye ligada a la soledad y falta de amor. Analizamos los discursos en torno al “carácter anómalo” (Cosse, 2010: 119) que adquieren las mujeres solteras. Las hermanas son, en el discurso de *PVS*, “mujeres solas”, “mujeres a punto de quedarse solteras”, “solteronas”, “mujeres no queridas”. Queremos indagar en torno a los sentidos dentro de estos discursos y cómo van modificándose a lo largo de los capítulos. El tercer momento, ligado al anterior, es el del **matrimonio** como momento ideal o deseo último de una mujer, entendiendo a esta forma de unión como “el nudo de la organización moderna y símbolo del estatus social” (Cosse, 2010: 115). Analizamos cómo la concepción del ideal de mujer en torno a la construcción de una familia a partir del casamiento (con un hombre), y la lógica hegemónica de reproducción posterior, que impone la madre, comienza a “hacer ruido” en las hermanas San Juan. Por último, nos dedicamos a reflexionar en torno a la **maternidad**. Creemos que alrededor de esta temática existen ideas muy conservadoras, no solo las que transmite Gloria, sino también las que adoptan como propias las hermanas. Analizamos cómo actúan y piensan ellas la maternidad a partir de diferentes situaciones que se les presentan.

Queremos mencionar dos temáticas que se relacionan directamente con los discursos que circulan en la sociedad en el momento de transmisión de la serie. La primera tiene que ver con la Ley de Matrimonio Igualitario, explicada en el apartado de introducción, que consideramos habilita lo dicho y lo decible (Metz, 1970) sobre las parejas de Malena. En sus palabras: “lo verosímil es, desde un comienzo reducción de lo posible, representa una restricción cultural y arbitraria de los posibles reales, es de lleno censura” (Metz, 1970: 20). El verosímil habilita los posibles decibles dentro del género y también de la televisión.

La segunda temática, también habilitada con el verosímil, pero para un discurso no posible de ser dicho, es sobre el embarazo no deseado de Virginia. Allí no existe el aborto como opción, no

---

<sup>39</sup>*Malparida* es una telenovela argentina producida por POL KA, emitida entre el 2010-2011.

porque los personajes tengan una posición formada al respecto, sino más bien porque no es un tema que se trate en las ficciones argentinas. Es así como no se menciona directamente el acto, ni siquiera como posibilidad. Creemos que esto se debe a dos cuestiones: por un lado lo dicho y lo decible responden al verosímil de género, habilitado por discursos previos. Pero también un verosímil que traspasa las barreras de la televisión y se aplica directamente al análisis de lo social, donde el aborto (hasta el momento) es una práctica ilegal en la mayoría de los casos, por lo que también es un tema que pensamos como “no dicho” en la sociedad argentina, clandestino, silencioso, tabú. Es por esto mismo “de lleno censura” (Metz, 1970).

## 2.1 Hermanas

*“Quizás eso sea la familia. Algo que va transformándose todo el tiempo”* (Virginia)

La familia que encontramos en *PVS* está conformada por un núcleo integrado por Gloria, la madre, y las tres hermanas: Susana, Virginia y Malena. Al estar el padre ausente por muerte es una familia de tipo monoparental. A lo largo de los capítulos nos vamos a encontrar con la ampliación de este núcleo con la aparición de María Eugenia (media hermana), su hijo Nacho y el tío Horacio (hermano de Gloria). En este apartado nos interesa indagar sobre las relaciones que se constituyen dentro de esta familia.

Gloria se configura como la única figura parental, tanto en vida como luego de su muerte. Consideramos que la ausencia del padre se encuadra dentro de lo que Cartoccio (2011) denomina “eclipse paterno”, es decir: “una forma específica de ausencia de la figura del padre en las representaciones, forma que no supone la nostalgia hacia esa figura ni enuncia ningún tipo de demanda por su restitución” (p. 2). Las hermanas rara vez mencionan a su padre muerto, no conocen en profundidad las razones de su muerte, y solo se hará mención a la misma cuando Susana se entera de que no murió por causas naturales sino por un suicidio. Sí se lo menciona de forma más reiterada en relación a la propiedad donde ellas viven y su herencia, que involucra también a María Eugenia. Pero la figura del padre no constituye el eje central alrededor del cual se construye la familia, sino que este rol lo asume la madre. Un aspecto más relacionado con el núcleo familiar es el descubrimiento de Malena de que no es hija del mismo padre que Susana y Virginia, sino que su padre biológico es un antiguo amante de Gloria. Presenciamos así el denominado “drama del reconocimiento” (Mazziotti, 2006), elemento clásico de los teleteatros<sup>40</sup>.

Ahora bien, más allá de la composición de la familia, nos interesa indagar en torno a las posiciones/roles que cumplen cada una de las mujeres dentro de la misma. En este sentido,

---

<sup>40</sup> A lo largo de la historia, conoceremos al padre biológico de Malena, cuál era su relación con Gloria, veremos cómo padre e hija intentan un acercamiento y cómo él finalmente muere dejando su casa a nombre de Malena.

utilizamos el término “sistema de parentesco” de Claude Lévi-Strauss (1968) para referirnos no solo a las posiciones específicas (madre, padre, hermana), sino a los discursos en torno a esas posiciones, es decir, “un «sistema de actitudes», las formas pautadas de comportamiento mutuo entre las posiciones de parentesco” (p. 32). Este sistema no es fijo, dado de antemano, sino que “es un tipo de hacer, una práctica que representa este ensamblaje de significados mientras se está dando” (Butler, 2006: 181). Podemos comenzar con Gloria, la madre. Su rol es el de ser la cabeza de la familia, la responsable, la autoridad. Al ser la madre, podríamos pensar en una cadena de significantes que incluya contención, cariño y resguardo, asignados histórica y socialmente a este rol. Sin embargo, encontramos en Gloria otros, como: autoridad, poder, imposición, represión. Siguiendo con el análisis del rol de madre, resulta tentador definir a esta familia como un matriarcado<sup>41</sup>, al ser la madre la cabeza de familia, la que impone su visión del mundo, su modo de ser y de hacer en la vida, las ideas en torno al ser mujer y ser madre. No obstante, creemos que es un “patriarcado<sup>42</sup> disfrazado”, ya que, lejos de cumplir con un rol de mujer con ideas predominantemente femeninas y/o vinculadas a la emancipación y empoderamiento femenino, la madre cumple con todos y cada uno de los preceptos conservadores del patriarcado. Actúa bajo la concepción de “determinados sujetos, anatómicamente femeninos, no hacen más que montarse sobre las mismas estructuras de dominio de clase y de género que preexisten, es decir, estructuras burguesas y resabios patriarcales que atraviesan tanto a cuerpos «femeninos» como «masculinos»” (Cartoccio, 2011: 210). Por ejemplo cuando Gloria le dice a Malena *"Tampoco te das cuenta que usas la pollera muy corta. No te das cuenta que tenés piernas de futbolista"*; cuando le dice a Susana: *"¿Esto le vas a cocinar vos a tus hijos? Se van a ir con la primera que les haga una buena milanesa. Con razón Carlos te dejó como cepillo de dientes usado"*; o cuando le dice a Virginia: *"Decime una cosa, Virgi: ¿Vos te comprás la ropa cada vez más chica o estás cada vez más gorda?"*

Por su parte, las hermanas siempre intentaron complacer a la madre, en sus actitudes, en sus vestimentas, en sus prácticas, aun cuando difícilmente lo lograron, como vimos en los fragmentos de diálogos previos. Según dan cuenta en el funeral, se encontraban presionadas y reprimidas por las imposiciones de la madre. Virginia en ese momento se pregunta: *"¿Por qué entonces sentíamos alivio?"*, dando cuenta de la sensación que les trae su muerte, quitando el peso de la mirada de su madre sobre sus vidas. Sin embargo, no les resultará tan sencillo rebelarse ante las imposiciones de la madre. Son ellas quienes las tienen arraigadas y deben liberarse de sus propias estructuras.

---

<sup>41</sup> Definimos matriarcado como un tipo de organización social en el cual el ejercicio del liderazgo y autoridad está a cargo de las mujeres.

<sup>42</sup> Utilizamos la definición de patriarcado elaborada por Greta Lerner (1990) como “la manifestación e institucionalización del dominio masculino sobre las mujeres y niños/as de la familia y la ampliación de ese dominio sobre las mujeres en la sociedad en general”.

Podemos utilizar la “captura filial”, concepto de Cartoccio (2011), para explicar la influencia de la madre y la imposibilidad de emancipación de las hijas.

En relación al rol que cumplen las hermanas dentro de la familia, éste irá variando. Al estar Gloria con vida, las hermanas cumplen el doble rol de hermanas e hijas bajo el ala de la madre, aun con la intención latente de rebelarse contra ella. Una vez muerta, los roles se reconfiguran, perdiendo por un lado la condición de hijas tal como la conocían y mutando hacia roles que buscan más activamente liberarse de los mandatos de su madre. Vemos este cambio especialmente en el personaje de Susana, que si bien ya tenía un rol definido como hermana mayor asociado al cuidado y a la protección de sus hermanas menores, en ocasiones se confunde con el de madre, mejor dicho, con el de *su* madre, tomando ideas y aspectos de la personalidad que Gloria tenía y que, en su momento, Susana había confrontado. Pero luego, con el paso de los capítulos, se acerca más a la actitud de desprendimiento de los mandatos que están realizando sus hermanas y se despoja ella también del rol de madre. Lo vemos en varias situaciones, como en el proceso de negación y luego aceptación de la orientación sexual de Malena<sup>43</sup> o en su búsqueda laboral<sup>44</sup>.

La relación entre hermanas es uno de los núcleos dramáticos más fuertes de *PVS*. Más allá de la relación filial, los acuerdos, las peleas, las complicidades y las rivalidades entre ellas son retratados a lo largo de los capítulos como uno de los puntos fuertes de la trama. En este sentido, las hermanas San Juan mantienen una relación de amigas y confidentes. La única excepción es Susana, cuando se posiciona como madre asumiendo las características de Gloria descritas más arriba. Además de esta relación, las hermanas están conectadas entre sí en sus sentimientos y sensaciones, como si compartieran el mismo cuerpo, aportando elementos mágicos y fantasiosos a la serie. Por ejemplo, al comienzo del capítulo N° 1, cuando momentos antes de recibir la llamada anunciando la muerte de Gloria las tres “sienten” que algo malo está por suceder; en el capítulo N° 3, al acercarse el cumpleaños de Gloria, sufren dolor en el pecho; cuando Sergio y Julio hablan sobre cómo “*son un mismo cuerpo*”; o en el último capítulo, cuando las tres tienen el mismo sueño en el que se encuentran con su tío Horacio (ya muerto).

María Eugenia es la media hermana, “la Conchuda”, quien la mayor parte de los capítulos tiene el rol de malvada en la historia. Esto se manifiesta en dos conflictos principales: por un lado su deseo de vender la casa donde viven las hermanas para echarlas del lugar; por otro, su enfrentamiento con Virginia por el amor de Julio. Un tercer conflicto en el cual ella no es protagonista pero sí forma parte se relaciona con su madre, que al estar embarazada es abandonada por el padre de las hermanas cuando conoce a Gloria. Por esta situación, la madre de María Eugenia

---

<sup>43</sup> Ver más en el capítulo N°3 de la tesina.

<sup>44</sup> Ver más en el capítulo N°4 de la tesina.

envenena a Gloria, provocando su muerte. A partir de este hecho, María Eugenia irá dejando su rol de malvada para volverse aliada de las hermanas, buscando pertenecer al núcleo familiar. También buscará rehacer la relación con su hijo, logrando hacia el final de la serie un vínculo mucho más cercano.

Dentro de la familia extendida se encuentra el tío Horacio, quien aparece con la muerte de su hermana para vivir un tiempo en la casa junto con sus sobrinas (vive en Rosario). Más que una figura de autoridad al ser un adulto, Horacio tiene un rol muy cercano al de las hermanas, nos arriesgamos a decir que es un par de ellas, sufriendo tantos conflictos como cada una de las mujeres. Salvo en algunas ocasiones en las cuales Horacio se posiciona como consejero a partir de la experiencia de la edad, el resto del tiempo convive con las hermanas como uno más, trayendo a la casa tantos problemas como ellas.

Por último, la casa funciona como el núcleo y epicentro de las acciones. Esto se debe a que las hermanas llevan una vida muy hogareña, puertas adentro, pasando muchas horas del día allí<sup>45</sup>. La casa no es solo el lugar en el que habitan las hermanas, sino también el espacio sobre el que se cimienta un fuerte sentido de pertenencia. De hecho, podemos ver cómo las hermanas sufren ante la venta de la casa, intención que tiene María Eugenia durante gran parte de la historia, o con el plan de demolición hacia el final de la serie. Las connotaciones que encontramos ligadas a la casa son las de: infancia, amor, protección, hermandad, refugio y recuerdos. Es también la ligazón con la madre, el lugar del cual no pueden escapar. Con su demolición, al final de la serie, las hermanas atraviesan un nuevo duelo, para luego liberarse y poder definitivamente comenzar sus nuevas vidas junto a sus parejas, lejos de su madre.

## 2.2 Para vestir santos

*“Tuve la suerte de casarme, no como vos”* (María Eugenia)

Existe una idea fundamental que se construye a lo largo de *PVS*, un discurso constitutivo de las hermanas: su destino es el de la soltería, determinado por una maldición o cuestión mágica, y ellas deben tratar de evitarlo porque es lo peor que les podría pasar. Lo vemos en varios momentos de la serie:

Malena en el capítulo N°1: *-A ninguna de nosotras nos dura un novio más de una semana.*

Susana en el capítulo N°2 (voz en *off*): *-Nuestra casa tenía el poder de convertir a todo el que viniese, en una mujer a la que le faltaba su hombre.*

---

<sup>45</sup> Ver más en el capítulo N°4 de la tesina.

Susana tras el pedido de matrimonio de Sergio en el capítulo N°7: *-¿Qué te pasa? ¿Pensaste que me iba a quedar solterona para toda la vida?*

Sergio en un brindis de festejo durante el capítulo N°33: *-Yo quiero brindar por las hermanas San Juan, que por fin engancharon algo...*

En la escena final del último capítulo, Julio, Sergio y Emilia (parejas de las hermanas) cantan: *-Tres hermanas y un destino/Que ha empezado a cambiar.*

En todas estas escenas vemos cómo ese destino predeterminado para las tres por igual no solo implica una situación (el no casamiento), sino que la propia condición de soltería es un castigo que sufren. ¿Cuáles son entonces los discursos alrededor de la soltería? El nombre de la serie “*Para Vestir Santos*” nos brinda la primer pista: una mujer no casada está “para vestir santos”, es decir, para encerrarse en el convento a rezar, a realizar tareas en la iglesia. Esa mujer no está cumpliendo con su misión de casarse con un hombre y ser madre, además de convertirse en ama de casa, es decir, del “carácter normal” (Cosse, 2010) que debería adquirir. Sí, en cambio, esa mujer está corriéndose de la norma, tomando un “carácter anómalo” (Cosse, 2010) y, por ende, debe responder con el encierro, con una vida de servicio dedicado a la religión, al silencio, a la monotonía, a la soledad. Cosse (2010) se refiere a las parejas de mitad del siglo XX: “Socialmente, la soltería definía a quienes no habían podido concretar expectativas propias y familiares depositadas en el casamiento” (p. 120). Podemos verlo en *PVS* cuando Susana le cuenta a Sergio, en la misma cena en la que él le pedirá casamiento: *“Cuando nos portábamos mal, mi mamá nos decía que nos íbamos a quedar para vestir santos. Y nosotras nos matábamos de la risa. Porque pensábamos que para vestir santos era que le íbamos a hacer la ropita a un santito”*. Es su madre quien las condenaba a llevar una vida de soledad y austeridad.

Este discurso se refuerza en otras escenas. En el capítulo N°3, cuando Damián conversa con Malena sobre su primera impresión de ella y las hermanas. *“Se les ve en la cara. Están solas. Están a un paso de ser solteronas”*. El discurso implica que la soltería y la soledad son dos partes de la misma situación, ambas demostradas en la cara depresiva de una mujer. O cuando Virginia (voz en *off*) dice: *“Aunque estábamos juntas nos sentíamos bien solas”*. La soledad es consecuencia de la soltería, solo una pareja traerá fin a ese castigo. Asimismo, lo vemos en la escena de la compra del cajón para Gloria durante el capítulo N°1: las tres hermanas se encuentran en la sala funeraria, rodeadas de cajones. La luz es tenue, casi en penumbras. Suena una música lenta de fondo. Susana en primer plano llora, de fondo fuera de foco se ve una figura de Cristo crucificado sobre un cajón. Susana: *-Es el castigo por estar solas. Vamos a estar solas para siempre.*

Malena: *-¿Qué? Es una maldición que nos echaron cuando éramos chicas, ¿no?*

Creemos que en esta situación no solo se refuerza la idea de soltería como castigo sino que se la relaciona con la muerte como el destino final o castigo máximo de esa condición. Sufrir la muerte de alguien cercano o morirse, ambas en soledad, como lo peor que podría sucederle a una mujer. Por otro lado, queremos remarcar la presencia de la figura de Cristo crucificado en esta escena reforzando la idea del castigo.

Si una mujer soltera es una mujer castigada con la soledad de por vida, la situación de estar soltera como reflejo de una situación momentánea y fluctuante se convierte en ser soltera, como un elemento estructurante y permanente en la identidad de estas mujeres. ¿Qué es entonces una mujer casada? Una mujer casada es afortunada. Cumple con la misión de la mujer, sigue la norma: casarse, parir hijos/as, formar una familia. Las tres hermanas se corren de la norma (intencionalmente o no), por eso son castigadas. Ellas creen tener una maldición que les impide conocer a un futuro marido. La que sí cumple la norma es María Eugenia. Lo sabemos desde la escena en que se presenta por primera vez: un plano general toma un living de una gran casa en un barrio privado. La luz natural entra por los ventanales; las paredes y los sillones son blancos. En el centro del lugar María Eugenia, vestida con ropa moderna y elegante, habla. La escena transcurre con una discusión por la herencia de la casa, ahora muerta Gloria. María Eugenia, sentada en el brazo del sillón y apoyada en el cuerpo de su marido, sentado en ese mismo sillón, negocia la venta de inmueble.

María Eugenia: *-Tenemos el mismo apellido.*

Susana: *-Por lo que lo usas al apellido (señala al marido de María Eugenia).*

María Eugenia: *-Tuve la suerte de casarme, no como vos. Que no sé si tenés mala suerte... ¡qué se la va a hacer!*

Existe un contraste claro entre las imágenes de presentación de las hermanas (solteras) y de María Eugenia (casada). Las primeras viven en una casa antigua con poca luz, desmejorada, con muebles oscuros, en un barrio popular de casas bajas. La segunda vive en una casa de familia, espaciosa, con iluminación clara, en un barrio privado. En la reunión descrita más arriba, María Eugenia se encuentra sentada en el brazo del sillón junto a su marido, mientras que las hermanas están sentadas en un gran sillón, muy juntas entre sí, nadie las acompaña. Las solteras están rodeadas por la oscuridad, la soledad, la muerte y el luto, mientras que la casada está rodeada de pureza y pulcritud, de vida, de luz, y claro, acompañada por su marido.

Con estos elementos podemos observar cómo se construye el sentido alrededor del matrimonio como salvador de un futuro de infortunio para cualquier mujer: la soltería/soledad eterna. Dentro de la salvación, el varón cumple el rol de salvador, de héroe, de rescatador de una vida que solo tendrán aquellas mujeres malditas, desafortunadas. La verdadera fortuna de una mujer

es que un hombre le pida matrimonio, y ante eso, como veremos en el siguiente apartado, la aceptación debe ser inmediata, sin vacilaciones, para que éste no se arrepienta. Aprovechar la oportunidad es la clave para evitar el destino maldito. En este discurso no hay tensiones, no hay multiaccidentalidad, no hay sentidos en disputa. El discurso es único y es claro: la mujer debe casarse para ser feliz.

Es interesante observar la transformación de María Eugenia, analizada en detalle más adelante, cuando se separa de su marido. En el párrafo anterior describimos una escena de su vida cotidiana como mujer casada, llena de luz. Al separarse, se asimila a la vida de las hermanas solteras, siempre rodeadas de problemas, que viven en una casa oscura con un decorado antiguo (a la que se muda María Eugenia), que transitan bares, pensiones, oficinas, etc., espacios muy distintos a los que transitaba María Eugenia casada. Hasta vemos cambios en su vestimenta, pasando a vestirse más informalmente. De esta manera se construye una idea del matrimonio y de la soltería, también a través de las imágenes y el vestuario.

### **2.3 Sí, acepto**

*“Una vez en la vida te proponen casamiento. Hay que responder rápido. No hay tiempo”* (Susana)

Queremos dedicarnos en este apartado a los discursos en torno al matrimonio como situación ideal para una mujer, como un momento de realización personal, en definitiva, como un premio o adquisición que la definirá en su género mujer. Como expresa Cosse (2010): “El matrimonio tenía vital importancia no solo porque unía a una pareja de por vida, sino también porque consolidaba la identidad adulta y estructuraba las identidades de género” (p. 118). Nos interesa indagar en torno al matrimonio como norma para la construcción de la identidad de mujer y cómo se representa en *PVS* a partir de ciertas tensiones que surgen en los personajes. En este sentido, y relacionado con los términos del parentesco que analizamos más arriba, expresa Butler (2006):

“El matrimonio marca los términos para el parentesco y el parentesco en sí mismo se colapsa en la *familia*, los esfuerzos para establecer enlaces de parentesco no basados en el lazo matrimonial se convierten en opciones prácticamente indescifrables e inviables (...) El lazo matrimonial sea la forma exclusiva en que se organicen tanto la sexualidad como el parentesco” (p. 19).

Siguiendo esta línea de pensamiento, queremos analizar las representaciones sobre el matrimonio monogámico como forma única y hegemónica de construcción social del matrimonio. Creemos que en este aspecto, *PVS* indaga sobre diferentes formas de pareja, tanto en el

cuestionamiento a la norma de la monogamia como en la constitución de relaciones amorosas de otro tipo, como la de Malena junto a Damián y Laura.

Para comenzar con la norma del matrimonio, cristalizado en el acto del casamiento, creemos que es útil pensar en cómo estas mujeres fueron criadas para intentar cumplir con el destino natural de una mujer, el matrimonio, fracasando por ese destino alternativo al cual fueron condenadas, la soltería. Describimos a continuación dos escenas que representan esto. En la primera, durante el capítulo N°21, el tío Horacio en su lecho de muerte le aconseja a Virginia: *“Acordate que si te preguntan si te querés casar, tenés que decir que sí”*. Luego de esa escena, Horacio desaparece de su cama y lo encuentran en una iglesia.

Horacio: *-Yo siempre imaginé que ustedes se iban a casar acá. Y yo iba a ser el padrino de las tres. Con esa música. (Tararea una canción).*

Virginia: *-Yo nunca me imaginé casarme en una iglesia. Vos seguro que sí. (Toca el hombro de Susana).*

Susana: *-Sí, yo siempre soñé con casarme en una iglesia, con flores, con música, con todo. Debe ser por el vestido, ¿no? Siempre me gustó entrar a la iglesia con el vestido blanco.*

Horacio: *-Vos, Male...*

Susana: *-¿Con qué vestido te casarías por iglesia?*

Malena: *-No sé... (Piensa con cara de felicidad). Con un vestido sencillo, como con puntilla. De color, porque a mí el blanco me tira medio para abajo. Con collares, el pelo suelto.*

Virginia: *-Yo no...casarme me parece cualqu...de casarme me casaría con algo sencillo, mucho volado, strapless, el pecho bien junto, con una reminiscencia española, el pelo para el costado que usan como un “rodetón”...*

Susana la interrumpe: *-Yo sí me casaría de blanco, con un vestido de princesa con coronita, como muñequita de cajita. Lo que no sé es con quién...*

Todas estas mujeres tienen la fantasía de casarse y le cuentan sin vueltas a Horacio cómo sería el vestido, las flores y la música. Ninguna se cuestiona el casamiento como paso necesario para formalizar una pareja ni tampoco se cuestionan el acto en la iglesia como parte fundamental del casamiento.

En la segunda escena, conversan solas y Virginia dice: *“-Susi, ¿te acordás cuando jugábamos al casamiento?”* Encontramos allí la norma del casamiento presente desde los juegos infantiles. En su relato de fantasía sobre la ceremonia, las hermanas se describen vestidas, peinadas, maquilladas, arregladas para la ocasión. Son princesas en cuentos de hadas donde ya no existe la oscuridad diaria en la que viven, sino que hay luz y vida, tal como la vimos a María Eugenia en su casa.

Más adelante, tanto en el casamiento frustrado de Virginia con Julio (capítulo N°25) como en el casamiento de Susana con Sergio (capítulo N°31), ambas caminan hacia el altar de una iglesia católica, vestidas de blanco. Por otra parte, en estas escenas, se cristaliza el rol cumplido por los varones en la conformación del matrimonio. Así vemos cómo Sergio, tras unas pocas salidas con Susana, le pide casamiento (tras la negativa de ella, se lo preguntará más adelante nuevamente); o Julio, tras varias idas y vueltas, le pide a Virginia casamiento; también David le dará un anillo a Susana como símbolo de compromiso, dentro de una iglesia. Interpelados por la norma, estos varones asumen la responsabilidad del primer paso en el matrimonio y son ellos quienes les piden casamiento a estas mujeres.

Con respecto a las hermanas, Susana, como dijimos previamente, tiene una mirada más conservadora sobre el deber ser de las mujeres, la pareja y la sexualidad. Lo sabemos especialmente en sus actitudes previas al pedido de casamiento de Sergio en el capítulo N°7. Ella piensa (voz en off): *“Una sola vez en la vida te proponen casamiento y hay que responder rápido. No hay tiempo”*. Hay que aprovechar la oportunidad, no importa con quién, ni cómo ni cuándo. No hay que dejar ir al candidato y hay que responderle rápido. Malena lo cuestiona: *“¿Uno debería esforzarse por quedarse con la persona adecuada o por no quedarse sólo?”*. Aun con esta idea tan fuerte, Susana se corre un poco de la norma cuando rechaza el pedido de matrimonio de Sergio. Es esta una de las tensiones que tienen las hermanas con las ideas inculcadas por su madre. De todos modos, Susana aceptará la segunda vez que Sergio le proponga matrimonio y se casarán en una ceremonia cercana a la que describió como su fantasía. La vemos acompañada de sus hermanas caminando hacia el altar de la iglesia, con un vestido blanco, mientras Sergio la espera emocionado. Malena, Virginia y María Eugenia llevan vestidos del mismo color, una tradición de las damas de honor que nos recuerda a cientos de películas norteamericanas. Al finalizar la ceremonia, los invitados e invitadas aplauden emocionados y le arrojan pétalos de rosas a la pareja a la salida de la iglesia. Luego, suben a un auto que al alejarse descubre hilos con latas colgadas en la parte trasera.

Virginia también tiene una mirada sobre el deber ser de las mujeres similar a la de Susana. Lo podemos ver en el día de su casamiento frustrado con Julio, durante el capítulo N°25: *“Siempre pensé que este iba a ser el día más feliz de mi vida”*. Se trata de una frase muy utilizada en los discursos televisivos y cinematográficos para referirse al día del casamiento, al sentir de la novia, a la emoción de estar cumpliendo con ese mandato tan enraizado en la sociedad. Virginia como mujer debería sentir felicidad plena en el día de su casamiento. Sin embargo, la vemos triste y sola en su casa. Mientras se termina de vestir suena una música melancólica, la cámara enfoca un retrato de Gloria en el que se la ve sonriendo y vuelve a tomar a Virginia en primer plano, que luce triste y confundida. Esta imagen refuerza el control y la presión que ejerce Gloria sobre sus hijas. Si bien

Virginia le había dicho alguna vez: “*Hasta que vos no te mueras acá nadie va a ser feliz*”, Gloria ya está muerta y aun en el “día más feliz de su vida”, Virginia no logra sentirse así.

En la entrada a la iglesia escuchamos el tema musical “Blanca y radiante va la novia”. Ella viste de blanco, un velo alto y pomposo cae sobre su cara. Su vestimenta contrasta con la poca luz dentro de la gran iglesia, los bancos vacíos por la falta de invitados (las hermanas hacen referencia a esto), la solemnidad con la que Virginia camina hacia el altar. A ella nadie la acompañó en su llegada a la iglesia y tampoco nadie la acompaña en su camino al altar. Todo esto sigue reforzando lo que mencionamos anteriormente, no es “el día más feliz de su vida”. Se muestra a Virginia en un primer plano donde vemos cómo se va transformando su expresión, cada vez más triste. Cuando está por pasar al lado de Néstor, suena la frase del tema musical: “Mentira también, al decir que sí”. Y ella se para frente a él, se da media vuelta y escapa, no quiere casarse<sup>46</sup>. Virginia así niega esa idea de Susana de casarse sin pensarlo. El casamiento no puede ser a cualquier precio, ella no puede seguir mintiendo.

Otro de los aspectos que queremos indagar es la concepción de pareja monogámica en la serie, tan ligada al matrimonio en nuestra sociedad. Tomamos a Butler (2006) en su desarrollo sobre el matrimonio como una “*opción* solo cuando se extiende como norma (excluyendo así otras opciones); una *opción* que se extiende también a las relaciones de propiedad y que convierte en más conservadoras a las formas sociales de la sexualidad” (p. 159), para pensar en la norma del matrimonio ligada profundamente con la opción de sexualidad monogámica. Comenzamos con Gloria, esposa y madre de tres hijas. Conocemos a Gloria como una ama de casa, dedicada a su familia, a la crianza de sus hijas y a su esposo. Sabemos que es ella quien impone sobre sus hijas ideas conservadoras sobre el deber ser de una mujer: en las relaciones, en la vestimenta, en el trabajo. Existe una mujer modelo para Gloria y trata de encauzar a sus hijas para que lo cumplan.

Sin embargo, ese ideal no es cumplido por Gloria en su matrimonio al tener varios amantes (hasta tiene una hija con uno de ellos). La monogamia también se pone en tensión como norma con el padre de las hermanas cuando mantiene dos relaciones en simultáneo: con la madre de María Eugenia y con Gloria. Las hermanas tampoco cumplen con la norma de la monogamia en ninguna de sus parejas, ya que son infieles en varias ocasiones: Susana con Sergio y David; Virginia con Néstor y Julio; María Eugenia con Julio y su marido. Las hermanas continúan sus parejas más allá de la infidelidad, que es perdonada u olvidada por parte de los varones. La monogamia no es la norma de unidad de estas parejas y la infidelidad puede ser motivo de peleas pero nunca de ruptura.

---

<sup>46</sup> Virginia no quiere casarse con Julio porque se entera que está embarazada de Néstor.

Con respecto a la norma del matrimonio monogámico, queremos reflexionar a continuación en torno a la relación amorosa de tres miembros que conforman Malena, Laura y Damián. En este caso, notamos directamente una ruptura con el orden familiar basado en la pareja varón-mujer para transformarse en otro orden, conformado por mujer-varón-mujer. Si bien viven con naturalidad el comienzo de la relación, con el pasar del tiempo es Damián quien se nota más relajado frente a la situación, y Malena más tensionada. Una escena del capítulo N°15 es clave para pensar esto: Malena, Damián y Laura están en la cocina de la casa donde conviven. Damián les insiste en que quiere hacer pública su relación.

Damián: *-Nos estamos escondiendo (...) A mí me gustaría poder contarlo.*

Malena: *-¿Qué cosa querés contar?*

Damián: *-Esto, lo que está pasando acá.*

Laura, mientras dobla ropa en la cocina: *-Yo tampoco sé si quiero estar contando algo que ni siquiera entiendo qué es.*

Malena: *-¿Ya está? La conversación, ya está. Dicho suena horrible todo esto.*

Damián: *- Ok, ok.*

Malena: *-¿Vos pensás que sos un ser superior por poder hablar de estas cosas y yo soy una retrógrada por no poder conversar con vos de una manera liberal, moderna?*

Malena no puede siquiera nombrar qué tipo de relación está teniendo porque no existe una denominación clara. ¿Cómo se llama una relación amorosa y sexual de tres miembros? Tampoco sabemos cómo decirle. La inexistencia de términos que lo definan niega la propia existencia de este tipo de relación. El carácter performativo del discurso como condición de existencia no se termina de realizar. La normalización de las relaciones amorosas no admite aún este tipo de relaciones y es por eso que Malena, al no poder poner en palabras lo que vive, no puede siquiera comenzar a entenderlo.

## **2.4 Maternidad**

*“Ahórrense el favor de hacerme abuela, ahórrenselo a ustedes, ahórrenselo a mí, y por sobre todo ahórrenselo a esas pobres criaturas. Yo las quiero un montón chicas, pero eso no quiere decir que sirvan para formar una familia”* (Gloria)

En este último apartado nos dedicamos a reflexionar sobre los discursos en torno a la maternidad expresados en los personajes de las hermanas. En este sentido, encontramos dos ejes para analizar. El primero es la concepción de maternidad como el siguiente paso obligado al estar en pareja. Es así como no se concibe la maternidad por fuera del matrimonio y sí se la concibe como un deseo natural de cualquier mujer luego de encontrar el amor. Vemos así la “consecuencia

de un sistema de sexualidad en el que se exige que el cuerpo femenino acepte la maternidad como la esencia de su yo y la ley de su deseo” (Butler, 2007: 194). Nuevamente encontramos la relación entre el género y la identidad, esta vez en “la centralidad de la maternidad en la configuración de la identidad femenina” (Cosse, 2006: 162).

El segundo eje a analizar está compuesto por los discursos en torno a la construcción de la maternidad como un proceso dificultoso a ser atravesado por las mujeres frente a una idea de maternidad como un proceso instintivo y natural. Es decir, aun teniendo una centralidad en la configuración de la identidad como mujer, la maternidad no es fácil. No se nace madre, sino que se llega a serlo. Encontramos en este segundo eje las miradas más interesantes que aporta PVS a los discursos en torno a las mujeres, ya que si bien no se cuestiona el hito de la maternidad como paso necesario para asumir la condición de mujer, sí se cuestiona la identidad de mujer con instintos maternos naturales.

Sobre el deseo natural de una mujer encontramos que en el último capítulo las tres hermanas conversan mientras escriben en una caja de recuerdos su árbol genealógico:

Susana: *-Ay Virgi, ¿estás embarazada?*

Virginia: *-No, pero...lo que pasas es que yo soy tan irregular, que el tema de las fechas, cuento y no me da nunca.*

Susana: *-Ay, estás embarazada. Vamos a tener que comprar otra caja para agregar a todos los conejos que vas a tener.*

Virginia: *-¿Y ustedes?*

Malena: *-Yo creo que voy a adoptar.*

Virginia: *-¡Qué bueno, Male! ¿Y vos?*

Susana: *-No sé, yo soy un poco grande...*

Virginia: *-¡Qué grande! Yo conozco una de 43 que tuvo.*

Susana: *-¿En serio? Pero me da un poco de miedo.*

Malena: *-¿Y Sergio qué dice?*

Susana: *-Sergio se muere por tener. Igual yo estuve averiguando que si no quedo embarazada podemos adoptar también.*

En esta escena vemos cómo la maternidad es el paso que estas mujeres sienten natural al estar en pareja, y cómo aun cuando Susana tiene dudas (no por ser madre sino por su edad), quién definirá su destino será Sergio, su pareja, que según ella “*se muere de ganas*”. Tanto ella (por su edad) como Malena (en pareja con otra mujer) optarán por la adopción como posibilidad de convertirse en madres.

Continuando con este análisis, el tratamiento del embarazo de Virginia es particularmente interesante. Ella se entera de su embarazo tras aceptar la propuesta de casamiento de su pareja, Julio. Sin embargo, al enterarse de que el padre de su futuro hijo es Néstor, no se casa. Durante tres capítulos (Nº26, 27 y 28), Virginia se pregunta sobre qué hacer con su futuro hijo, cuestión que también está ligada con el hecho de que Julio, su ex pareja, no desea volver con ella. Existen varios puntos a destacar sobre esta situación. En primer lugar, el cuestionamiento de Virginia sobre convertirse en madre, recurriendo a varios lugares comunes sobre las representaciones de las mujeres:

- Ser buena madre: Como si hubiera un modelo de “ser buena madre” y todo el resto quedaría en otra categoría como “ser mala madre”, al cual Virginia cree pertenecer. Esta idea está especialmente apoyada en las opiniones de Gloria sobre sus hijas.
- Ser madre soltera: En este caso, Virginia se debate sobre la compatibilidad de “ser buena madre” y estar soltera, como condición que pueda impactar negativamente en la crianza de su hijo.
- Mujer no correspondida: Debido a que ella ama a Julio pero su futuro hijo es de Néstor, Julio se enoja y se separan. Es por esto que se debate qué hacer con su futuro hijo ante la posibilidad de que sea una barrera que le impida volver a formar una pareja con Julio.

Nótese que utilizamos “futuro hijo” ya que Virginia se debate a lo largo de tres capítulos si ser madre o no en los términos de entregarlo en adopción vs. criarlo, pero ni ella ni otro personaje se plantean la posibilidad de interrumpir el embarazo, es decir, realizarse un aborto. Claramente el embarazo de Virginia no es deseado, y, a pesar de esto, la posibilidad no es tomada en cuenta. Encontramos acá un elemento clave en la construcción del verosímil (Metz, 1970: 20). El aborto como posibilidad ante un embarazo no deseado no es un discurso autorizado en las ficciones televisivas, por lo que ni en *PVS* ni en otra serie encontramos un discurso de este tipo. Sí en cambio es un verosímil aceptado el de “dar un hijo/a en adopción”, como se lo plantea Virginia y luego sus hermanas en otra situación. Y, aun así, esta alternativa finalmente no es elegida por Virginia, quien a lo largo de los capítulos mencionados se convence/es convencida de convertirse en madre. Esta idea se construye a lo largo de varias escenas sucesivas, especialmente del capítulo Nº28. En la primera, vemos a Virginia en una agencia de adopción hablando con una mujer:

Mujer: *-No, legalmente no se puede entregar un bebé en adopción antes de que nazca. Necesitás un tiempo para pensarlo...*

Virginia (interrumpe): *-No, ya lo pensé yo eh.*

Mujer: *-Bueno, pero vos pensá que esto es muy reciente entonces en la medida que crezca...tomate un tiempo más.*

Virginia: *-Cuando nace, ¿ahí sí lo puedo dar? Si no se puede legalmente ahora. Cuando nace puedo venir y darlo.*

Mujer, mientras toma las manos a Virginia: *-Lo que pasa es que cuando nace, ahí lo vas a ver, después de tenerlo en tu panza...*

Más adelante, en el mismo capítulo, Virginia se reúne con Julio en la cocina de la casa para contarle que está pensando acerca de la idea de entregar el bebé en adopción. En las imágenes, vemos a ella sentada en una silla y a Julio parado, se miran a la cara, él grita: *“Si ese bebé es mío, yo tengo que decidir. Vos no podés decidir por mí. Esto no es yo siento, yo quiero”*. La cámara toma en primer plano a Julio enojado y luego a Virginia, que agacha la cabeza y se recuesta sobre la mesa. Si bien es ella quién está embarazada, él quiere tomar la decisión final. La posición de sus cuerpos muestra al varón dominante buscando tener la última palabra en esta decisión y a ella sumisa, aceptándolo.

Luego, Virginia se reúne con la pareja que quiere adoptar a su hijo. Allí podemos ver el entusiasmo de la pareja, la ganas de convertirse en padre/madre, mientras Virginia tiene dudas. Tras la conversación con Julio no sabe qué quiere hacer, sus palabras previas hicieron mella. La mujer nota esto y le dice: *“Esto es muy importante para mí. ¿Vos sabés lo que a mí me gustaría que se me ensanchen las caderas?”* Ella quisiera experimentar todas las sensaciones del embarazo que Virginia va a atravesar.

En ese mismo capítulo se junta con Néstor, quien le dice que él sí quiere hacerse cargo del bebé. En comparación con la escena con Julio, Virginia parece (re)adueñarse de su cuerpo, y dejando la sumisión atrás, le aclara a Néstor: *“Si está acá es porque mi cuerpo permitió que pasara”*. Habla con firmeza acerca de las decisiones sobre su cuerpo pero al mismo tiempo se adjudica toda la responsabilidad por el embarazo, como si fuera resultado del acto de una persona. Un discurso muy vinculado a la idea de responsabilizar únicamente a la mujer por el goce del sexo.

Por último, vemos a Virginia caminando en una plaza. Se escucha el tema musical “Hojas de tilo”<sup>47</sup>, mientras se ven imágenes de mujeres con niños y niñas en la zona de juegos, sonriendo. La luz es clara, todos y todas parecen estar pasando un lindo momento. La cámara alterna entre un plano más cerrado de Virginia sentada sola en un banco de plaza, con una mirada de tristeza y confusión, con las imágenes de las mujeres jugando junto a sus hijos, acompañadas unas con las otras y a la vez con sus hijos, felices. Virginia sigue observando, acaso preguntándose cuál es ese vínculo que ella no tiene, qué es esa felicidad que ella no siente.

---

<sup>47</sup> Tema musical interpretado por Ana Prada.

La última escena en la cual Virginia confirma que va a quedarse con el niño es durante una conversación con María Eugenia:

Virginia: *-¿Está bueno?*

María Eugenia: *-¿Qué cosa?*

Virginia: *-Ser mamá.*

María Eugenia: *-Justo a mí me preguntás. Sí está bueno, es difícil, pero está bueno.*

Virginia: *-Yo tengo ganas de tenerlo.*

María Eugenia: *-Porque todavía no nació.*

Si bien la decisión de convertirse en madre no es automática ni instintiva para Virginia, como vimos, decide tenerlo. El “hito de la maternidad” se confirma con su decisión.

Continuamos analizando las ideas sobre maternidad con el embarazo en curso de Virginia. El mismo es representado con una elipsis que nos permite ver a los pocos capítulos a ella convertida en madre, con el bebé Horacio en su casa. En el capítulo N°33, Virginia madre es una mujer agotada, quejosa, superada por la situación. La vemos en su casa despeinada (lleva el pelo agarrado con tres ganchos metálicos) y mal vestida (viste un jogging gris, una remera estirada, una bata floreada y pantuflas), un *look* muy diferente al de Virginia previa a la maternidad, siempre peinada, maquillada, con vestidos cortos, ajustados, y zapatos de taco alto o botas. En el plano general del living hay desorden, objetos superpuestos con otros, pilas de ropa arriba de la mesa. Escuchamos de fondo el llanto constante de su bebé. Se representa así la idea de que una mujer no nace madre, sino que se construye como tal, y que es un proceso para nada sencillo.

Lo podemos observar también en una escena en ese mismo capítulo, que transcurre en la casa ante la visita de Néstor:

Virginia: *-Basta por favor. Basta. Necesito que alguien me ayude. (...) ¿Vos no eras el que armonizaba la vida de todos? ¿Por qué no me armonizas esta? (Señalándose la vagina).*

Como decíamos, no se nace con el saber de la maternidad sino que la idea de mujer-madre se va construyendo en la propia práctica. En ese sentido, escuchamos a María Eugenia hablando con Virginia: *“Yo lo tuve en la panza 9 meses, lo parí y sin embargo me costó mucho ser una madre. Tuvieron que pasar muchas cosas y mucho tiempo para sentirme mamá”*. De hecho, ella mantiene una relación conflictiva con su hijo. Luego de la separación, son varios los meses en los cuales no tiene contacto con él hasta que lentamente comienza a acercarse hasta hacer las paces tras una internación que sufre el hijo. Así, vemos que María Eugenia aprende a lidiar con las situaciones que se le presentan como madre de un adolescente, demostrando que la maternidad es un proceso en permanente mutación, para lo cual no hay aprendizajes previos que sirvan.

Finalmente, un último ejemplo del discurso de mujer-madre como proceso se da lugar cuando Carlos (pareja de Susana al comienzo de la serie), ante la muerte de su esposa, se muda a vivir con las hermanas y su bebé recién nacida. Vemos que las tres hermanas están completamente desbordadas respecto a cómo manejarse con la bebé, cómo alimentarla, cómo cuidarla, cómo dormirla, y demás.

## 2.5 Familia, matrimonio y maternidad en la TV

El tipo de familia monoparental es lo que podemos llamar una marca de género que existe en numerosos productos de la televisión argentina: la falta de padre o madre (por muerte, abandono u otros) o la pareja separada/divorciada y los cambios que trae sobre la familia. Mencionamos algunas series de la misma productora que *PVS* donde hay familias de este tipo: *Amas de casa desesperadas* (2006), con varias separaciones entre las parejas protagónicas; *Socias* (2008), con una de las protagonistas divorciadas y en pareja con otro hombre, otra recién separada; *Tratame Bien* (2009) con un matrimonio en plena crisis.

Este elemento es profundizado en muchas ocasiones por el ya mencionado “drama del reconocimiento” (Manziotti, 2006), como núcleo dramático recurrente especialmente en las telenovelas y telecomedias. “No existe un teleteatro, entre los latinoamericanos, que no contenga una paternidad cambiada, un origen oscuro, un protagonista que no sabe quién es” (Absatz, 1995: 194). Nuevamente, solo para mencionar algunos de la misma productora, porque no es nuestra intención abarcar los cientos de ejemplos que existen: en la telecomedia *Por amor a vos* (2008), la protagonista no es la madre biológica de su hijo, sino su tía materna; en la telecomedia *Enseñame a vivir* (2009), la protagonista fue abandonada en la selva y no conoce a sus padres; en la telenovela *Mujeres de nadie* (2007), hay dos hermanas que desconocen su relación; la telenovela *Valientes* (2009) con tres hermanos separados al nacer. Son muchas las producciones de ficción argentina en las cuales existen estos elementos: abandonos, padres/madres que regresan (de donde sea que se hayan ido), hijos/as entregados al nacer, constituyendo en general uno de los aspectos más importantes de las tramas<sup>48</sup>.

Queremos también mencionar el modo en que se construyen las ceremonias de matrimonio en la televisión, entre las cuales *PVS* no es ninguna excepción. Muy por el contrario, durante la serie dos casamientos se llevan a cabo, ambos en una iglesia católica, en ambos las novias visten de blanco y los novios de traje, y en ambos no hay instancia previa en el registro civil. Como sabemos, esta es la norma de muchísimas novelas, incluyendo la escapada de la novia (Virginia abandona a

---

<sup>48</sup> La telenovela que introdujo el “drama de reconocimiento” con un giro argumental novedoso es *Montecristo* (2006), al tratar la problemática de la apropiación ilegal de bebés durante la última dictadura cívico-militar.

Julio en el altar). Mencionamos algunas que hayan contado las ceremonias matrimoniales de otro modo en ficciones de principios de siglo XXI. En la telecomedia *Son Amores* (2002-2004) una ceremonia civil de tres parejas; en el policial *099 central* (2002), un casamiento por civil (él está vestido de policía con una metralleta en la mano); en la telenovela *Soy Gitano* (2003) con ceremonia gitana. Es importante destacar que hay otro conjunto de ficciones, especialmente bajo el ala de la productora Underground en las cuales no suele haber ceremonia de matrimonio como consumación del amor entre los protagonistas.

Sobre las representaciones de mujeres solteras consideramos que las mujeres de *PVS* responden a un tipo de mujer o estereotipo que se repite en general en las telenovelas/telecomedias: mujeres en búsqueda del amor, aun cuando no lo pronuncien constantemente como en *PVS*, o mujeres por lo menos abiertas a la idea de formar una pareja. Si bien hay tramas en las cuales la heroína puede estar un poco reticente al amor (quizás debido a los desencuentros con el galán), el amor siempre triunfa y las perdices se comen en pareja. Como antecedentes de mujeres solteras con otros enfoques podemos mencionar el personaje de Dolores en *Socias* (2008), “soltera por principios” y “mujer libre y presa de su carácter” como se presenta al personaje en la previa de la emisión de la serie. Muchos principios tiene Dolores, pero al final forma una pareja y hasta tiene mellizos.

Con respecto a la maternidad, el elemento que nos interesa destacar es el tratamiento en *PVS* de la incertidumbre entre las posibilidades de “convertirse en madre” vs. “entregar en adopción” del personaje de Virginia. Como ya mencionamos, ante el embarazo no deseado, no se presenta la alternativa de interrupción del embarazo y sí aparece la posibilidad, de forma muy sencilla y rápida, de entregar el bebé en adopción, muy vinculado con el posterior “drama del reconocimiento”. Este lugar común es un clásico en las producciones de ficción argentina, existiendo pocos antecedentes a *PVS* donde se menciona el aborto. Dos antecedentes para destacar en este sentido: el primero se da en *Hospital Público* (2003) donde una mujer con un aborto en curso es atendida por una de las médicas protagonistas. Al momento que alguien intenta hacer la denuncia, la médica dice: “¿Mandarla al frente porque no tuvo plata para hacerse un buen aborto?” Luego la mujer muere y la médica enojada exclama frases novedosas para la televisión argentina: “Lo que no soporto es la hipocresía, porque la iglesia es cómplice, el Estado es cómplice”. Sin embargo al cierre del capítulo gana el peso de la ley: el marido denuncia a la partera, quien es procesada.

Otro tratamiento de la temática del aborto se encuentra en *Variaciones* (2008), miniserie de la TV Pública, en la cual una mujer se debate entre abortar o continuar con un embarazo. Una línea muy interesante es la de su amiga que le pide que lo piense porque, según ella, lo peor viene

después: “*La angustia....la puta culpa que nos metieron a las minas durante 20 siglos*”<sup>49</sup>. En ambos casos es interesante no solo la introducción del aborto como realidad en la vida de las mujeres sino la mirada compleja con diversas aristas.

## 2.6 *Son amores*<sup>50</sup>

En este capítulo indagamos en torno a las ideas de familia, matrimonio y maternidad con el propósito de identificar allí las tensiones entre ideales más conservadores y eventuales novedades e incorporaciones. En primer lugar, el significante “soltera” es una condición de “carácter anómalo” en la vida de una mujer, frente al matrimonio como la situación ideal de una mujer, es decir, el “carácter normal” de su condición<sup>51</sup>. Este último no solo representa la bisagra entre normalidad y anormalidad, sino que también es el momento de estructuración de las identidades de género: una mujer, al casarse, se convierte en mujer.

Durante la serie, las hermanas buscan evitar quedarse “para vestir santos”. A pesar de expresar un enfrentamiento con esta idea, tres de las cuatro hermanas (a excepción de María Eugenia) terminan en la serie con una pareja estable. De esta forma, refuerzan, en última instancia, la visión hegemónica acerca del futuro inevitable de una mujer soltera de su edad: la condena de volverse una “solterona” para siempre.

El casamiento se construye como una norma en la vida de una mujer, representa su verdadera fortuna, siendo la ceremonia el momento cúlmine, un hito en la vida. Frente a las connotaciones negativas de soltería, el casamiento constituye lo opuesto: vida y felicidad. Si casarse es la norma, no casarse significa un corrimiento respecto a esa norma y, por ende, lo prohibido para el destino de una mujer. A pesar de todo esto, encontramos que la norma no será tan rígida y que va modificándose para las hermanas a lo largo de la serie, evolucionando hacia modelos más actualizados. De hecho, solo Susana se casará. Con respecto a la boda como cristalización de la norma, si bien ellas soñaron durante toda su vida cómo sería, al momento de hacerlo, Virginia se arrepiente y Susana no acepta cualquier propuesta. Encontramos allí una actualización de la norma impuesta por su madre de casarse rápido y con quien sea, para no perder la oportunidad.

---

<sup>49</sup> Un antecedente con un enfoque más conservador se da lugar en *Rolando Rivas, taxista* (1972), un clásico de la televisión argentina. En su segunda temporada, la actriz protagonista (Soledad Silveyra) fue reemplazada por otra actriz (Nora Cárpena). Con el fin de que la audiencia se tome bien el cambio de pareja, el autor de la telenovela Alberto Migré realizó un *focus group* donde preguntó qué es lo peor que una mujer le puede hacer a su amado. La respuesta fue abortar y con esa información escribió el giro en la historia. Mónica (Soledad Silveyra) abortó al hijo de Rolando. La nueva heroína fue aceptada muy rápido. En <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-1829-2005-03-24.html>

<sup>50</sup> Telecomedia argentina producida por POL KA, emitida desde el año 2002 al 2004.

<sup>51</sup> Ambos conceptos corresponden a Isabella Cosse (2010).

Otro aspecto vinculado al matrimonio es la constitución de la pareja monogámica como estructura familiar. Las hermanas tienen diferentes parejas en simultáneo y Malena convive con un varón y una mujer al mismo tiempo. Tanto en el casamiento, como con la pareja hegemónica, las hermanas se corren de la norma de su madre o, más bien, la actualizan con ideas sobre la constitución de parejas, sin necesariamente “pasar por el altar”, o sin que la monogamia sea la norma determinante.

En este mismo capítulo también analizamos los discursos en torno a la maternidad de las hermanas, la idea de ser madre como destino de una mujer, como hecho que la configura y la confirma como tal. Si bien Gloria en vida las persuadió de no ser madres por sus supuestas incapacidades, las hermanas repiten en varias ocasiones que quisieran tener hijos propios, o, de no poder hacerlo, adoptarlos. Se entiende así que ellas conciben a la maternidad como inherente a la identidad de una mujer, como deseo máximo y como paso necesario e inevitable de una pareja al constituirse. Sin embargo, Virginia se cuestiona durante algunos capítulos si quiere continuar con su embarazo o entregar al bebé en adopción. Por un momento, el destino de una mujer como madre se pone en duda, para que finalmente triunfe la idea hegemónica de ser mujer-madre. Relacionado a esto, la posibilidad de un aborto para interrumpir el embarazo no deseado de Virginia no se menciona en absoluto.

En relación a la maternidad, si bien la misma se construye como un elemento fundamental en la identidad de una mujer (además del matrimonio), como la “ley de su deseo” (Butler, 2007), no se muestra como algo sencillo ni natural, sino más bien como un proceso. En este sentido, la idea de mujer-madre natural entra en tensión por una mirada más cercana a mujer-madre en construcción, actualizando ciertas miradas sobre la maternidad. Además, encontramos que la mirada que se lleva adelante en torno a las relaciones entre padres e hijos pone el foco en la exclusiva relación entre madre e hijos/as (María Eugenia y Nacho, Virginia y Horacito), reproduciendo la idea de “eclipse paterno” (Cartoccio, 2011) ya presente en la familia monoparental de las hermanas.

### 3. *Locas de amor*<sup>52</sup>. Sexualidad y género

En este tercer capítulo abordaremos el análisis sobre sexualidad y género, englobando bajo un denominador varias temáticas. En primer lugar, las **orientaciones sexuales** y las **prácticas sexuales** en relación directa con la identidad de las hermanas. En segundo lugar, indagaremos sobre la mirada del otro en la constitución de los **roles e identidades de género**<sup>53</sup>. Por último, incorporamos la temática de la **violencia de género** como estructurante de las relaciones de las protagonistas con los varones de la serie. Al hacerlo, reflexionamos sobre situaciones de violencia física y psíquica, a la vez que otras de abuso y acoso sexual que viven las hermanas. Nos encontramos con mujeres que viven su sexualidad, su cuerpo y sus relaciones en formas novedosas; adultos reprimidos que comienzan a hablar de su sexualidad, a vivirla; también con descubrimientos y reconocimientos del cuerpo y el sexo, nuevos tipos de relaciones y la norma de la heterosexualidad en tensión. Estas ideas se confrontan con discursos más conservadores presentes en una sociedad que limita las relaciones sexuales al campo del amor, la pareja heterosexual y monógama, y el matrimonio.

Estas temáticas nos interesan en particular, ya que entendemos que es allí donde se dan las miradas, los debates y los discursos más ricos y actuales en torno a las mujeres. De esta manera, encontramos en los personajes el eco de discursos que se multiplican en otros espacios en torno a la norma de la heterosexualidad, las ideas sobre el ser masculino/femenino, el deber ser de una mujer, la violencia de género y la relación entre mujeres y varones. Es importante tener en cuenta que, durante el mismo año de emisión de *PVS*, se llevaron a cabo dos pasos en torno a la conquista de

---

<sup>52</sup> Serie argentina producida por POL KA, emitida en el año 2004.

<sup>53</sup> Tomamos las definiciones de los *Principios de Yogyakarta* que recogen una serie de principios relativos a la orientación sexual e identidad de género, con la finalidad de “orientar la interpretación y aplicación de las normas del Derecho internacional de los Derechos Humanos, estableciendo unos estándares básicos, para evitar los abusos y dar protección a los derechos humanos de las personas lesbianas, gays, bisexuales y transexuales”. Define *orientación sexual* como “la capacidad de cada persona de sentir una profunda atracción emocional, afectiva y sexual por personas de un sexo diferente o de un mismo sexo o de más de un sexo, así como a la capacidad de tener relaciones íntimas y sexuales con estas personas”. Así una persona puede tener una orientación sexual heterosexual, homosexual, pansexual, bisexual, asexual, etc.

La *identidad de género* es “la profundamente sentida experiencia interna e individual del género de cada persona, que podría corresponder o no con el sexo asignado al momento del nacimiento, incluyendo el sentido personal del cuerpo (que, de tener la libertad para escogerlo, podría involucrar la modificación de la apariencia o la función corporal a través de medios médicos, quirúrgicos o de otra índole) y otras expresiones de género, incluyendo el vestido, el modo de hablar y los amaneramientos”.

En <http://yogyakartaprinciples.org/introduction-sp/>

Dentro de este concepto podemos encontrar variaciones de la identidad, es decir, personas trans y personas cis. Los primeros se identifican con un género diferente al asignado al momento del nacimiento. Los segundos se identifican con el mismo género asignado al momento del nacimiento. Dentro de la identidad trans encontramos distinciones: transgénero, transexual, travesti, genderqueer, etc.

Los roles de género se relacionan con las expectativas sociales asignadas según se configura cómo deben actuar y ser los diferentes géneros. Son los estereotipos.

En [http://www.lgbt.org.ar/archivos/folleto\\_identidad2\\_web.pdf](http://www.lgbt.org.ar/archivos/folleto_identidad2_web.pdf)

derechos del colectivo LGBT<sup>54</sup>: por un lado, la sanción de la Ley de Matrimonio Igualitario y, por otro, el fallo “Florencia Trinidad”, que otorgó el primer DNI reconociendo la identidad a una mujer trans<sup>55</sup>. Mencionamos ambas cuestiones porque entendemos que hay una circulación entre los discursos de la serie y los discursos que se están llevando a cabo en otros ámbitos, especialmente los debates sobre nuevas formas de familia, parejas de un mismo género o la elección de identidad de género. Se trata, en síntesis, la discusión en torno a la norma, a los regímenes de verdad sobre los géneros y la sexualidad.

Antes de avanzar en el análisis, queremos introducir algunos conceptos teóricos que nos servirán de herramientas para éste. Uno de los principales es aquél llamado matriz heterosexual, sobre la cual Butler (2007) afirma:

La noción de que puede haber una «verdad» del sexo, como la denomina irónicamente Foucault, se crea justamente a través de las prácticas reguladoras que producen identidades coherentes a través de la matriz de reglas coherentes de género. La heterosexualización del deseo exige e instaura la producción de oposiciones discretas y asimétricas entre «femenino» y «masculino», entendidos estos conceptos como atributos que designan «hombre» y «mujer». La matriz cultural -mediante la cual se ha hecho inteligible la identidad de género- exige que algunos tipos de «identidades» no puedan «existir»: aquellas en las que el género no es consecuencia del sexo y otras en las que las prácticas del deseo no son «consecuencia» ni del sexo ni del género (p. 72).

Una idea semejante, podemos encontrarla también como norma heterosexual o heteronormatividad, concepto de Michael Warner (1991) que hace referencia “al conjunto de las relaciones de poder por medio del cual la sexualidad se normaliza y se reglamenta en nuestra cultura y las relaciones heterosexuales idealizadas se institucionalizan y se equiparan con lo que significa ser humano” (p. 230). Sin embargo, aun existiendo esta matriz o norma, “los términos para designar el género nunca se establecen de una vez por todas, sino que están siempre en el proceso de estar siendo rehechos” (Butler, 2006: 25). Es decir, hay tensiones, cambios, mutaciones, movimientos históricos y, por lo tanto, género y sexualidad no son construcciones fijadas de una vez y para siempre.

---

<sup>54</sup> LGBT: Las siglas refieren a Lesbianas, Gays, Bisexuales y Trans. La sigla es una construcción que fue variando a lo largo de su existencia, incorporando otras orientaciones sexuales e identidades de género como Intersex, Queer, Asexual, Pansexual y otros. Puede encontrarse con algunas modificaciones en distintos países, usos y momentos históricos.

En <https://www.unfe.org/wp-content/uploads/2017/05/LGBT-FAQs-Esp.pdf> y <http://www.marchadelorgullo.org.ar/>

<sup>55</sup> Ver presentación del marco histórico en el Capítulo 1.

### 3.1 Soy gay

*“Hola, soy Malena, soy gay”* (Malena)

Son dos los personajes con una orientación sexual disidente en la serie: Malena, que vive un despertar sexual al conocer a una mujer, y el tío Horacio, un homosexual reprimido, que vive su sexualidad a escondidas. En este apartado analizamos las diferentes expresiones de norma heterosexual, cómo se reafirma pero también cómo se corre y se tensa. Además, pensamos el uso de algunos conceptos al referirse a la orientación sexual: por un lado, se utiliza la palabra gay para Malena; por otro, se utiliza la palabra “puto” para referirse a la orientación sexual de Horacio.

En varias escenas podemos ver cómo “el género es el aparato a través del cual tiene lugar la producción y la normalización de lo masculino y lo femenino” (Butler, 2006: 70). Por ejemplo, en la primera salida de Damián (amigo actor) y Malena, él le cuenta sobre sus gustos por el teatro musical y le baila varias coreografías. Cuando termina de bailar, se da este diálogo:

Malena: *-¿Vos sos gay? Porque haces todas canciones de mujeres.*

Damián: *-¿No te parece un poquito estructurado tu pensamiento?*

En el discurso binario de Malena, basado en un imaginario social heterocéntrico (donde la norma es la heterosexualidad), a un varón no le pueden gustar las canciones de mujeres, bailar o cantar. Si le gusta eso, es afeminado. Si es afeminado entonces la orientación sexual debe ser diferente a la norma heterosexual, lo que convierte a ese varón en homosexual. *Varón-afeminado-homosexual* es la norma en la que encuadra Malena a Damián. En otra escena, Néstor y Sergio indagan a Damián sobre si es gay porque a ambos *“les parece que lo es”*, llevados a ese razonamiento por la misma idea recién mencionada.

Más adelante en la serie, la que se corre de la norma será Malena, manteniendo una relación con un varón y una mujer al mismo tiempo<sup>56</sup>, y luego con mujeres y varones de forma indistinta. A ella misma se le desestructura su concepción del género y la sexualidad. Aun cuando se atreve a explorar su sexualidad, encontramos tensiones en torno a su orientación sexual, en cómo ella lo va contando a sus hermanas y en cómo ella lo va entendiendo. Es así como Malena, luego de tener un breve romance con Damián, conoce a una mujer que le gusta, pero no entiende con claridad qué le sucede. Es en esa duda que intenta besar a Damián y ante su negativa mantienen un diálogo en el capítulo N°6:

Malena: *-Decilo. Soy gay. No es que no te gusto yo sino que no te gustan las mujeres.*

Damián: *-Pará un poquito con eso.*

Malena: *-¿Cuándo cogés vos? Yo te vengo observando y desde que estoy acá no cogés.*

---

<sup>56</sup> Ver más en el capítulo N°2 de la tesina.

Damián: -¿Y vos?

Malena: -*Las mujeres somos distintas. Los hombres necesitan coger todo el tiempo.*

Damián: -¿Quién te dijo esa pelotudez? Ah, ¡te gusta Laura! Estás confundida.

Malena: -¿Confundida? (Risas).

Malena (voz en off): -*No estaba confundida. Sencillamente tenía miedo.*

Nuevamente encontramos una lectura binaria de Malena, basada en una idea heteronormativa: *soy mujer-no te gusto-sos gay*. No existe nada por fuera de la norma que lo explica y lo aclara todo. En palabras de Butler (2006): “las normas son precisamente lo que une a los individuos y lo que forma la base de sus exigencias éticas y políticas” (p. 310). Es el mundo de lo posible: por fuera de la norma no hay mundo decible, no hay discurso.

Encontramos también otras tres escenas del capítulo N°12 que refuerzan esta idea. En la primera, Laura visita a Malena, y al no encontrarla la espera en la cocina. Conversa allí con Susana y Virginia:

Laura: -*Ella (Malena) es importante para mí...*

Virginia la mira, entiende lo que Laura está queriendo decir: -¿Vos y Male están saliendo?

Susana: -¿Cómo saliendo? ¡¿Vos sos lesbiana?!

Laura: -Sí.

Susana: -*¡Con estas cosas no se jode!*

Llega Malena y Susana le pide hablar a solas:

Susana: -¿Vos le hiciste algo a esta chica? Porque está diciendo cosas feas, sabés.

Susana está angustiada, se siente mal, siente una agresión directa con lo que le cuenta Laura. En otra escena, indaga nuevamente a Malena y le dice que es “*muy doloroso para ella*”. Es que su hermana menor no entra en la norma que rige su vida. Mientras tanto, Malena se cuestiona su propia norma y encuentra otra que va a definirla. ¿O es acaso esa misma norma que permite desviaciones, siempre y cuando sean claras, marcadas y delimitadas?

En la segunda escena de ese mismo capítulo, Malena habla con Damián en el living de su casa:

Malena: -*Yo reconozco que estuve con ella. Que me acosté con ella. Pero eso no quiere decir que vaya a estar con mujeres toda la vida. ¿Qué les pasa? Ahora todo el mundo quiere que yo sea gay. Tampoco es guau la homosexualidad.*

Damián: - *Mirate cómo hablas. “La homosexualidad”. Male, por favor, un poquito más de relax.*

Más adelante, en ese mismo capítulo, Virginia recuerda un juego de las escondidas con su hermana Malena. La imagen se torna sepia indicando que comienza un flashback. Algunos niños/as corren por la casa mientras la niña Virginia cuenta. Al terminar de contar, comienza a buscar a su

hermana menor. Sube unas escaleras y la encuentra a la niña Malena en el altillo agachada, con la cabeza entre sus piernas. Virginia niña dice: *“Piedra libre, Male”*. Con un corte de imagen finaliza el flashback y el color vuelve. La pequeña Virginia se convierte en adulta y le repite a su hermana, ahora adulta, quien levanta la cabeza que estaba metida entre sus piernas: *“Piedra libre”*. En la toma siguiente, ambas hermanas están abrazadas, acostadas en la cama. Malena indaga a su hermana: *“¿Pero ahora tengo que decirle a todo el mundo: Hola, soy Malena, soy gay?”*<sup>57</sup>. En esta escena se representa la “salida del clóset” de Malena. Desde las imágenes vemos cómo ella (se) ocultaba, guardaba, escondía sus sentimientos. Con ayuda de su hermana logra salir a la luz, dejar de esconderse y expresa en palabras aquello que siente. Aun así tiene dudas sobre cómo debe referirse a su identidad. Malena se pregunta si es una obligación contarle a todo el mundo sobre quién es y sobre lo que siente. ¿Acaso existe una exigencia de aclarar lo que uno siente al correrse de la norma heterosexual? Parecería que la “salida del clóset” no pertenece al ámbito de lo privado e individual, sino que debe ser de público conocimiento.

Con la “salida del clóset”, Malena continúa en la norma que todo lo regula. La norma que define que eso que siente se llama homosexualidad y que ella debe reconocerse como gay. No hay *“un poco de relax”* como le pidió Damián, llamándola a no encasillarse. Malena, presionada por su familia pero también por ella misma, en el proceso de “atribución y apropiación” (De Lauretis, 2014), se define en los términos que la norma establece. Encasilla lo que siente, su orientación sexual, y se autodenomina gay. Al tiempo, Malena conoce a Sebastián y comienza a salir con él. Cuando las hermanas lo conocen se asombran, no entienden: Malena es gay, no puede salir con un varón heterosexual. María Eugenia trata de aclararle a Sebastián: *“Mirá que a Malena no le gusta la japi”*. Ella misma, tratando de correrse de la norma, les dice a sus hermanas: *“Primero se caen de culo porque me gusta una mina, ahora se caen de culo porque me gusta un tipo. No hay poronga que les venga bien”*. Hay una intención explícita de encasillar lo que siente Malena de una u otra forma: ella es heterosexual u homosexual. Ambas orientaciones, combinadas, superpuestas, no son posibles de coexistir según la norma. Tampoco es posible que la orientación sexual de Malena (o de ninguna de las hermanas) sea considerada como una construcción mutante, y sí en cambio, se busca definirla de una vez y para siempre.

Como resultado de la definición de Malena, encontramos una reactualización de la norma, que incorpora estas ideas y las entiende como parte de las orientaciones sexuales posibles. Es así que hay ciertos discursos que comienzan a ser identificados como conservadores, que ya no forman

---

<sup>57</sup> Quisiéramos ligar esta situación con otra que está viviendo el personaje, que es la de conocer quién es su padre biológico. Creemos que hay una relación entre ambos aspectos que giran en torno a la pregunta *¿Quién soy?* Un cuestionamiento en torno a la identidad filial y sexual.

parte de la actualidad: *“la norma solo persiste como norma en la medida en que se representan en la práctica social y se reidealiza y reconstituyen y a través de los rituales sociales diarios de la vida corporal”* (Butler, 2006: 78). Así, cuando David habla de perversión, de *“pudrir la célula de la familia”*, refiriéndose a la orientación sexual de Malena, las hermanas lo ubican rápidamente, dan cuenta de que David representa un discurso anticuado. De hecho, Virginia y Malena lo llaman Adolfo (por Adolf Hitler) y Susana, a veces, confundida, lo llama del mismo modo, dando cuenta que es una persona con ideas extremistas y violentas. La norma actualizada engloba la homosexualidad y la acepta, y eso que dice David suena a antiguo y pasado de moda. Lo mismo sucede con los discursos del padre de Ema (pareja de Malena posterior a Laura), cuando la indaga sobre Malena. *“A vos no te gusta que tu hija sea lesbiana. A mí no me gusta ese comportamiento nazi”* le dice Ema a su padre visiblemente disgustado, justo después de confesarle que ella y Malena se habían besado. Ema compara la actitud de su padre con un régimen totalitario, violento y exterminador. El discurso del padre, tal como el de David, no tiene lugar en la norma actualizada, que incorpora la homosexualidad de Malena como una posibilidad.

Ahora bien, el empleo de los significantes “gay” y “lesbiana” también reviste un interés particular para el análisis de la serie. Malena y sus hermanas la reconocen como gay. Susana le dice a David que *“Malena es lesbiana. Bah, gay”*. En cambio, Ema y Laura se autodenominan lesbianas. El padre de Ema la define como lesbiana a Malena. El término “gay” se utiliza socialmente para varones que se sienten atraídos por otros varones, y, en cambio, “lesbiana” se emplea para definir a las mujeres que se sienten atraídas por otras mujeres. Si bien, como mencionamos, el concepto “gay” se suele utilizar para describir la orientación sexual de varones, no es incorrecto usarlo para mujeres, aunque no es lo más popular en Argentina. ¿Por qué entonces Malena se define como gay? Elaboramos varias hipótesis: en primer lugar, autodefinirse “lesbiana” en Argentina no solo tiene que ver con la orientación sexual sino con una identidad política que se fue desarrollando a lo largo de los años de surgimiento y desarrollo de los movimientos de mujeres, lesbianas y disidentes sexuales. Teniendo en cuenta esto, podría pensarse que el uso del significante “gay” trata de despegarse de esa identidad que incluye una dimensión política explícita<sup>58</sup>, al ser menos ideologizado y más genérico (puede utilizarse para varones y mujeres). En este sentido, podemos pensar que al definirse Malena como “gay”, interpela tanto a varones como a mujeres con orientaciones sexuales disidentes a sentirse contenidos en este personaje. En segundo lugar, *PVS* es una serie pensada también para el mercado extranjero, como muchas ficciones de la productora

---

<sup>58</sup> Queremos aclarar que no consideramos que el término “gay” sea libre de dimensiones políticas, sino que el término “lesbiana” es más explícito en este sentido.

POL KA<sup>59</sup>, y este término puede responder al uso de un término más internacional y genérico para insertarse mejor en otros países.

Por último, las hermanas San Juan utilizan el término “puto”, y no gay, para referirse a la orientación sexual de Horacio, en un sentido que, a nuestro entender, está relacionado con una forma más despectiva y agresiva de vincularse con tu tío. Quizás este tratamiento hacia su pariente responde al hecho de que él mantiene oculta su orientación sexual, de que sea adulto, del interior o a todas estas posibilidades combinadas.

### 3.2 ¿Soy una puta?

*“Si no fueras tan linda abrirías más la cabeza y menos las piernas”* (Gloria a Virginia)

En este apartado nos referimos a los discursos y sentidos que se construyen en torno a las relaciones sexuales que mantienen las hermanas con diferentes parejas. Entendemos que existe una “moral femenina” (Bourdieu, 2000) que responde a una norma que indica el deber ser de una mujer, cómo comportarse frente a un varón, cómo relacionarse con él, qué hacer y qué no. Existen tensiones en torno a la identidad (qué/quién soy) relacionadas con un rol de género impuesto por la norma heterosexual dominante. “La moral femenina se impone sobre todo a través de una disciplina constante que concierne a todas las partes del cuerpo y es recordada y ejercida continuamente mediante la presión sobre las ropas o la cabellera” señala Bourdieu (2000: 42). Cabría añadir, también, que lo hace sobre sus prácticas y sus relaciones.

En primer lugar destacamos el vestuario como un rasgo fundamental que habla de los personajes. Virginia mantiene relaciones con muchos varones, de forma casual y sin compromisos. Ella viste ropa al cuerpo, colores llamativos, usa escotes y polleras o vestidos cortos, dejando sus piernas al descubierto. Además, utiliza botas de caña alta, por encima de la rodilla. Su cuerpo está siempre expuesto, más desnudo que el de las hermanas. Esta vestimenta tiene una relación más directa con un estereotipo de mujer “rápida”: su cuerpo está disponible para quien quiera tomarlo. Susana, quien no se relaciona con ningún hombre, por lo menos en los primeros capítulos, se viste de forma más conservadora, con pantalones sueltos, camisas holgadas y polleras a la rodilla. Existe una relación directa entre el vestuario y cómo experimentan su sexualidad y la vivencia con el cuerpo. También con cómo son percibidas en la mirada de los otros.

La relación de Virginia con los hombres tiene un fuerte componente sexual: en la escena donde se presenta su personaje está teniendo sexo con un hombre en lo que aparentemente es un albergue transitorio. El diálogo posterior da cuenta que son desconocidos. Virginia se presenta así

---

<sup>59</sup> La transnacionalización del género telenovela es trabajada por Nora Mazziotti en *Telenovela: industria y prácticas culturales* (2006).

como una mujer que tiene sexo con hombres extraños de forma regular. Estas prácticas llevan a que su moral femenina sea señalada y cuestionada por sus hermanas.

En el capítulo N°2, Malena le dice *“Vos te acostás con todo el mundo”* cuando Virginia le cuenta de una nueva pareja. En otro diálogo entre Susana y Virginia, también sale a la luz este aspecto:

Susana: *-Me mirás como si fueras vos la gran experta del mundo con todos los hombres.*

Virginia: *-Para tener más experiencia que vos no se necesita mucho.*

Susana: *-¿Por qué? ¿Por qué cogés con tipos cada dos días? ¿Sos la gran experta?*

En otro diálogo, esta vez con Malena:

Virginia: *-Yo creo que hay que coger mucho. Coger, coger coger. Todo lo que se pueda.*

Malena: *-¿Con cualquiera?*

Virginia: *-No, bueno sí. Con cualquiera.*

Malena: *-¿Para qué?*

Virginia: *-Para no ser una perdedora.*

Virginia se replantea su identidad (qué/quién soy) a partir de los discursos sobre el rol del género femenino que expresan sus hermanas y los varones que la rodean. Lo vemos cuando le pregunta a Malena en el capítulo N°2: *“¿Vos crees que los hombres piensan que soy una puta?”* o cuando indaga sobre la mirada de los otros sobre su cuerpo y sobre su sexualidad. En una escena del capítulo mencionado, Virginia camina por la calle, mira fuera de cámara y se ubica detrás de unos arbustos. En el contraplano descubrimos lo que mira: una mujer de pollera corta y top al cuerpo espera en una esquina, es una prostituta. Un auto frena y ella se acerca a la ventanilla. Susana dice (voz en off): *“Virgi necesitaba averiguar si ella era como todos parecían verla”*. La mujer que ve en la esquina no es diferente a ella: se visten y actúan de la misma forma. ¿Es ella una prostituta también? En la escena siguiente, Virginia sentada sobre el umbral de una casa, habla por celular. En pantalla partida vemos a quien llama. Primero atiende un hombre que está manejando un auto. No la reconoce hasta que se acuerda de ella y le propone encontrarse en un “telo”, luego le corta. Llama a otro, le dice violentamente que no lo llame más y él corta la comunicación. Llama a un tercero, no la reconoce y él corta. Estos son algunos de los discursos que construyen la idea de que Virginia es una “puta”, identidad que ella asume como propia. Es, en términos de Zizek (1992), el “point de capiton”, como “el punto a través del cual el sujeto es *cosido* al significante, y al mismo tiempo, el punto que interpela al individuo a transformarse en sujeto dirigiéndole el llamado de un cierto significante amo” (p. 143). Así, el significante “puta” concentra una serie de sentidos que Virginia asume como su propia identidad. Esos sentidos tienen relación con su moral femenina (o la falta de

ella) al mantener relaciones con diferentes hombres al mismo tiempo, tener parejas ocasionales y vestirse de forma provocativa. Como señala Bourdieu (2000):

La dominación masculina, que convierte a las mujeres en objetos simbólicos, cuyo ser (*esse*) es un ser percibido (*percipi*), tiene el efecto de colocarlas en un estado permanente de inseguridad corporal o, mejor dicho, de dependencia simbólica. Existen fundamentalmente por y para la mirada de los demás, es decir, en cuanto que objetos acogedores, atractivos, disponibles (p. 86).

En otras palabras, la mirada masculina sobre el deber-ser del rol femenino determina la propia identidad de Virginia.

Al conocer la preocupación de Virginia sobre cómo la ven los varones, el personaje del tío sugiere que busque ayuda profesional. En este sentido, la relación que establece Virginia con los varones está por fuera de una supuesta norma o moral femenina, que fija cómo una mujer debe relacionarse con los varones. Al actuar de otra forma, entra en lo que la norma establece como prostitución. La forma de actuar de Virginia es incorrecta, necesita ayuda profesional para cambiar, para volver a insertarse en la norma que define cómo deben desarrollarse las prácticas sexuales de una mujer. Hay una “ética naturalizada” (Bourdieu, 2000: 42) que Virginia no cumple.

Aun con este rasgo en su personalidad, la identidad de Virginia tiene otros matices en relación al sexo y al disfrute: parecería que el goce que encuentra en el sexo solo está vinculado con el placer del otro, y no con el suyo: “El acto sexual en sí mismo está pensado en función del principio de la primacía de la masculinidad” (Bourdieu, 2000: 31). En el primer capítulo de *PVS* ya podemos ver un indicio sobre lo que le sucede a Virginia con el sexo: está manteniendo relaciones sexuales con un hombre cuando le dice “*No te preocupes por mí*”, segundos antes de que él eyacule. El capítulo N° 2 es clave para otorgarnos más indicios sobre este tema. Vemos a Virginia teniendo relaciones sexuales con otro hombre, cuando le pregunta: “*¿Te falta mucho?*”. Un momento más tarde, Virginia le dice que “acabe sólo”, que ella va a darse una ducha. Nuevamente vemos cómo deja de lado su disfrute. Cuando ella regresa del baño, él vuelve a insistir con que todavía no terminó, y ella dice: “*Uy, ¡qué plomo que sos con eso! Te cuento que somos dos los que no acabamos*” y se va de la habitación. Más adelante en la serie, Virginia siente por primera vez un orgasmo cuando Julio le practica sexo oral. Estas situaciones nos llevan a pensar dos cuestiones. La primera es cómo se construye la idea del goce relacionado con el amor: Virginia llega a sentir placer solamente al estar enamorada. La segunda es la relación que entabla con sus parejas ocasionales: ¿acaso no disfrutaba con estos varones? Pensamos que la representación de ella como una “puta” se vincula directamente a la idea del sexo como una tarea automática, de un trabajo diario, sin sentimientos ni disfrute. Dos

ideas dominantes se cristalizan: la primera que las prostitutas no gozan del sexo; la segunda, más general, las mujeres no gozan del sexo sin amor.

En el caso de la hermana mayor, encontramos también una búsqueda en relación a su identidad y al rol de género. Susana parece ser una mujer con poca experiencia sexual y hasta podríamos decir reprimida. Vive pensando en un viejo amor, Carlos, y no tiene parejas actuales. Reconocemos que parte de la represión original de Susana en cuestiones referidas al sexo y a la construcción de una pareja y familia, están plenamente condicionadas por la educación y el ejemplo de su madre. Susana construye sus ideas en torno al sexo bajo una norma heterosexual, en la cual una mujer entrega su cuerpo a un sólo hombre, quizás para toda su vida. Una escena del capítulo N°2 ejemplifica esta situación: Susana tiene una cita con su ex novio, Carlos. Antes de salir Virginia se acerca y le da un paquete de preservativos para que se lleve. Susana reacciona con asombro y cuestiona a su hermana. Luego cambia los gestos de la cara, parece lamentarse: *“Lo que pasa es que yo hace mucho que no...”* Susana no puede nombrar el acto sexual de ninguna manera. Cuando pronuncia esta frase, baja la cabeza y deja de mirar a su hermana a la cara, avergonzada. Nuevamente, ahora en el capítulo N° 23, hace referencia a sus prácticas sexuales: *“Yo no soy así...de estar caliente”*.

Susana atraviesa una etapa que denominamos experimental cuando conoce a Marcos en el capítulo N°15. Este personaje, quien aparece en un encuentro de solos y solas al que la llevó su amiga Carolina, la hace descubrirse *sexy*, una faceta que Susana desconocía, y de hecho creía relacionada con ser “puta”. Más adelante, en línea con este cambio que percibe, se descubre deseada por dos hombres en simultáneo: Sergio y David. El musical del capítulo N°27 es al ritmo de un reggaetón<sup>60</sup> mientras baila en ropa interior de encaje con ellos dos. También les dice a sus hermanas: *“Susí la malcogida se terminó. Y ustedes se la van a comer doblada”*. Susana cambió. Así, el personaje modifica sus estructuras y actualiza su norma: si bien mantiene el ideal heterosexual de una pareja varón-mujer, se permite experimentar el sexo con diferentes parejas.

### **3.3 Sos un maricón**

*“¿Por qué me miran?”* (Horacio)

Horacio es homosexual pero en ningún momento de la serie lo dice en palabras. Nos enteramos de esto a partir de un encuentro sexual que mantiene con un joven “taxiboy” que conoce en la calle. Una vez que este joven va a la casa de ellas a buscar dinero, Virginia se da cuenta lo que sucede y, por lo tanto, de la orientación sexual de su tío. Cuando ella lo encara, él no lo confirma,

---

<sup>60</sup> El tema es “Llamado de Emergencia”, interpretado por Daddy Yankee.

pero tampoco lo niega. Estas escenas dan cuenta de cómo el tío niega su sexualidad y vive de forma clandestina su deseo. A su vez, conocemos por el propio Horacio su historia con el padre de Malena, su mejor amigo. Él en ningún momento dice que es homosexual, no lo verbaliza, se autocensura. La norma en la cual se crió y que rige su vida no le permite expresar su orientación sexual en palabras, negando así su existencia. De hecho, tanto Vicente (su mejor amigo) como Malena y Virginia consideran que su tío es virgen.

Existe otro aspecto que nos interesa indagar sobre este personaje, relacionado con el travestismo<sup>61</sup>, y por ende con discursos sobre lo femenino/las mujeres. Sostiene Sabsay (2009):

Hablar de género es hablar de relaciones de poder. Hay que tener muy en cuenta que en esta negociación, el no encarnar el género de forma normativa o ideal supone arriesgar la propia posibilidad de ser aceptable para el otro, y no solo esto, sino también, incluso, supone arriesgar la posibilidad de ser legible como sujeto pleno, o la posibilidad de ser real a los ojos de los otros, y aún más, supone en muchos casos arriesgar la propia vida.

El primer indicio de lo que sucede con Horacio lo vemos con una escena en el capítulo N°12: la cámara se ubica detrás de una cortina, espionando lo que sucede dentro del cuarto de Gloria. La cortina nunca se corre, se mantiene cerrada, muestra y no muestra, nos deja entrever lo que sucede. Dentro del cuarto, Horacio se encuentra frente al placard con la ropa de su hermana muerta. Toma un vestido, lo mira, lo vuelve a colgar. Toma otro y repite la acción. Hasta que toma una blusa negra, colgada en una percha, se acerca al espejo y la apoya sobre su cuerpo, prueba como luce con ella. En el reflejo del espejo aparece Gloria vestida con la misma blusa. Este es un secreto de Horacio, aún mayor que el de su orientación sexual. La cámara detrás de las cortinas espía, nos indica que eso que estamos viendo es un secreto que no puede ser revelado.

Más adelante, en el capítulo N°15, se muda a la casa del padre biológico de Malena y su amigo, Vicente, y allí vive algunos momentos de alucinación, que revelarían la enfermedad de Horacio (muere de leucemia unos pocos capítulos después). Los delirios de Horacio están ligados con su hermana Gloria. Nuevamente aparece el travestismo. Es durante una escena que muestra con un plano general a Horacio sentado en su cama mirando hacia una silla vacía. De fondo suena una música dramática de piano y guitarra. En un contraplano que nos sugiere ser el punto de vista de Horacio, en la silla vacía está sentada Gloria.

Gloria: *-¿Te gusta ponerte mis vestidos? ¿Para eso entrás a mi cuarto cuando no estoy?*

---

<sup>61</sup> Travesti: En general, persona a la cual le fue asignada una identificación sexual masculina al nacer, pero que construye su identidad de género según diferentes expresiones de feminidad, incluyendo en muchos casos modificaciones corporales a partir de prótesis, hormonas, siliconas, etc., aunque, en general, sin una correspondencia femenina en lo genital. En [http://www.lgbt.org.ar/archivos/folleto\\_identidad2\\_web.pdf](http://www.lgbt.org.ar/archivos/folleto_identidad2_web.pdf)

Horacio: ...

Gloria: *-Eso tiene un nombre. ¡Maricón!*

Horacio: ...

Gloria: *-Qué suerte que mamá está muerta.*

Horacio se levanta, toma una lámpara y golpea a Gloria.

Gloria: *-¡Me das asco!*

Posteriormente, en otra escena del mismo capítulo, aparecen en esa misma casa las hermanas, que acudieron ante la llamada desesperada de la empleada doméstica. Horacio está travestido con ropa de Gloria y al verlas las invita a tomar el té. Ante la mirada asombrada de las hermanas, Horacio comienza a gritar nervioso: *“¡No me miren así, no me miren así!”*. Sale de la casa, casi corriendo, las hermanas lo siguen detrás. La cámara en mano agrega suspenso y tensión a la escena, acompañada por una música que refuerza este sentido. El cambio en el registro de la escena indica que algo cambia en la propia historia de esta familia: el secreto ha salido a la luz. Horacio camina, dos personas pasan por su costado, giran para observarlo con asombro. *“¿Qué miran? ¡¿Por qué me miran?!”* grita Horacio. Las hermanas frenan un taxi para llevarlo al hospital. Al subirse al taxi, el conductor lo mira a Horacio y después se dirige a Virginia: *“No, no, pará, pará. Bajalo. Flaca, bajalo, porque si no lo bajo yo”*.

En todos estos discursos encontramos una fuerte discriminación hacia Horacio, tanto de su hermana (en su alucinación) al gritarle “maricón” como de las personas que se va cruzando cuando sale caminando por el barrio. Lo miran, lo juzgan, lo rechazan. No hay lugar al corrimiento de la norma que Horacio expresa con su vestimenta opuesta a su género y a su sexo. Como mencionamos previamente, el género es constitutivo del sujeto. Al correrse de la norma, Horacio se convierte en un sujeto que puede ser juzgado y rechazado, en sujeto no pleno. Los vecinos y las hermanas lo observan con asombro, algo en Horacio no es real. Gloria y el taxista lo agreden, lo desprecian. Algo en Horacio está mal. Inclusive Gloria agradece que su madre no esté viva para verlo así.

### **3.4 Violencia de género**

*“Yo no quiero sentir que ser mujer es una mierda”* (Malena)

En este apartado trataremos dos temas vinculados con la violencia de género<sup>62</sup>: por una parte, los discursos y situaciones de violencia que se presentan con Virginia y María Eugenia; por otra

---

<sup>62</sup> La violencia basada en el género se refiere a aquella dirigida contra una persona en razón del género que él o ella tiene, como de las expectativas sobre el rol que él o ella deba cumplir en una sociedad o cultura. La violencia basada en el género pone de relieve cómo la dimensión de género está presente en este tipo de actos, es decir, la relación entre el estado de subordinación femenina en la sociedad y su creciente vulnerabilidad respecto a la violencia. En <http://www.endvawnow.org/es/articles/295-defining-violence-against-women-and-girls.html>

parte, hechos de acoso y abuso que viven las hermanas. Destacamos que la violencia de género, en sus diferentes formas, es retratada como una realidad permanente en la vida de estas mujeres, representada como un elemento visible, constante y constitutivo de su relación con los varones. Cada una de las hermanas sufre o sufrió hechos de violencia, acoso o abuso que las han marcado de alguna u otra forma. Sin embargo, son varios los discursos que se entrecruzan sobre la violencia: de acuerdo a la víctima y la situación, se representa de forma diferente. Así, Virginia es condenada por sus hermanas cuando es víctima de un acoso, por “habérselo buscado”; o cuando María Eugenia, al ser golpeada por Julio, es primero cuestionada por “interponerse entre una pareja”. Sin embargo, otras situaciones son fuertemente condenadas, especialmente en manos del personaje de Malena, quien más situaciones de este tipo debió afrontar. En este apartado, entonces, analizamos en detalle cada uno de los discursos en torno a las diferentes situaciones de violencia: desde el juzgamiento de la víctima a la condena del victimario.

Un primer ejemplo de cómo la víctima de violencia aparece juzgada lo encontramos en el capítulo N°5. Allí, tras la recomendación de su tío, vemos a Virginia asistir a una reunión de personas con “problemas sexuales”: una adicta al sexo, un hombre gay que se enamora de hombres heterosexuales, un “sadista” y Virginia, que se presenta como una mujer que nunca tuvo un orgasmo. Durante el encuentro ella es atada y otro hombre simula una situación sexual. Virginia relata en el audio que está temerosa y excitada. Luego de la clase, el líder del grupo la invita a tomar algo a su casa.

Virginia (voz en off): *-Me encantaba él. Me encantaba su casa.*

Él: *-¿Te gustaría probar algo fuerte?*

Virginia (voz en off): *-Lo que al principio no era más que un juego fuerte, empezó a ponerse violento. Virginia tiene la boca y las manos atadas, él la golpea primero en los muslos y luego en la cara.*

Él: *-Yo sé que te gusta esto. Lo vi en tus ojos cuando hiciste el ejercicio.*

Ella suplica, le dice que no. Él sigue hablándole al oído.

Virginia (voz en off): *-Quizás para él también era un juego. Pero algo había pasado el límite. Y ya no se podía volver atrás.*

Él la arrastra por el piso mientras ella grita. La sala está a oscuras, solo vemos sus sombras, escuchamos una música de suspenso.

Virginia (voz en off): *-No tenía idea de cuántas horas había pasado ahí. Solo quería que terminara. De la forma que fuera, pero que terminara.*

Se escucha a Virginia mientras la vemos atada de pies y manos, sola en una habitación.

Más adelante, en ese mismo capítulo, Malena va en busca de su hermana y termina también secuestrada por este hombre. Luego, Susana junto a Horacio, Sergio y Damián, las rescatan. Lo que nos interesa es lo que sucede después: las tres hermanas, sentadas en el portal de la casa, están despeinadas, sucias y ensangrentadas. A su alrededor, policías entran y salen del lugar donde estuvieron secuestradas. Susana y Malena se abrazan y lloran juntas mientras que Virginia está separada de ellas. Nadie la abraza. Llora y se agarra la cabeza. Intercambia miradas con sus hermanas. Escuchamos su voz en *off*: “*Era una suerte que estuviéramos vivas. Pero a medida que los minutos pasaban, me resultaba más difícil mirar a mis hermanas. Aunque ellas todavía no lo estuviesen pensando, yo sabía que nunca me iban a perdonar*”.

Las hermanas la juzgan, Virginia fue la responsable de todo lo que sucedió: del abuso de ese hombre sobre ella y su hermana, de la violencia, del secuestro, de hacer peligrar sus vidas. De la responsabilidad de él, por el contrario, no se habla, no sabemos qué sucedió luego de la aparición de la policía. Sí sabemos qué sucede con Virginia: sobre ella recae la responsabilidad de haber querido tener relaciones sexuales con un desconocido, en un proceso de revictimización sobre Virginia, ya que se la juzga a ella por el accionar de un hombre. Ella es una “puta” y se merece no solo lo que sucedió, sino también permanecer en soledad, sin amor ni consuelo. Malena, en cambio, que también vivió la misma experiencia, merece ser cuidada y protegida. Una mujer que tiene las prácticas de Virginia es la responsable de la violencia ejercida sobre ella. Virginia acepta esta condena y la carga sobre sus hombros como un estigma. Aun así, esto la impulsa a modificar su actitud, para transformar su condena en acción.

Más adelante, también en ese capítulo, Virginia se encuentra en un bar de noche. Mira alrededor y descubre a una mujer tomando algo en la barra. Se miran y se sonríen cómplices. En ese momento aparece un hombre que empieza a hablarle a la mujer mientras le toca el cuerpo, le dice lo hermosa que es, intenta besarla. Ella no quiere, lo rechaza y lo empuja. Él insiste. Virginia mira alrededor buscando ayuda. Nadie parece darse cuenta. Se acerca con una botella, la rompe sobre la barra para amenazarlo con el objeto. Le grita mientras agarra con fuerza su camisa: “*Soltala, degenerado de mierda, soltala. ¡No te das cuenta que te está diciendo que la sueltes! ¿Qué? ¿Sos sordo o pelotudo? ¡Te está diciendo que la sueltes!*”. El encargado de seguridad del bar aparece, agarra a Virginia mientras le grita al hombre que se fuera del lugar y saca a ambos del bar. Ella entiende que la mujer no es responsable de la actitud de este varón, que es él quien que está actuando de forma violenta, que está haciendo algo incorrecto. La mirada de Virginia sobre la violencia de género se modifica al ser la espectadora de una situación de acoso: de responsable del acoso a defensa de la acosada. En el capítulo N° 21, Roi (pareja de Virginia por algunos episodios) la insulta y golpea en la calle tras una discusión. Ella, tras levantarse del piso, lo golpea mientras le

grita. Luego, ella termina la relación. En este caso también Virginia condena fuertemente a la violencia de género de la cual es víctima.

Otra situación de violencia de género en la cual la responsabilidad de la víctima entra en cuestión es protagonizada por María Eugenia en el capítulo N°18, cuando le entrega a Virginia un video de ella misma y Julio teniendo relaciones sexuales. Julio, presente en la escena, con la bronca que le genera lo que le muestra María Eugenia a Virginia, le pega con el puño cerrado en la cara. Virginia al ver la situación, lo echa a él de la casa. Con el paso de los días, María Eugenia demanda a Julio por violencia. En una conversación entre él y Virginia:

Julio: *-Es una turra, me quiere demandar la hija de puta.*

Virginia: *-Bueno, arreglate, Julio.*

Julio: *-Necesito que me ayudes. Vos no podés declarar a favor de María Eugenia.*

Virginia: *-Le pegaste una trompada.*

Julio: *-Pero vos viste porqué.*

Virginia: *-¿Y eso te justifica?*

Nuevamente Virginia se manifiesta en contra de la violencia de género, aun cuando quien la comete es su ex pareja, de quien ella está enamorada. Virginia ya no se mantiene al margen cuando sucede una situación así y se manifiesta en contra. No trata de ocultarlo, esconderlo o callarlo. No existe una razón que pueda justificar al varón golpeador. Tampoco lo hace María Eugenia, que lleva adelante la denuncia hasta conseguir una audiencia con un juez.

La temática del acoso sexual se repite ante la aparición de un vecino que acosa a todas las hermanas en el capítulo N°23. Nos interesa remarcar dos elementos en este contexto: por un lado, la posición de las mujeres ante una situación de este tipo; por otra, la de los varones, tanto el que ataca como los que las protegen. Pero comencemos por describir la situación: un vecino de “*toda la vida*”, como dicen ellas, las llama por teléfono para decirles obscenidades, las espía y entra por la fuerza en la casa para revolver sus pertenencias. Las reacciones de las hermanas son: no atender el teléfono; si atienden, colgar; evitar estar solas en la casa; mantener la calma; no provocarlo, no insultarlo; llamar a la policía. Notamos así una subordinación al poder que este varón tiene sobre ellas, quienes deben interrumpir sus actividades diarias por encontrarse amenazadas y perseguidas. Ellas no tienen el mismo poder sobre él, están acorraladas.

Más adelante en ese mismo capítulo, Sebastián (pareja de Malena) y Sergio (pareja de Susana) se enteran lo que está sucediendo. En la escena, las hermanas están sentadas en el sillón, los varones parados les hablan en una situación que podría ser similar a la de un reto por parte de los padres, otra vez la subordinación:

Sergio: *-¿Cómo no dijeron nada?*

Malena: -¿*Qué hubieran hecho si hubieran sabido?*

Sergio: -*Hubiéramos estado con ustedes. Las hubiera cuidado a las tres.*

Sebastián: -¿*Ustedes qué pensaban? ¿Que se las iban a arreglar solas?*

Susana: -*Siempre nos arreglamos solas.*

Sergio: -*Ay qué cancheras. ¿Qué son feministas ustedes?*

Virginia: -¿*Y vos sos machista?*

Malena: -*Yo no quiero sentir que ser mujer es una mierda.*

Virginia: -*No es una mierda.*

Malena: -*Sí, es una mierda. Si necesitamos que dos tipos nos protejan es una mierda.*

Se representa así el “sistema de oposiciones” del cual habla Bourdieu (2000) o el “sistema significador de diferenciación” (Scott, 1989), ambos conceptos para referirse a las posiciones y atributos naturales de los varones y mujeres. Los varones se sienten en el deber de defender a estas mujeres, es la posición que tienen dentro del sistema y que los diferencia de las mujeres. Ellas, por su parte, reconocen que están en una situación de desprotección y de sometimiento al poder del varón. Entienden que esto no es justo, que no es correcto que las mujeres no puedan resolver una situación sin ayuda de los varones, protectores, fuertes y viriles, características atribuidas a ellos por la diferencia sexual. Los roles de género están en debate en esta escena: la mujer débil debe ser rescatada por el varón fuerte. Reconocen que esa es la norma, ese es el sistema de dominación, pero aun así los cuestionan a medias, ya que finalmente aceptan la ayuda.

Esta tensión continúa en las escenas siguientes, en las cuales van en busca del acosador. Al llegar a su casa, la madre del vecino le dice a Susana: “*Ustedes lo estuvieron provocando durante años. La pollerita corta, los escotes. La gente como yo no tiene por qué ver estos espectáculos. Si mi hijo les habló al respecto, bravo por mi hijo*”. Es un intento de revictimización, como el que pudimos ver con Virginia. Susana y Malena no comparten lo que dice la señora, lo niegan rápidamente. Acá notamos un cambio con respecto a cómo representaron la situación de abuso sobre Virginia: esta vez ellas no son responsables de las acciones del acosador. Lo que sucede a continuación es que rápidamente desestiman lo que les dice esta mujer y van en búsqueda del vecino. No van solas, David las acompaña y le dice al vecino acosador, que para ese momento había encerrado a Malena en su habitación: “*Yo también pienso lo mismo que vos. Las minas son lo peor, vos tenés razón. No podemos vivir en un mundo inmoral y de mierda*”. Susana golpea en el pecho a David, indicando que no acuerda en nada con lo que él dice. Nuevamente el rol de una mujer en tensión, entre lo viejo y lo nuevo. En la siguiente escena, Malena en el cuarto con el acosador, lo interroga: “*¿Qué te hicimos? ¿Ser mujeres? ¿Eso te hicimos?*”. Malena coloca la discusión en torno a la responsabilidad de las víctimas. Finalmente, y aun con la discusión en torno a los roles, la

relación dominante-dominadas se mantiene. Son los varones, David y Sebastián, quienes rescatan a Malena de la habitación del acosador. De hecho, Sebastián resulta herido de bala, convirtiéndose así en el héroe. Notamos entonces un cambio con respecto a la caracterización de la víctima (no es culpable de lo que pueda suceder) pero no así en el rol sumiso de las mujeres ante el ataque de un varón (intentan confrontar al acosador pero no pueden hacerlo, son rescatadas por dos varones). La división entre los sexos con respecto a la fuerza y el poder se mantiene.

El acoso y abuso sexual son elementos que marcan y definen al personaje de Malena, como queda demostrado a lo largo de su historia. En todas las situaciones, Malena condena fuertemente al acosador/abusador, no sin atravesar momentos de confusión, angustia y humillación. Ya en el capítulo N° 2, en un casting, Malena es acosada por el director, quien la amenaza con no obtener el papel al menos de que haya un favor sexual a cambio. Malena lo rechaza tajantemente pero no queda cómoda con lo sucedido. Esto queda claro en el relato de Susana en voz en *off*: “*Sin duda estaba bien lo que había hecho [Malena] pero por alguna razón se sentía avergonzada*”. Más adelante en la serie, Malena recuerda situaciones de abuso por parte de un amigo de Gloria, a quien no conocemos. Primero, aparece la figura de su madre, que la visita tanto en sus sueños como cuando está despierta, un recurso utilizado de forma recurrente en la serie cuando se trata de “destrabar” un conflicto personal de las hermanas. En este caso, durante varios episodios, Malena ve al fantasma de su madre, pero no queda claro cuál es el motivo, hasta que recuerda que fue abusada por este hombre. Esto la lleva a vivir momentos de gran angustia y enojo con su madre.

Como vimos en estos ejemplos, las situaciones de violencia física, acoso y abuso sexual son recurrentes en la relación de las hermanas con los varones. Encontramos así una realidad definitoria del género mujer: la dominación por parte de un varón dueño del poder físico. Ahora bien, no es que las mujeres no se rebelen ante eso, muy al contrario, en cada una de las situaciones encontramos cómo las hermanas en mayor o menor medida cuestionan ese poder, lo enfrentan y hasta buscan eliminarlo. Nos preguntamos, entonces, cuáles son la o las identidades en torno al ser mujer en juego: ¿acaso ser mujer “*es una mierda*” como dice Malena, en un papel de subordinación permanente? ¿O ser mujer es defenderse entre ellas, protegerse, cuidarse del otro, del varón que permanente ataca, acosa, violenta? Creemos que hay una tensión entre ambas ideas, un ida y vuelta en las diferentes situaciones que representa las propias posiciones del género femenino en un sistema donde el poder lo tiene el otro.

Por último, queremos destacar las representaciones del ejercicio de violencia de género. Como mencionamos más arriba, la identidad de mujer configura una serie de valores o sentidos alrededor del género, posiciones que ubican en estructuras tanto a los varones como a las mujeres. Como señala De Lauretis (1989): “Las representaciones de género son posiciones sociales que

conlleven diferentes significados, entonces, para alguien ser representado y representarse como varón o mujer implica asumir la totalidad de los efectos de esos significados” (p. 11). Dentro de estas representaciones el uso de la fuerza física y las mujeres no son compatibles. Sin embargo, en el personaje de Virginia vemos una ruptura de estos valores. Ella es una mujer que no teme usar su fuerza física cuando está enojada o cuando se siente amenazada: empuja a Roi cuando él la golpea en la calle, golpea a Julio durante una pelea y en varias ocasiones se golpean con María Eugenia. Julio es el encargado de remarcar la incompatibilidad entre este tipo de violencia y la identidad de las mujeres. Luego de una pelea entre Virginia y María Eugenia, Julio les dice: *"Ustedes no son mujeres. Se lastiman, se gritan, se insultan. Lo único que quieren es estar satisfechas (...). Ustedes están mal"*. Este hombre, que las ha violentado a ambas, no puede entender cómo actúan. Julio reflexiona sobre la violencia que ejercen estas mujeres y la percibe como antinatural para el género: las mujeres no pueden golpear(se); si lo hacen su identidad entra en peligro, se extingue. En su discurso, la violencia no es un rasgo identitario de las mujeres, sino de los varones, los verdaderos machos. Solo ellos pueden hacer uso de la fuerza física, mientras que si quien lo hace es una mujer, está actuando como varón. En esta línea de razonamiento, Julio no se cuestiona la violencia que él ejerce cotidianamente, tanto contra estas mujeres como contra otros varones. Él es un hombre y como tal tiene permitido el uso irrestricto de la fuerza sin ninguna contradicción, porque es una característica identitaria y exclusiva de su género.

### **3.5 Sexualidad y género en la TV**

En relación a discursos televisivos previos, entendemos que en *PVS* existe una mirada novedosa sobre la homosexualidad con la presencia de un personaje femenino homosexual y la forma en que indaga su orientación sexual. Y en menor medida con el personaje de Horacio como varón adulto homosexual. Distinguimos dos enfoques en la televisión con respecto a personajes de orientaciones sexuales diversas: por un lado, especialmente en telecomedias, encontramos varones amanerados (exageradamente) que primaron en la televisión de los años '80 y '90, como *Hugo Araña* de *Matrimonios y algo más* (interpretado por Hugo Arana, quien en *PVS* hace de varón homosexual también), y el personaje del varón gay de la *Familia Benvenuto* (interpretado por Fabián Gianola), estereotipos que traspasaron la barrera del nuevo siglo y aparecieron en telecomedias como *Sin código* (2004) o *Los secretos de papá* (2004). Por otro lado, encontramos un enfoque más dramático que se hizo presente en los años 2000. En el caso de *POL KA*, para mencionar algunos ejemplos, la pareja de varones en *Padre coraje* (2004), mujeres lesbianas en *Locas de amor* (2004) y *Mujeres de nadie* (2007); y una pareja de dos mujeres en *Culpables* (2001)

y *099 Central* (2002). En otras series de esta época pero de diferentes productoras, encontramos personajes homosexuales: *El tiempo no para* (2006), *Los exitosos Pells* (2008), *Botineras* (2009), en los ejemplos, son todos varones homosexuales. En estos casos, el tratamiento de los personajes no busca ser cómico a partir de la exageración de características como ser amanerado o acosar a otros varones, sino que son personajes con una construcción sin extremos. Por lo tanto, si bien la presencia de varones y mujeres homosexuales en la televisión fue creciendo en los últimos años, el personaje de Malena como una mujer sin una orientación sexual definida (mantiene relaciones con varones y mujeres) aporta frescura al tratamiento que se venía dando en torno a esta temática. Una mirada progresista tanto en las diversas formas en cómo el personaje transita sus sentimientos y deseos, como en la mirada que se construye sobre ella a lo largo de los capítulos (mutando de discursos más discriminatorios a más comprensivos y abiertos a los cambios). Asimismo, y si bien no es parte de nuestro estudio, el personaje de Horacio como varón homosexual, también aporta una mirada novedosa en torno a la sexualidad en un varón en el umbral de la tercera edad, las represiones de los propios deseos, las experiencias sexuales y la consumición de prostitución homosexual.

Sobre el personaje de Horacio en relación al travestismo, incluso cuando es un rasgo relacionado con delirios provocados por su enfermedad y no es el eje central del personaje, son pocos los antecedentes que encontramos en la televisión de ficción argentina<sup>63</sup>. El personaje más recordado es el de *Laisa* de la telecomedia *Los Roldán* (2004-2005), una travesti enamorada de su vecino. Otro personaje, menos protagónico que el caso anterior, es *La Flaca*, una mujer travesti presa en una cárcel masculina en *Tumberos* (2002)<sup>64</sup>. Horacio entra en la lista de los pocos personajes con una exploración de identidad de género diversa en la televisión de ficción argentina, sumando al carácter progresivo de la serie en el tratamiento de las orientaciones sexuales disidentes. Otro aspecto que nos interesa remarcar, es la forma en que se representan las relaciones sexuales en la televisión. En general, las heroínas son mujeres de las cuales no conocemos en detalle su pasado en lo que respecta a parejas sexuales. Puede que esté en pareja actualmente con el villano (o con otro) o puede que esté soltera, rara vez sabremos o mucho menos veremos a la protagonista teniendo sexo en cámara con otro que no sea el galán. Son, de esta forma, mujeres a las que pareciera no importarles el sexo, o por lo menos, no importarles el sexo sin amor. Absatz (1995) irá mucho más allá y dirá sin vueltas que, basándose en los contenidos de las telenovelas, a las mujeres no les gusta el sexo (p. 206). Si no les importa el sexo, mucho menos las escuchamos

---

<sup>63</sup> Más adelante, en el año 2012, se estrena la miniserie *La viuda de Rafael*, sobre una mujer transexual en el marco de la aprobación de la Ley de Matrimonio Igualitario.

<sup>64</sup> Ambos personajes fueron interpretados por actrices trans: *Laisa* por Florencia Trinidad, más conocida como Florencia de la V, y *La Flaca* por Mariana Aria, actualmente Mariana de los Ángeles Castro.

hablar de deseos, placeres o fantasías. En los últimos años, sí vemos más escenas de sexo en la televisión, especialmente de los protagonistas de las series y telenovelas, pero también de parejas secundarias. Estas escenas, en general, tienen el foco puesto en mostrar el placer de ambos, con una cámara que alterna entre primeros planos de sus caras con planos de los cuerpos desnudos o planos detalles de espaldas, manos, piernas, etc. Las luces son bajas y suele escucharse música romántica<sup>65</sup>. Por el contrario, en *PVS* se habla de forma abierta, llana y sin vueltas de sexo. Virginia le pregunta a Malena por sus orgasmos, Susana le dice a Virginia que se acuesta con todos, Virginia le entrega a Susana preservativos antes de una cita, María Eugenia se filma teniendo relaciones sexuales con Julio. También vemos a las protagonistas teniendo relaciones sexuales: Malena con Laura, Malena con Laura y Damián al mismo tiempo; Virginia con Julio<sup>66</sup>, Roi y otros; Susana con Sergio, David y Carlos; María Eugenia con Julio y con dos jóvenes en simultáneo. También vemos a Virginia y Susana teniendo orgasmos. La cámara, en todos los casos, se ubica siempre para mostrar lo que sienten las mujeres, en primeros planos de sus caras o sus cuerpos, pero nunca en los rostros de estos varones, que se ubican en un segundo plano. Las luces son fuertes y brillantes, no hay velas ni luz de luna. Hasta a veces es pleno día, como cuando Julio le practica sexo oral a Virginia en la puerta de su casa. Tampoco escuchamos música romántica. El sexo termina cuando las mujeres sienten un orgasmo, y no en una consumación simultánea y perfectamente cronometrada del sexo entre ambas personas.

La excepción es el primer encuentro entre Malena y Laura, que responde a las convenciones de género que antes mencionamos: luces bajas, música suave, etc. Es decir, una mirada más convencional sobre una pareja poco convencional para los parámetros de la televisión. Una aclaración final, teniendo en cuenta la mirada diversa sobre el sexo de las mujeres, los actos sexuales se muestran siempre dentro del verosímil televisivo: no hay cuerpos completamente desnudos a cámara, ni genitales expuestos, etc.

El último aspecto que nos interesa indagar es el tratamiento de la violencia de género en las ficciones argentinas. Encontramos dos discursos presentes en diversos formatos y momentos de la historia de la televisión, tomando a las décadas posteriores a la recuperación de la democracia. Por un lado, un discurso ligado al juego interno de amor y seducción de la pareja, un discurso en apariencia inocente o liviano (no por eso menos problemático) en el cual la violencia es resultado de la pasión que sienten uno por el otro, una forma de demostrar cariño. Lo podemos ver en

---

<sup>65</sup> Una de las excepciones a esta convención podemos encontrarla en la serie “Historias de sexo de gente común”, emitida en los años 2004 y 2005 por Telefé, donde la temática giraba en torno a varios personajes con fantasías y prácticas sexuales diversas.

<sup>66</sup> En el primer encuentro entre ellos la escena comienza con ellos en la cama, teniendo relaciones. Salteando así la convención de los besos mientras se quitan la ropa, típica de escenas de sexo en la TV.

telenovelas como *Amo y Señor* (1984) donde el personaje de Arnaldo André golpea a su pareja<sup>67</sup> (Luisa Kuliok) tras su pedido: “*Atrévase. Acá tiene mi mejilla*” dice ella. Pero lo encontramos también en productos no tan lejanos en el tiempo como en la pareja protagónica (Facundo Arana y Natalia Oreiro) de la telecomedia *Sos mi vida* (2007)<sup>68</sup>, que luego de pegarse unas trompadas se besan apasionadamente. Por otro lado, lo que más encontramos son aquellos discursos que juzgan y condenan a la violencia de género, especialmente la física, que se puede rastrear en diversas telenovelas y series. Solamente para mencionar las más cercanas en el tiempo a *PVS: Montecristo* (2006), *Mujeres de nadie* (2007), *Vidas Robadas* (2008) (que retrata la problemática de la trata de mujeres), *Caín y Abel* (2010), *Malparida* (2010) y *Alguien que me quiera* (2010)<sup>69</sup>. En el caso de *PVS*, queremos destacar algunos elementos que encontramos novedosos: por un lado, la violencia como característica fundamental en la relación de las mujeres con los varones de la serie. No se trata de una pareja de la telenovela en la cual la mujer es víctima de violencia de género, sino que todas las hermanas han vivido situaciones de violencia, como un rasgo destacado de su cotidianidad. Otro elemento es la fuerte condena a esta situación, especialmente en las reacciones del personaje de Virginia, y cuando María Eugenia denuncia a uno de los personajes por haberla golpeado.

### 3.6 Verdad consecuencia<sup>70</sup>

En este capítulo indagamos sobre identidades y orientaciones sexuales, como sobre los roles y el ejercicio de la violencia de género. Partimos de la idea de que es sobre estas temáticas que se dan las miradas, los debates y los discursos actualizados en torno a las mujeres. En otras palabras, en estas representaciones podemos ver la evolución de miradas más conservadoras a otras más novedosas, una suerte de corrimiento o actualización de la norma dominante.

Encontramos en el personaje de Malena, y en menor medida, de Horacio, un cierto cambio en la concepción de sus orientaciones sexuales. Paulatinamente, vemos en el devenir de ambos personajes un movimiento: de posiciones más conservadoras (en palabras de Susana, en David, en el padre de una de las parejas de Malena) hacia otras más abiertas y comprensivas (vemos especialmente esta transformación en Susana). De este modo, con la aceptación de sexualidades divergentes, la norma es actualizada e incorpora prácticas hasta entonces marginadas.

---

<sup>67</sup> Las cachetadas comenzaron por una casualidad entre los personajes y se convirtieron rápidamente en la marca registrada de la telenovela, recordada hasta la actualidad por eso.

Ver más en <https://www.pagina12.com.ar/1998/suple/radar/julio/98-07-26/nota2.htm>

<sup>68</sup> En <https://www.youtube.com/watch?v=U1bGISukFUM>

<sup>69</sup> En el 2010 la señal de cable Cosmopolitan TV emite el documental *Cuando dije basta* sobre la violencia de género.

En <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/8-19549-2010-10-09.html>

<sup>70</sup> Serie argentina producida por POL KA, emitida desde el año 1996 al 1998.

A pesar de estas transformaciones, los corrimientos tienen límites: Malena es señalada como homosexual, sin un cuestionamiento de la taxonomía hetero-homosexual. En este sentido, se mantiene una mirada desde la matriz heterosexual para determinar la orientación sexual de Malena de una única forma, que si bien se actualiza con la incorporación de la orientación disidente en este personaje, no deja de normativizarla y definirla de una vez y para siempre. En el caso de Horacio, de quien no solo conoceremos rasgos de su orientación sexual reprimida sino también de su identidad sexual, ya que se traviste, encontramos las mismas cualidades de determinación a partir de la heteronormatividad, especialmente manifestada en el rechazo que provoca su travestismo.

Por otro lado, analizamos también la identidad de Virginia como una “puta”, a partir de sus prácticas sexuales (espontáneas, esporádicas, sin compromisos). Como vimos, este tratamiento habilita una reflexión más amplia sobre la “moral femenina” (Bourdieu, 2000), el supuesto comportamiento correcto de una mujer en relación a sus prácticas sexuales y su vínculo con los otros. Así es como Virginia se pregunta si está bien lo que hace, si está bien lo que siente, si está bien cómo se viste, indagaciones especialmente motivadas por las críticas de sus hermanas y por la mirada de los hombres sobre ella. En este aspecto, Virginia terminará modificando sus actitudes y prácticas para encuadrarse en prácticas correspondientes a la ética naturalizada de una mujer. En este sentido, encontramos que la normativa no solo regula y categoriza los sentimientos, sino también los comportamientos de género.

Por último, indagamos en los discursos y las representaciones sobre la violencia de género presentes en la vida de las hermanas. En este sentido, destacamos el modo en que esta violencia es presentada como una situación cotidiana y permanente en la vida de las mujeres, un peligro siempre posible, sobre todo al momento de entablar relaciones de cualquier tipo con varones. Además de la visibilidad de la violencia de género como problemática, destacamos la denuncia de la situación y su impacto en la esfera pública, en la medida en que durante mucho tiempo se mantuvo en el ámbito privado. También reflexionamos acerca de la configuración de la violencia física como una cualidad naturalizada en los varones y rechazada en las mujeres.

Encontramos puntos más conservadores en relación al “sistema de oposiciones” (Bourdieu) o “sistema significador de diferenciación” (Scott, 1989) de géneros, en las representaciones de estas mujeres como mujeres con ciertos atributos más pasivos frente a las posiciones más viriles y violentas de los varones, con pocos o nulos cuestionamientos a estas ideas.

En resumen, sostenemos que la norma heterosexual, plasmada en los diferentes discursos sobre sexualidad, se cuela para determinarlo todo. A veces de forma más explícita, a veces de forma más solapada, tanto en las definiciones de las orientaciones sexuales como en las identidades sexuales, las estructuras se presentan para encuadrar las acciones y sentimientos. Lo vemos también

en las posiciones de los roles de género y sus prácticas, en los cuales los discursos responden a una matriz definida que puede tensionarse pero difícilmente romperse. En este sentido, si bien encontramos actualizaciones sobre ciertos aspectos de las temáticas, no podríamos decir que la mirada es totalmente disruptiva y novedosa.

#### 4. *Amas de casa desesperadas*<sup>71</sup>. Trabajo y mujeres

En este capítulo abordamos las diferentes representaciones sobre las mujeres de *PVS* en relación al trabajo. Analizamos cómo se relacionan con el **trabajo doméstico no remunerado** y el **trabajo remunerado**, y cuáles son los trabajos elegidos por los personajes. Además, pensamos cómo construyen las ideas en torno al **dinero**, indagando sobre el lugar del varón y de la mujer como **proveedores** del hogar. Por último, analizamos nuevamente el significante “puta”, en este caso como práctica laboral.

Nos interesa estudiar los movimientos entre las ideas más conservadoras sobre el lugar de la mujer dentro y fuera del hogar, en contraste con las ideas más avanzadas y modernas que van adquiriendo las hermanas. Indagamos cómo son estos movimientos que, en definitiva, vuelven a traer la pregunta sobre la construcción del género femenino, su rol y la norma que lo determina. Queremos identificar cómo funciona el “ideal de domesticidad” (Cosse, 2006) encarnado en estas mujeres, es decir, el “deber ser” tanto para las mujeres como para los varones, pautando no solo las acciones de la vida cotidiana, sino también los contornos del proyecto vital y las conductas apropiadas para las relaciones de pareja y entre padres e hijos (p. 31). Creemos que sobre estas temáticas no existen novedades o incorporaciones, sino que más bien se mantienen ideales fuertemente conservadores, atados a ciertas representaciones anquilosadas sobre las mujeres en relación al trabajo.

Los personajes femeninos en la serie no cuentan con un trabajo remunerado o tienen trabajos remunerados de forma muy esporádica, con una fuerte dificultad para mantenerlos. Como ha señalado Mercedes D'Alessandro (2016), nos parece importante poder diferenciar dos esferas laborales. Por un lado, el trabajo doméstico no remunerado, también llamado reproductivo, como aquellas tareas ligadas al ámbito del hogar (cocinar, planchar, limpiar, etc.) y a las tareas de cuidado (de niños/as y de adultos mayores) por las cuales no se percibe ninguna remuneración. Por otro, el trabajo remunerado o productivo consiste en las labores realizadas a cambio de una remuneración en dinero o servicios. En *PVS* vemos desde el comienzo que Susana trabaja en un peaje a regañadientes y renuncia para “buscar algo mejor”, mientras que Virginia y María Eugenia no tienen un trabajo remunerado, y Malena se presenta a castings televisivos sin éxito. Gloria, como vemos en los flashbacks, tampoco cuenta con un trabajo remunerado permanente. A excepción de Malena, ninguna de las hermanas tiene como meta principal ni como búsqueda de desarrollo personal el trabajo asalariado. Tampoco consideran al trabajo como una vía para independizarse y

---

<sup>71</sup> Adaptación local de la serie norteamericana del mismo nombre. Fue producida por POL KA y emitida desde el año 2006 al 2007.

mudarse del hogar familiar. Ellas pasan sus días dedicadas a sus temas personales, a resolver los conflictos que van surgiendo, pero no se dedican ni a trabajar ni a buscar un empleo.

En esta situación, el dinero para mantenerse es un problema muy presente en las historias de cada una de las hermanas, pero no parece ser la solución inmediata estabilizarse en un trabajo fijo, sino más bien conseguir recursos a través de una pareja que se los provea. A pesar de esto, tendrán de forma esporádica algunos trabajos remunerados vinculados tradicionalmente con su género. Se tratan de tareas relacionadas con la domesticidad y el hogar o tareas “para mujeres”. Son secretarias de jefes varones o cocineras en comercios gastronómicos. Responden, así, a una lógica marcada por la “división sexual del trabajo”, en la cual existen, retomando a D’Alessandro (2016), roles diferenciados: “A ellas les toca el trabajo reproductivo (que va de la capacidad biológica de tener hijos a ocuparse de todo lo necesario para la vida como alimentación, salud y educación), mientras que el trabajo productivo (de bienes y servicios) está vinculado al que se realiza en el mercado por el hombre” (p. 68). En palabras de Bourdieu (2000), siguiendo la lógica de las relaciones de explotación y dominación en la sociedad:

Corresponde a los hombres, situados en el campo de lo exterior, de lo oficial, de lo público, del derecho, de lo seco, de lo alto, de lo discontinuo, realizar todos los actos a la vez breves, peligrosos y espectaculares, que, (...) marcan unas rupturas en el curso normal de la vida; por el contrario, a las mujeres, al estar situadas en el campo de lo interno, de lo húmedo, de abajo, de la curva y de lo continuo, les adjudican todos los trabajos domésticos, es decir, privados y ocultos, prácticamente invisibles o vergonzosos, como el cuidado de los niños y de los animales (p. 45).

Vinculado al punto que acabamos de exponer, otro elemento relacionado con el trabajo, es el rol de los varones en la pareja como proveedores del hogar: tanto Gloria como sus hijas y María Eugenia, cumplen el rol de mujeres del hogar, de mantenerse en el ámbito privado, mientras son sus parejas varones quienes trabajan por fuera de la casa (ámbito público) y “llevan el dinero al hogar”. Mantienen así un rol más conservador, descrito por Cosse (2006) de la siguiente forma: “La imagen del varón suele reducirse a su papel de jefe de la familia, a su poder sobre la mujer y los hijos y a su condición de proveedor económico” (p. 98). En su relación con los varones podemos ver que la falta de trabajo se encuentra íntimamente relacionada con el lugar de la mujer en la pareja como “reina del hogar” (Cosse, 2006).

Una mención aparte es la de los varones en relación al trabajo, que aporta otra mirada sobre los discursos en torno a las mujeres. Cada uno de los varones de la serie tiene una profesión u oficio. Sergio y Sebastián son abogados, David es policía, Julio es pintor y plomero, Damián es

actor, Roi es músico, Néstor es chamán y Marcos es estafador. Su vínculo con las mujeres no solo será de amor y amistad sino que, además, les brindan un servicio. Sergio y Sebastián ayudan con cuestiones legales, David saca de un aprieto con la policía a Horacio, Roi la invita a formar parte de una banda a Virginia y Néstor oficia de guía espiritual. Entre las mujeres y varones existe una relación desigual: mientras que ellos se vinculan de forma activa, prestando un servicio, brindando una ayuda, ellas se vinculan de forma pasiva, dependientes, esperando un rescate, que en última instancia suele ser económico. En palabras de Bourdieu (2000), les corresponden a ellos realizar los actos “peligrosos y espectaculares” (p. 45). Como ya mencionamos, “la dominación masculina, (...) tiene el efecto de colocarlas en un estado permanente de inseguridad corporal o, mejor dicho, de dependencia simbólica” (Bourdieu, 2000: 86). Así la relación de dependencia con los varones no es un rasgo más, sino es “constitutiva de su ser” (Bourdieu, 2000: 86).

Una vez más notamos que la cuestión de la constitución del sujeto se encuentra ligada a los roles de género definidos, que ubican lugares específicos para las mujeres y para los varones. Quien no tiene trabajo fijo y es un “buscavida”, es el tío Horacio, quizás debido a su orientación sexual y su soltería, no tiene “a quien mantener”. ¿Será su orientación sexual que delimita su lugar en la pareja? ¿Por ser homosexual no es necesario tener un trabajo? ¿Cumple Horacio el mismo lugar que las mujeres en la división de roles? Creemos que en la serie se retrata a Horacio en el mismo rol que las mujeres, en una posición más pasiva con respecto a la manutención del hogar.

#### **4.1 La suerte de no trabajar**

*“Por suerte nunca trabajé”* (Gloria)

En *PVS* encontramos diferentes representaciones en relación con las mujeres y el trabajo. Algunas son más conservadoras, como las que expresa Gloria, cuando dice *“tengo suerte de no trabajar”*, dando cuenta así que la fortuna de una mujer es la de no tener un empleo. Y por otro lado, encontramos en la situación de Malena una visión distinta sobre el trabajo, más ligada a la vocación y al deseo. Es la única de las hermanas que discute esta concepción de esposa y madre: es la que está en búsqueda constante de trabajo como actriz movilizada por su vocación, por convertirse en “alguien” en su profesión.

Como ya dijimos, al comienzo de la serie, Susana trabaja como cajera en un peaje. Allí, la vemos en un trabajo monótono, aislada y en soledad. Su rutina consiste en ir a trabajar todos los días, vestida con su uniforme gris y verde, y volver a su casa. El salario de Susana es el único ingreso fijo en la casa de las hermanas San Juan. Un flashback con Gloria muestra algunas ideas de Susana con respecto al trabajo. Comienza la escena con un barrido hacia la izquierda y una música que acompaña. La imagen se torna sepia y vemos a Susana y Malena conversar en el baño, en un

plano medio. Ambas llevan un peinado diferente al actual. Entra Gloria en un contraplano, interrumpiendo el diálogo entre las hermanas:

Gloria: *-Sí ya sé, las cosas de tu trabajo tan importante, tus cosas importantes. Después de todo no está mal, que estés entusiasmada...pobre (risa suave).*

Susana: *-¿Pobre qué?*

Gloria: *-La verdad que tu trabajo (risas), no es un trabajo muy interesante. Pero vos estás contenta con eso.*

Susana: *-¿Vos alguna vez trabajaste?*

Gloria: *-Yo, no, por suerte no.*

Susana: *-Porque te hubiera venido muy bien ganarte la vida.*

Gloria: *-Claro, como vos tenés una mancha, querés manchar a todos.*

Salen del baño, Susana le habla con voz elevada, la persigue por el pasillo.

Susana: *-¿Qué mancha? ¿De qué hablás? ¿Qué tengo que hacer yo? ¿No trabajar? ¿Qué es mejor? Buscar un tipo que me mantenga, ¿eso es mejor?*

Podemos ver aquí una de las expresiones del “orden de las cosas” (Bourdieu, 2000: 21), lo normal y natural que resulta no tener un trabajo remunerado por fuera del hogar. Cuando una mujer trabaja “*se tiene una mancha*” como diría Gloria, se está sucia, se está marcada. ¿Acaso la mancha es el trabajo? ¿O la soltería que la obliga a trabajar? Creemos que son ambas. La mancha del trabajo es la que demuestra que una mujer está soltera y, por ende, no tiene suerte.

Al morir Gloria, Susana renuncia al trabajo en el peaje para buscar “un cambio”. Sabemos esto porque lo expresa en varias ocasiones, por ejemplo, cuando le dice su chamán: “*Es algo temporal lo del peaje, hasta que empiece con lo mío*”, o cuando le dice David (una de sus parejas) ante la pregunta sobre a qué se dedica: “*A nada, estoy viendo qué hacer*”.

El desempleo, mientras se encuentra en la búsqueda laboral, parece avergonzarla, ya que en dos ocasiones miente: cuando le cuenta al personaje de Marcos que ella trabaja en una agencia de viajes y cuando le dice a Sergio tener un trabajo como recepcionista en un hotel, tras su pedido para que busque empleo. También vemos una faceta de Susana sobre el trabajo cuando, tras la propuesta de Sergio de que encuentre empleo, ella sale no demasiado convencida mientras piensa: “*Voluntad no me faltaba, pero una no puede cambiar de un día para el otro. Y a mí trabajar nunca me había gustado*”. La vemos en una entrevista con una consultora donde el entrevistador le plantea que las referencias que les dieron de ella no son las mejores. Susana dice en voz en off: “*Y sí, yo me había quedado con un vuelto en el único trabajo que había tenido en mi vida. Estaba condenada. Nunca iba a conseguir un trabajo decente*”. Es ante estos fracasos que simula conseguir un trabajo en la recepción de un hotel, para cumplir con las exigencias de su marido. Sin embargo, rápidamente se

descubre la mentira. Hacia el final de la serie, Sergio le consigue a Susana un trabajo en una oficina de un colega abogado para realizar tareas administrativas. Susana no se adapta fácilmente, ya que el ritmo de trabajo requiere de tareas y habilidades que ella, por estar desempleada hace tanto tiempo, no tiene. Pese a esto, se esfuerza y consigue aprenderlas.

De todas formas, como vemos, trabajar no es su tarea sino la de su marido. Es él quien tiene que proveer el dinero, ella no cree que deba hacerlo. Susana, entonces, no solo parece venir a reforzar la división de roles en la pareja, sino que al hacerlo retoma las enseñanzas de Gloria, su madre. Sin embargo, el trabajo doméstico tampoco parece ser un rol en el cual se sienta cómoda, ya que ella dice no ser "*una mucama*". Podemos observar esto en una escena con Sergio en lo que es su nuevo hogar como pareja casada. Ambos están sentados en la mesa de la cocina, la luz es tenue, están terminando de cenar. Ella se levanta y comienza a levantar los platos para lavarlos. La vestimenta de Susana nos da una idea de estar vestida con ropa cómoda, de "entre casa", lleva el pelo recogido con dos ganchos metálicos. Sergio le insiste con que ella se consiga un trabajo. Susana, no muy contenta con la idea, le responde "*Yo trabajo todo el día: lavo los platos, limpio la casa, la ropa*". Ella entiende que existe una división entre los trabajos de cada uno: Sergio trabaja por fuera de la casa, realizando tareas por las cuales recibe una remuneración, mientras que Susana trabaja en la casa, pero no cree tener que ser "su mucama", sino que más bien deberían compartir el trabajo doméstico<sup>72</sup>. De hecho, en ese mismo diálogo le dice: "*Algún día podrías lavar los platos*".

María Eugenia es la única de las hermanas que en ningún momento trabaja. Como ya mencionamos, está casada con un hombre de clase acomodada, con el que vive en un barrio privado. María Eugenia viste mucho más elegante y a la moda que sus hermanas. Ella pertenece a otra clase social y que, afortunada, como ella misma se define, no precisa trabajar.

En el capítulo N° 22, luego de su separación, nos encontramos con una escena que habla del vínculo de María Eugenia con el trabajo: ante un plano detalle de una lata de atún sobre una mesa de luz, junto a un cenicero y un velador (única luz en el cuarto), fuera de foco, María Eugenia lee un libro. Estira su mano hacia la lata de atún y agarra con sus dedos comida, se los lleva a la boca. El sonido ambiente es un murmullo de varias voces, una sirena continua, una puerta que se cierra de golpe, niños jugando. El plano detalle enfoca en el cenicero, del cual salen dos cucarachas. María Eugenia grita y salta de su cama, tirando al piso el cenicero y la lata. El plano cambia a uno general, María Eugenia sigue gritando y comienza a saltar por la habitación, en la que vemos muebles antiguos, una cama de una plaza, una mesa de luz y una cocina. La luz es muy baja, casi en

---

<sup>72</sup> D'Alessandro (2016) explica que: "En la Argentina, la participación de las mujeres en el mercado de trabajo creció muchísimo desde mitad de siglo pasado hasta hoy. Lo que no se movió al mismo rito fue la participación de los varones en las tareas del hogar" (p. 50).

tinieblas. En el siguiente plano vemos el pasillo de una pensión, mientras María Eugenia entra por una puerta gritando:

ME: *-Hay cucarachas, hay cucarachas. (Canta). La cucaracha, la cucaracha.*

Entra en escena por detrás un hombre.

Hombre: *-Bajá un cambio loca de mierda.*

ME: *-Hay cucarachas.*

Hombre: *-Ya fumigué.*

(...)

Hombre: *-Escuchame, loquita. No podés armar este escándalo, hay gente descansando.*

ME: *-Qué gente descansa si son las 3 de la tarde.*

Hombre: *-Hay gente que trabaja de noche.*

ME: *-Sí, las putas, los chorros, todos los mugrientos que viven acá.*

Hombre: *-Bajá un cambio y pagame lo que me debés.*

Dos cuestiones encontramos para analizar de esta escena. Por un lado, la demostración de la situación precaria de María Eugenia en la pensión. La ambientación de la habitación, oscura y con pocos muebles antiguos, junto con la lata de atún y las cucarachas, refuerzan el sentido de la nueva situación de María Eugenia: sin marido y sin dinero. María Eugenia es una mujer desgraciada y miserable. Nuevamente encontramos la carga negativa sobre la condición de ser soltera. Por otro lado queremos destacar cómo percibe su nueva condición. Ella parece no identificarse con el lugar en el que se encuentra viviendo. Observamos cómo cree pertenecer a otra clase social, en el que esas situaciones no suceden, o suceden de otra manera. No puede haber cucarachas en el cuarto, un otro debería haberse ocupado de la limpieza, y, sobre todo, ella quiere tener la libertad de poder gritar, saltar, dormir o hacer lo que se le plazca en su espacio, como si viviese sola. No se identifica con los demás inquilinos de la pensión: *“las putas, los chorros, todos los mugrientos”*, ella cree y se siente superior a ellos. Al final de la discusión con el hombre de la pensión, él le remarca su nueva situación, su lugar, ella le debe dinero porque está alquilando un cuarto ahí, no puede pagar otro lugar. Ella, sin embargo, parece no registrar el hecho de que nada la diferencia con los otros inquilinos.

A pesar de no tener dinero, María Eugenia se las arregla para no trabajar, incluso cuando tiene que atravesar situaciones que para ella son humillantes, como la descrita anteriormente o mudarse a la casa de las hermanas. Tampoco realiza las tareas del hogar: en la casa con el marido sabemos que tenía una empleada doméstica; en la casa de sus hermanas no encontramos escenas de María Eugenia realizando dichos labores. ¿Será entonces que ella tampoco es como las hermanas en este sentido? ¿El trabajo doméstico no es para ella, así como tampoco lo es el trabajo remunerado?

María Eugenia y Susana son mujeres casadas que tienen como trabajo ser esposas y madres, no un trabajo remunerado. Si bien en el pasado, como vimos en el flashback, Susana estaba enfrentada a su madre por no estar de acuerdo con la idea de un varón que la mantuviese; en pareja, tanto con Sergio como con David, se acomoda rápidamente a la idea de no trabajar, “se quita la mancha”. María Eugenia, por el contrario, en situaciones límites, como no tener dinero ni siquiera para costear una habitación en una pensión, no piensa en trabajar. Con respecto a Virginia, creemos que podría ubicarse junto a sus hermanas en esta idea. Si bien ella buscará trabajo en dos oportunidades, no son trabajos en los que permanece, siendo este un tema que no tiene relevancia en su vida. Una vez conviviendo con Julio y su hijo, la vemos como ama de casa, mientras que él trabaja para proveer de dinero al hogar. En síntesis, tanto para María Eugenia, como para Virginia, Susana e incluso Gloria, su búsqueda vocacional radica en convertirse en esposas, identificando allí una forma de empleo.

Como mencionamos, el caso de Malena es distinto. Desde el comienzo de la serie la vemos recorrer cientos de castings para diferentes papeles en televisión, tanto en publicidad como en ficciones, la mayoría de las veces con muy poco éxito. Varias escenas nos hablan de cómo Malena percibe su fracaso laboral. En una conversación de Malena con su amigo Damián, ella le dice: *“Mi vieja nunca pensó que tenía talento. Mi viejo siempre me hubiera gustado saber qué pensaba”*. Incluso en este contexto, no baja los brazos y continúa firme, casting tras casting. A pesar de sus fracasos, ella tiene una vocación, un faro, un lugar hacia dónde ir, a diferencia de sus hermanas que no lo tienen, por lo menos no en el terreno laboral. Además, la vemos en la búsqueda de una fuente de ingresos, una forma de independizarse de su familia. El trabajo, entonces, adquiere una dimensión diferente del que tiene para sus hermanas: es el medio para independizarse, para ser alguien. En última instancia, y relacionado con la fuerte vocación de Malena, el trabajo es la forma de ser feliz.

En el capítulo N° 19, Malena obtiene un papel como empleada doméstica, junto con Laura, su ex novia. Durante un corte del rodaje se encuentra con ella en el camarín y tienen sexo, sin saber que hay una cámara oculta registrando todo. El video se viraliza bajo el nombre “Mucatrolas”. En este caso encontramos como PVS muestra una situación de violencia simbólica hacia estas dos mujeres. Primero, la violación a su privacidad a partir de la publicación del video de la cámara oculta sin su permiso. Luego, tras el vídeo viral, Malena es convocada primero a un programa de radio y luego a un programa de televisión llamado “Piedra Libre” para hablar del tema. En la escena vemos nuevamente la violencia cuando el conductor insiste con preguntas privadas a Malena del estilo *“¿A qué mujer preferís?”* o *“¿Qué le harías a esta mujer?”* Malena enojada le dice: *“Yo no vine para esto. Vine a que la gente me conozca (...) No me da gracia y me hace sentir bastante*

*incómoda*”. Malena fue al programa como estrategia para ser reconocida entre el público, como parte de su carrera actoral. No fue allí para hablar de su intimidad, sin embargo, en la televisión no hay privacidad, todo se ventila, especialmente aquello relacionado con los vínculos, y más aún, el vínculo entre mujeres.

Por otro lado, encontramos en esta situación el reflejo de una estereotipación sobre las fantasías heterosexuales masculinas: dos mujeres besándose vestidas de empleadas domésticas se convierte rápidamente en un video viral. La suma de dos mujeres, la situación clandestina de la cámara oculta y la vestimenta de empleadas (traje negro con delantal y cofia), es una combinación que atrae rápidamente medios de todo tipo y que convierte a Malena en una actriz mediática en pocas horas.

Tras el episodio del video, Malena trabaja en una financiera (trabajo conseguido a través de su novio Sebastián) y luego, como resultado de una recomendación de su psicóloga, comienza a cocinar tortas y pasteles. En el último capítulo, finalmente consigue dos trabajos: uno en una pastelería y otro como actriz en una obra. ¿Este deseo de convertirse en actriz, que la aleja de sus hermanas, representa un corrimiento respecto a la norma que rige el vínculo de las otras mujeres con el mundo del trabajo? Visto desde otra perspectiva, Malena busca empleo como actriz porque esta soltera, es lesbiana y es joven. Ninguna de las condiciones las comparte con sus hermanas. Estos podrían ser los motivos fundamentales por los cuales el discurso sobre el trabajo en ella sea tan diferente al de sus hermanas, y quizás por eso, es la excepción a la norma. Aun así, comparte con sus hermanas la idea de trabajo sin ligazón al dinero, a la independencia económica. Volvemos a afirmar: Malena busca trabajo como actriz movilizada por su vocación y no como forma de subsistencia.

Incluso con el contrapunto que presenta el personaje de Malena, la concepción hegemónica ligada al trabajo es la del empleo remunerado como espacio reservado para los varones, mientras que las mujeres están confinadas al ámbito doméstico en tanto esposas y madres. Se refuerza, así, la división social del trabajo.

## **4.2 Las reinas del hogar**

*“Escuchame, Lady Di”* (Sergio)

Como mencionamos al presentar la serie, el lugar de encuentro de las hermanas es la cocina. Las hermanas se encuentran en la cocina porque siempre están realizando alguna tarea relacionada con ese lugar: lavando los platos, cocinando o preparando un té. También es allí donde se reúnen para hablar, pintarse las uñas, cocer. La cocina es el lugar de las mujeres porque estas mujeres son “mujeres de su casa”. Vemos entonces un lugar más conservador asignado para ellas, retratado por

Cosse (2006) de la siguiente forma: “La domesticidad establecía, también, una clara diferenciación de roles al interior de la familia: la mujer era la 'reina del hogar', dedicada a las tareas de la casa y el cuidado de los niños, lo que demostraba la capacidad del jefe de familia, cuya autoridad debía ser indiscutida” (p. 31). Al pensar en el “ideal de la domesticidad” (Cosse, 2006) de estas mujeres, no podemos separarlo del hogar, la cocina, el interior. No son mujeres amas de casa, encargadas de las tareas domésticas, sino que son mujeres cuyo ámbito de pertenencia y sociabilidad es el hogar, pero sin necesariamente dedicarse enteramente a dichas labores. Tomando el concepto de Friedan (1965: 32) en relación a la mística de la feminidad, estas mujeres tienen como profesión ser esposas, “mujeres de”. Sin embargo, y en relación al apartado anterior, para ser “mujeres de su casa” es necesario primero encontrar un marido, y para eso tienen que aprender a realizar las tareas domésticas, no necesariamente disfrutar de hacerlas. Esto lo deja bien marcado Gloria cuando se queja de la comida hecha por Susana: “*Con razón Carlos te dejó como cepillo de dientes usado*”, dando a entender que ningún hombre elegiría como esposa a una mujer que no pueda realizar labores domésticas.

Sabemos que Susana renuncia a su trabajo al comienzo de la serie en la búsqueda de algo mejor. Sabemos también que ese algo mejor no llega y que permanece desempleada hasta los últimos capítulos. Mientras tanto, Susana tiene un espacio natural, dado de antemano, en el cuál se siente cómoda: su hogar. Una escena nos cuenta un poco más sobre su lugar en la casa: es la misma que comentamos más arriba, en la cual Sergio le pide que busque trabajo. Le dice: “*Escuchame, Lady Di, yo a vos te pondría una cocinera, un chofer, si pudiera*”. De esta manera, Sergio expresa que su esposa debería ser tratada por lo que es: una “princesa” (la llama Lady Di), dando así lugar a la idea de que ella es la “reina del hogar” (Cosse, 2006) y a él lo que es: el rey, el varón proveedor, el dueño del dinero, el que la salvaría.

También podemos ver este ideal de domesticidad en Virginia, quien más se encarga de las tareas domésticas y del cuidado del hogar. Por ejemplo, es ella quien contrata al plomero, Julio, para arreglar un pérdida de agua en la cocina (él se convertirá en su pareja). Es ella también quien ayuda a Susana en el cuidado de Carlos y su hija durante el período que viven con ellos. Por lo tanto, podemos ver en Virginia una tendencia a realizar las tareas domésticas, al contrario de sus hermanas. Lo volvemos a ver hacia el final de la serie: cuando se muda a vivir con Julio y su hijo, él se convierte en el proveedor del hogar mientras ella se encarga de las tareas domésticas. Lo vemos especialmente en el último capítulo, durante un almuerzo que ofrecen en su casa: Virginia en la cocina prepara la comida mientras Julio es el anfitrión que en el comedor entretiene a los invitados. El rol de Susana y Virginia dentro del hogar lo relacionamos con lo expresado por D’Alessandro (2016), cuándo retoma a Federici para explicar que “las mujeres no deciden espontáneamente ser

amas de casa sino que hay un entrenamiento diario que las prepara para ese rol convenciéndolas de que tener hijos y un esposo es lo mejor a lo que pueden aspirar” (p. 56). Es decir, estas mujeres “aceptan” su rol no por un deseo natural ni esencial sino como resultado de una vida que las fue preparando para eso.

Es así como encontramos que la cocina es su espacio de trabajo, que sintetiza su lugar como mujeres en este mundo: las reinas del hogar. Se refuerza esta idea en el momento en que Susana está en su nuevo empleo y, al no entender alguna de las tareas que tiene que realizar, su compañero le pide que vaya a la cocina a hacer café, dando por sentado que eso sí va a poder hacerlo de forma correcta. Lo que nos llama la atención de esta escena es que a Susana no le sorprende ni le molesta el hecho de que la manden a hacer café, aceptando el pedido de su compañero. D’Alessandro (2016) explica que “la autodescalificación no es algo biológico o esencial de la conducta de la mujer, es también el producto de una vida siendo encasilladas en determinados roles y estereotipos” (p. 115). La descalificación constante realizada por Gloria primero y luego por su compañero parece hacer mella en Susana, que por eso acepta que no sirve “*ni para cocinar unas milanesas*”<sup>73</sup> o que su lugar en el trabajo es en la cocina.

### **4.3 Los dueños del dinero**

*¿Tenés plata para prestarme?* (Malena)

Es una constante a lo largo de toda la serie la falta de dinero. Ya desde el capítulo N° 1 lo vemos cuando Susana pide un descuento para el cajón donde la van a enterrar a Gloria. Tampoco tienen el dinero suficiente para contratar una sala funeraria y, por ende, organizan el funeral en la casa. Otro tema muy presente es la venta de la casa por la insistencia de María Eugenia, y cómo ellas no tienen la posibilidad de comprarle la parte a su hermana o de alquilar/comprar otro inmueble en donde vivir. También vemos la problemática de la falta de dinero cuando tienen que despedir a la empleada doméstica porque no pueden pagarle el sueldo; cuando no pueden continuar con el arreglo de los caños de agua; o cuando Malena no quiere aceptar la herencia de su padre biológico y María Eugenia insiste en que ese dinero “las salvaría”. En todos los casos, vemos que ellas no son dueñas del dinero (ni tampoco de la posibilidad de obtenerlo con ingresos de trabajo remunerado, como vimos en el apartado anterior). Quienes sí son dueños del dinero son los varones, que en general aparecen como figuras salvadoras: Sergio con el préstamo para el dinero que Susana había perdido en las apuestas; la herencia del padre biológico de Malena; Oscar entregando dinero a María Eugenia; David con la compra de ropa y la invitación a cenar; Marcos con su socio

---

<sup>73</sup> Frase de Gloria a Susana.

realizando estafas y entregando parte de la ganancia a Susana; el jefe de la financiera donde trabaja Malena y en la cual Susana roba dinero para saldar otra deuda, etc. O por ejemplo, Susana hablando de su padre: *“Papá juntaba pesito por pesito para terminar de pagar la casa”*. Ellas saben que el dinero no les pertenece, que los dueños del dinero son ellos, los varones.

Con el personaje de Susana es con quién más podemos analizar esta situación. Ella comienza a apostar en compañía de María Eugenia, cuando la lleva a un casino clandestino. Allí conoce a “el Sordo”, regente del casino, con quien Susana vivirá varias situaciones de acoso y persecución por una deuda que contrae. Una de ellas se da en la puerta de la casa de las hermanas San Juan, cuando “el Sordo” toma del cuello a Susana mientras le dice al oído: *“No me banco a las putitas como vos. Quiero la plata hoy”*. Otra escena es la entrada por la fuerza de “el Sordo” a la casa de las hermanas, en el capítulo N° 28: parece una noche tranquila y corriente, las luces son bajas, amarillas. La casa está tranquila. Suena el timbre y aparece “el Sordo”, quien entra empujando a Susana y a María Eugenia. La música de suspenso comienza y acompaña el resto de la escena. Los hombres armados revisan la casa y los planos generales tomados por cámara fija sin movimiento se transforman en planos cerrados (primeros planos y planos medios) registrados por una cámara en mano, otorgando dinamismo y emoción a la escena. La escena rompe así con la construcción de las escenas del resto del capítulo, en general de planos fijos, construyendo la ruptura de la rutina de las hermanas: un nuevo conflicto amenaza, deben resolverlo.

En ambas situaciones notamos una violencia física, verbal y psicológica por parte de un varón hacia la mujer con el eje puesto en la disputa por el dinero. El varón es el dueño, ella debe entregárselo. Si bien la presión ejercida por “el Sordo” responde a las reglas del juego de las apuestas, vemos cómo el personaje del dueño del dinero es un varón y la apostadora, quien busca el dinero que no tiene, es una mujer.

Esto nos puede hacer pensar sobre la relación de Susana con el dinero, que si bien no busca obtenerlo por vía de un trabajo, podemos ver cómo la atrae y quiere conseguirlo de otras formas. Es así como cuando conoce a Marcos, vinculado con negocios ilegales, ella rápidamente se involucra con él (y con sus negocios), especialmente atraída por el dinero. De hecho, tras falsificar una firma, acepta rápidamente el sobre con dinero que le entrega Marcos “por la gauchada”. Nuevamente el varón es poseedor del dinero, y ella quien lo busca.

Por último, hay otra escena en la que podemos encontrar la opinión de Susana sobre el rol de David, en relación a la posesión del dinero en manos de los hombres:

Susana: *-Encima que David lo saca (al tío Horacio) para hacerle un regalo, comprarle ropa, me presta plata para comprar la comida, compra la torta. Tendríamos que estar agradecidas.*

Virginia: *-¿Deberíamos hacerle un monumento?*

Susana: *-No tanto, pero nos ordena.*

María Eugenia es la única de las cuatro hermanas que no trabaja en ningún momento de la serie: ni siquiera cuando se separa de su marido y él la amenaza con “*hacerla mierda*”, refiriéndose a que no le daría nada del dinero que compartían cuando eran pareja. Esa escena comienza con una cámara en movimiento detrás de árbol que toma un auto que estaciona. Descubrimos que esos ojos son los de María Eugenia, escondida, esperando a su (ex) marido, Oscar. Ella lo llama por su nombre y cruza la calle para dialogar:

Oscar: *-Tenés 24 horas para dejar la casa.*

ME: *-Sos un hijo de puta.*

(...)

Oscar: *-María Eugenia, te voy a hacer mierda.*

Mientras lo dice, Oscar le coloca un billete por debajo de la remera, en el corpiño, con un gesto similar al de un varón colocando un billete en la ropa interior de una *stripper*. María Eugenia toma el billete con mucho enojo y lo tira al suelo. Oscar sale de escena. María Eugenia también. Un primer plano la enfoca, que mira si su ex esposo se fue. Un paneo vertical la acompaña hasta que toma el billete tirado.

En estos ejemplos vemos que son los varones de la serie, a excepción del tío Horacio, quienes proveen del dinero a las mujeres. Sergio y David a Susana, Julio a Virginia, Sebastián a Malena. Son ellos los que tienen profesiones u oficios (abogados, policía, estafador, plomero), son ellos quienes cuentan con trabajos estables y son ellos quienes efectivamente proveen el dinero en el hogar. Como mencionamos, con Susana vemos este aspecto más desarrollado, tanto con Sergio pidiéndole que busque un trabajo recién cuando están atravesando una crisis económica en el hogar, pero más fuertemente con David, la anterior pareja. David es un policía devenido en dueño de una agencia de seguridad privada. En su primera salida, hay un diálogo entre él y Susana que da cuenta de esto:

David: *-¿A qué te dedicas?*

Susana: *-A nada. Estoy viendo qué quiero hacer con mi vida.*

David: *-Pero, ¿tenés un marido con mucha plata?*

Susana: *-No, soy soltera.*

Una mujer si no trabaja es mantenida por su marido. Una vez más, aparece la idea de que la mujer casada solo puede cumplir un rol de mantenida, con un marido que provea dinero al hogar.

Otra escena protagonizada por David nos amplía sobre la idea en torno al varón como dueño y proveedor del dinero en el hogar. Sucede luego de que Horacio (quien es el único varón en la serie que no tiene una profesión u oficio) le roba la tarjeta de crédito a David para comprar comida.

David descubre esto y lo llama a Horacio para conversar. Ambos se juntan en el living de la casa, y no en la cocina o en otro cuarto. Es el living el lugar de las conversaciones entre varones. En plano medio, ambos están sentados en la mesa mientras suena una música lenta de piano.

Horacio: *-Yo veo que las chicas estaban apretadas, yo la escuché a Susi decir que ella no puede todo.*

David: *-Y salió como desesperado, con culpa.*

Horacio: *-Y sí, me siento un vividor.*

En esta escena encontramos una doble mirada en torno al dinero. En primer lugar, Horacio está en el mismo rol que las mujeres de la serie, sin dinero, pidiendo prestado, viviendo “de arriba”, él también es mantenido. ¿Será por su orientación sexual? ¿O será por ser parte de la familia San Juan? El hecho es que comparte con las mujeres de la casa la situación de no ser dueño del dinero. A quien le roba y quien también lo rescata luego es un varón, en este caso heterosexual, proveedor, dueño del dinero, quién podría ser el futuro marido de Susana. En la siguiente escena, continuando con esta idea de varón al rescate, David invita a cenar a Horacio y a Susana.

En todas estas escenas podemos ver cómo se refuerza la idea del dinero perteneciente al varón, al proveedor. Ellas pueden acceder a ese beneficio a través del casamiento. Pueden tener el dinero de ellos a cambio de casarse con ellos.

#### **4.4 Sos una puta**

*“¿Y a vos? ¿Quién te mantiene?” (Susana a Virginia)*

En el capítulo anterior analizamos cómo se construye el significante “puta” alrededor de las prácticas sexuales de Virginia con sus parejas. En este caso, queremos indagar cómo se utiliza ese mismo significante en torno a la idea de que Virginia utiliza su cuerpo para obtener dinero. Aclaremos, en primer lugar, que el significante no es prostituta, ni dama de compañía, ni trabajadora sexual. A Virginia le dicen “puta”. Y esto, a lo primero que nos remite, es a un uso despectivo, a un insulto para descalificar y juzgar diferentes prácticas de una mujer (cómo se vincula con varones y mujeres, cómo se viste, cuál es su trabajo, cuántas parejas sexuales ha tenido, etc.). A Virginia le dicen “puta” por dos cuestiones: por su relación con los varones de forma espontánea, sin ataduras, múltiple, compulsiva, sin sentimientos ni amor<sup>74</sup>. Y es una “puta” porque les pide dinero a estas mismas parejas ocasionales. Según ella misma, son préstamos que devolvería. Según Gloria, primero, y Susana, después, es una “puta” porque intercambia sexo por favores. Ella es una “puta” aunque no trabaje formalmente como “puta”. Susana y Gloria, y también

---

<sup>74</sup> Ver más en el capítulo N°3 de la tesina.

el jefe, la juzgan, la descalifican, la maltratan, la acosan, porque para ellos, ser “puta” es un corrimiento de la norma, es lo que no hay que ser, ser “puta” no corresponde con ser mujer. Tener sexo y pedir dinero a cambio está prohibido.

Ella también terminará creyendo esto, luego de escucharla a Susana y de sufrir una situación de acoso por parte de un jefe. De hecho, se replantea su relación con los varones, como si efectivamente se tratase de un trabajo por el que cobra. Nos preguntamos entonces: ¿Por qué en otras situaciones que viven las hermanas, donde también existen pedidos de dinero a varones, no se considera que estén ejerciendo la prostitución? Creemos que el discurso está cargado de un sentido negativo por la vinculación de sexo-dinero y porque la relación es ocasional.

Con la muerte de Gloria y con la necesidad de mantener a la empleada doméstica (por la situación de su hijo enfermo), Virginia, desempleada hasta el momento, sale en la búsqueda de un trabajo. Ya en el capítulo N° 3 el diálogo con Susana es esclarecedor al respecto.

Susana: *-Para vos conseguir un trabajo es fácil, lo que te cuesta es conservarlo.*

Virginia: *-Sí, lo que pasa es eso. Lo que pasa es que cuando estoy me doy cuenta que no es lo mío y me aburro (...) Yo creo que estoy para más que laburar y ganarme un sueldo.*

Susana: *-¿Y mientras tanto? ¿De qué vivís? ¿De ahorros, o de tipos que te dan guita?*

A partir de este diálogo podemos conocer dos cuestiones: la primera es la fuente de ingresos de Virginia, varones con los que se vincula sexualmente que le prestan o regalan dinero (no lo conocemos). La otra es la idea de Susana sobre Virginia: “vivir de tipos” de la forma en que vive no es algo aceptado, y por el tono de voz reprobatorio de Susana, da cuenta de que piensa que su hermana se prostituye. Esta idea sobre la prostitución de Virginia se profundiza en el capítulo N° 4. En la búsqueda laboral, Virginia contacta a un hombre con el que había salido en algunas ocasiones, quien le ofrece trabajo como secretaria en una empresa de salud prepaga. En su primer día, el hombre invita a Virginia a almorzar y, ante su negativa, la presiona para hacerlo hasta que ella accede. Queremos destacar en particular el desarrollo de la siguiente escena respecto a la relación de trabajo y el personaje de Virginia: ella está terminando el primer día en el trabajo de la empresa de salud prepaga, parece ser la última que se está yendo, no queda nadie en la oficina. Las luces son bajas, hay silencio. El plano es medio, entra solo Virginia y el hombre en cuadro. Él la intercepta y mientras le habla, toca su cuerpo y la arrinconca:

Hombre: *-Vamos a mi oficina.*

Virginia: *-Mejor ahora no, estoy re cansada de todo el día.*

Hombre: *-Dale, vamos.*

Virginia: *-¿Sabés qué, Ernesto? Me parece que no. Que estuvo re bueno lo del otro día (haciendo alusión a un encuentro sexual entre ambos) pero la verdad que no.*

Hombre: *-No, no estuvo re bueno. Que yo sepa nos quedamos por la mitad. Y a mí, si hay algo que no me gusta, es quedarme con las ganas.*

Virginia: *-No, no va. Estamos trabajando juntos ahora y no va.*

Hombre: *-No trabajamos juntos. Vos trabajas para mí, que es muy distinto. Aparte no entiendo, me llevas a la cama para conseguir un laburo y después me decís que no. Eso tiene un nombre, ¿sabés?*

El plano medio queda fijo en Virginia, suena música dramática:

Virginia: *-Sí, sé. Va a ser mejor que no venga más.*

Un *travelling* suave acompaña a Virginia que camina hacia la puerta, el plano cerrado fijo en su cara de tristeza.

Destacamos varios elementos de esta escena: en primer lugar el vínculo desigual entre el jefe y Virginia, en una situación de abuso de poder y acoso sexual en el ámbito laboral<sup>75</sup>. Primero con la intención de frenarlo y luego aceptando que fue ella quien provocó esa situación: el error de llamar para pedirle un favor a una pareja ocasional. El nombre que él no dice pero que Virginia sabe bien es “puta”, tal como se lo dijo Susana. Si ella quiere mantener ese trabajo, debe terminar, justamente, su trabajo. Es decir, tiene que tener sexo con el jefe que le pagó con un puesto laboral el encuentro sexual. Lejos de condenar el accionar del jefe, la que se condena es Virginia, por “*vivir de tipos que le dan guita*”, como decía Susana.

Una escena más, en este caso el mismo flashback del capítulo N° 13 que mencionamos más arriba, vuelve a tratar sobre Virginia en un diálogo entre Gloria y Susana:

Susana: *-¿Sabés por qué te quedaste sola? Porque te quedaste esperando que venga un tipo rico y te mantenga. Y después le decís a Virgi...vos sos peor que Virgi.*

Gloria: *-¿Qué? ¿Qué digo de Virgi?*

Susana: *-Que es una puta.*

Gloria cierra la puerta, el plano medio se cierra en Susana mientras llora. Gloria abre la puerta:

Gloria: *-Yo no me acosté con ningún hombre por dinero.*

Susana: *-¿Y Virgi sí?*

Gloria: *-Yo creo que sí.*

Virginia, para Gloria, y para su hermana Susana más adelante, es una “puta”. Si bien en el pasado Susana no lo creía, como ya mencionamos su personaje adquiere opiniones más conservadoras y similares a las de su madre. Gloria opina en un flashback: “*Si te seguís vistiendo como una puta no vas a conseguir un trabajo en serio*”, en referencia a cómo se viste. Hay un

---

<sup>75</sup> Existe otra situación de acoso sexual en el trabajo de la que Susana es testigo. Ver más en el capítulo N°3 de la tesina.

vínculo directo entre cómo se viste Virginia, su relación con los varones y el trabajo.

#### 4.5 Trabajo y mujeres en la TV

A diferencia de lo que sucede en *PVS*, en un recorrido breve sobre las heroínas de la ficción de los últimos años, podemos encontrar que el trabajo remunerado es un elemento de peso en la construcción de los personajes. Con respecto a las series de POL KA, en la mayoría de ellas las mujeres tienen un trabajo y más aún en las series costumbristas, donde la clase trabajadora suele ser la protagonista. Solo por mencionar series con mujeres trabajadoras más cercanas en el tiempo a *PVS*: *Mujeres de nadie* (2007), médicas y enfermeras; *Socias* (2008), tres abogadas del mismo estudio jurídico; *Tratame Bien* (2009), el personaje principal es una empresaria exitosa. La excepción dentro de este conjunto es *Amas de casa desesperadas*, un formato importado de EEUU, que tal como su título lo indica cuenta la historia de cuatro mujeres devenidas amas de casa (varias de ellas tenían un trabajo remunerado que fue dejado de lado por la familia y porque la condición social de sus familias permitía que puedan dedicarse a las tareas del hogar).

Las telenovelas y telecomedias también siguen este patrón de mujeres completamente insertadas en el mercado laboral: como el popular personaje de Roxy en *Gasoleros* (1998), una mujer taxista y vendedora de objetos chinos; *Campeones* (1999), una maestra y una abogada como protagonistas; y *Por amor a vos* (2008), la heroína es encargada de edificio. En algunas de ellas el epicentro de la trama se sucede en un lugar de trabajo por lo que los personajes trabajan o se vinculan laboralmente a ese espacio. Es el caso de *Primicias* (2000), una productora de TV; *Calientes* (2000) varios negocios gastronómicos; *22, el loco* (2001) y *099 central* (2002), ambas son brigadas policiales; *Sin código* (2004) una agencia de seguridad; *Mujeres de nadie* (2007), un hospital; *Alguien que me quiera* (2010) un centro comercial. De otras productoras recordamos *Lalola* (2007) una agencia de publicidad y *Los exitosos Pells* (2009), un canal de televisión.

En el caso de *PVS*, si bien las hermanas pertenecen a una familia trabajadora o clase media baja, muy al contrario de lo que sucede en las telenovelas que mencionamos, parecería que estas mujeres no tienen la necesidad de conseguir un trabajo para subsistir. Si bien, como ya hemos destacado, el dinero es una preocupación permanente en la cotidianeidad de las hermanas, la solución a este problema no radica en encontrar y permanecer en un trabajo sino más bien en encontrar y permanecer en pareja. De todos modos esta idea se modifica parcialmente a lo largo de la historia, ya que hacia al final podemos encontrar a dos de las cuatro hermanas en trabajos estables. Sin embargo, el aspecto laboral y el desarrollo personal en un trabajo, salvo en el caso de Malena, son aspectos totalmente menores en la vida de las hermanas.

Otro eje que analizamos es el hogar como centro de la acción y de la sociabilidad de estas mujeres. En las telenovelas costumbristas, podemos encontrar dos ambientes privilegiados como epicentros de la trama: en algunos casos, la familia en el hogar, y otros, el grupo de trabajo en el espacio laboral. En el caso de *PVS* encontramos que la familia en el hogar es el epicentro de la trama, en el caso de las hermanas, el hogar familiar donde vivieron toda su vida. Allí, los espacios de socialización están claramente demarcados según la trama: la cocina como lugar de acción y encuentro entre mujeres, el living como lugar de encuentro con los varones, y la habitación como lugar de encuentro íntimo. Al mudarse las hermanas del hogar familiar, volvemos a ver repetidos estos esquemas: Malena dentro de una cocina en la pastelería donde trabaja, Susana en la cocina de su nuevo hogar con Sergio, y Virginia en la cocina de su nuevo hogar con Julio. La cocina como espacio de sociabilidad de estas mujeres continúa hasta el final de la serie. Existe una continuidad de ligar a las mujeres con las tareas del ámbito privado o más bien, de ligar a las mujeres con el hogar, específicamente con la cocina.

Un tercer aspecto que queremos destacar es quiénes son los/las dueños/as del dinero en las ficciones. Vemos en este punto un contacto con muchas otras telenovelas/telecomedias en las cuales el protagonista es un hombre rico. Si bien los varones de *PVS* no son ricos, sí son quienes tienen el dinero. Es por esto que las mujeres “necesitan” de su ayuda para poder sobrevivir, ya que ellas a lo largo de toda la serie son quienes no tienen el dinero.

Algo más, también ligado a este punto, es la cuestión de la herencia final de la cual la heroína/galán es beneficiario/a, un rasgo típico del género. En *PVS* esto sucede con el personaje de Malena, quien no solo atravesará el “drama del reconocimiento” al descubrir quién es su padre biológico sino que este padre biológico morirá y ella heredará una casa. Es así como la herencia está presente en *PVS*, volviendo a repetir la idea de “dueños del dinero” masculinos, en este caso el padre de Malena. Ella, una vez más, es la hermana que recorre otro camino más novedoso que el de sus hermanas. Así es como invertirá ese dinero en un negocio (repetimos que Malena abre la pastelería por consejo de su terapeuta y no por necesidad) y puede así permanecer en un trabajo.

#### **4.6 Las estrellas<sup>76</sup>**

En el transcurso del presente capítulo analizamos cómo se configura la división de roles en la pareja en relación al trabajo remunerado y el dinero. Partimos de la base de que en la relación de las mujeres con los sentidos sobre el trabajo no había novedades o incorporaciones, sino que más bien se mantenían ideales muy conservadores con poca o nula evolución.

---

<sup>76</sup> Telecomedia argentina producida por POL KA, emitida desde el año 2017 al 2018.

Por ejemplo, la representación de las mujeres en el hogar aparece muy vinculada a las tareas domésticas, concepción históricamente arraigada sobre el rol pasivo y privado naturalizado en las mujeres, frente al rol más activo y público de los varones. Es decir, el espacio de trabajo de las mujeres es el hogar, mientras que el de los varones es por fuera. Ellas se configuran, así, como las “reinas del hogar” (Cosse, 2006). Vinculado a este punto, encontramos que el ámbito de sociabilidad de las hermanas es la casa y, en particular, la cocina: lugar relacionado con el rol de las mujeres al interior de la familia y como espacio de pertenencia natural.

Estas mujeres, al tener como ámbito de socialización y de trabajo el hogar, no tienen ni permanecen en trabajos remunerados, no participan del ámbito público. Muy al contrario de los varones, que son quienes tienen profesiones o trabajos estables. El trabajo remunerado aparece como una tarea reservada a mujeres solteras desafortunadas, mientras que para las mujeres casadas la fortuna está en ser mantenidas por sus maridos y permanecer en el hogar.

En este sentido, y por ser ellos los “trabajadores”, son también ellos los dueños del dinero, es decir, los poseedores de los bienes materiales para cumplir con el rol proveedor dentro de la pareja. Es por esto que ellas, al estar en pareja, son mujeres “mantenidas” por el dinero del hombre, o bien, son mujeres que dependen de estos hombres para conseguir trabajo. Se refuerza así un rol más bien pasivo de las mujeres frente al rol activo de los hombres. La dependencia no es solo en el plano material, sino que también existe una “dependencia simbólica” en el propio desarrollo de la mujer por fuera del ámbito hogareño.

Por último, muy vinculado a lo estudiado en el capítulo anterior, encontramos sentidos dentro del significante “puta” para categorizar los comportamientos de Virginia, no solo contruidos con respecto a sus comportamientos sexuales sino también al dinero. El modo en que Virginia obtiene el dinero, a partir de préstamos de parejas ocasionales es fuertemente condenado. Si bien las hermanas (y los varones) cuestionan fuertemente la manutención de Virginia, no lo hacen sobre ellas mismas, sino muy por el contrario, buscan vivir del dinero de sus parejas. ¿Cuál es la diferencia? Que el sexo ocasional está de por medio y que una mujer no debe practicarlo a cambio de dinero. La “moral femenina”, que determina el comportamiento correcto para una mujer, condena una práctica y habilita otra.

En síntesis, confirmamos que las miradas sobre las mujeres y el trabajo son fuertemente conservadoras, representadas puertas adentro, en el interior del hogar, atadas a un “ideal de mujer” antiguo, que establece que ellas se encargan del hogar, dentro del ámbito privado, y ellos son quienes proveen el dinero con el trabajo y participan del ámbito público. Es decir, el ideal que se mantiene hasta la actualidad es el de Gloria, sin ningún tipo de incorporación de nuevas miradas.

## 5. *Final del juego*<sup>77</sup>

En el presente trabajo analizamos algunos aspectos de la serie *PVS*, en un intento de responder a la pregunta que nos planteamos sobre los discursos que se construyen y circulan sobre las mujeres en la televisión de ficción argentina. Para esto, destacamos tres temas alrededor de los cuales indagamos y analizamos diferentes sentidos sobre las hermanas San Juan: **la familia**, como idea englobadora del matrimonio y la maternidad; **la sexualidad y el género**; y **el trabajo**. En el siguiente apartado extraemos las principales conclusiones de los capítulos, además esbozamos algunas ideas sobre cómo se abordan las temáticas mencionadas en la serie, y por último pensamos en el aporte particular de *PVS* en los discursos sobre las mujeres.

Partimos de una premisa: en *PVS* dialogan y discuten diferentes representaciones en torno a las mujeres, algunas fuertemente conservadoras, encarnadas en la figura de la madre, y otras más modernas, encarnadas en las hermanas. De hecho, la serie comienza con una ruptura: la muerte de Gloria significa para las hermanas una nueva vida, sin ella, pero también sin el peso de esos ideales que quiso imponer. La influencia del pensamiento de Gloria sobre las prácticas y expectativas de la vida de sus hijas se discuten, redefinen, resquebrajan y tensionan a lo largo de los capítulos. “La captura filial” a las que estaban acostumbradas, o más bien sometidas, se termina, y eso trae una cierta libertad que las sobrevuela, ya no tienen la fuerza de la hegemonía sobre sus cabezas: ¿repiensan sus prácticas? ¿Las redefinen?

*PVS*, en un movimiento evolutivo, muestra tensiones y discusiones con ese modelo más conservador de la madre con nuevas ideas y visiones sobre el mundo que van construyendo las hermanas; es decir, la realidad de estas mujeres, sus percepciones sobre sí mismas y sobre el mundo comienza a cuestionarse. Pero este movimiento evolutivo no es permanente, ni tampoco se realiza en todos los aspectos.

Con respecto a los sentidos alrededor de las orientaciones e identidades sexuales, así como de las prácticas sexuales y los roles de género, encontramos la incorporación de ciertas novedades, tensionando una norma preestablecida. La serie presenta personajes (Gloria principalmente, pero también Susana y David) que representan la “voz hegemónica” más conservadora frente a nuevas voces y prácticas más disruptivas (en Malena, Virginia, Horacio y Damián). Por ejemplo, la evolución de la negación de la orientación sexual de Malena a su aceptación, o la “liberación” de las prácticas sexuales de Susana. Sin embargo, a pesar de las incorporaciones, la hegemonía triunfa, ya que se normativizan las prácticas y se reincorporan a la ley imperante. Esto sucede, por ejemplo, en la categorización de la orientación sexual de Malena dentro de “gay”, cómo única y definida para

---

<sup>77</sup>Serie argentina producida por POL KA, emitida en el año 2002.

siempre, o en la modificación de las prácticas sexuales de Virginia para entrar dentro de la definición de “moral femenina” establecida.

En relación a la soltería, analizada en el capítulo sobre la familia, encontramos que los sentidos hegemónicos no fueron tensionados. Si bien el matrimonio, como instancia de identificación del género femenino, no se llevó a cabo en todas las parejas (solo Susana se termina casando), todos los personajes terminan con una pareja estable. De esta manera, vemos como la oposición entre soltería y matrimonio, solo cambia discursivamente. La evitación a la soltería como una maldición, sigue presente en las hermanas durante toda la serie. Asimismo, si bien se presentaron algunas actualizaciones sobre la mujer-madre, en las últimas escenas encontramos a las hermanas dialogando sobre el deseo incuestionable de convertirse en madres, reafirmando la “ley del deseo” de toda mujer.

Alrededor de la idea de trabajo también encontramos sentidos fuertemente conservadores, atados a un “ideal de domesticidad”, que las encuentra en su casa realizando tareas del hogar, tal como lo había hecho Gloria. Es por esto que las consideramos las “reinas del hogar”, con una fuerte “dependencia simbólica”, ya que, además, son mujeres que no cuentan con un trabajo remunerado. Las vemos, entonces, pertenecientes al ámbito privado mientras ellos, los varones, pertenecen al ámbito público.

Ahora bien, podemos establecer algunas relaciones entre los diferentes aspectos analizados. Creemos que la gran pregunta de la serie es acerca de la identidad de estas mujeres, actualizando así el “drama del reconocimiento”, elemento clásico del género. Las hermanas atravesarán preguntas relacionadas a su identidad. En el caso de Malena, con respecto a su origen (quién es su padre), pero también con respecto a su orientación sexual y a su vocación. En el caso de Virginia, con respecto a sus prácticas sexuales, en su rol como mujer y en el hecho de convertirse en madre. Esta cuestión también será transitada por María Eugenia en la relación con su hijo. Por su parte, Susana también se preguntará sobre aspectos vinculados a su identidad, como el rol de hermana mayor al morir su madre, además de sus prácticas sexuales y su lugar como esposa. En el caso de Horacio, veremos esto en la indagación sobre su orientación e identidad sexual. Es así como, desde diferentes elementos, y enfoques estas mujeres buscan respuestas a las preguntas ¿quién/qué soy?

Si bien el “drama del reconocimiento” implica un reconocimiento de quién soy/qué soy, en referencia a la procedencia, en estos casos vemos una nueva forma de atravesar el “drama de reconocimiento”. En este sentido, la búsqueda no está relacionada con el regreso a una identidad originaria, sino más bien, la construcción de una nueva identidad. Los personajes se redescubren creando nuevas identidades, no relacionadas ya (incluso desconocidas o contrarias), con las establecidas por Gloria.

En relación al análisis de las representaciones, creemos que hay un movimiento en mostrarlas como mujeres “chapadas a la antigua”, “mujeres de antes”, que van evolucionando hacia modelos de mujeres más actuales, con la incorporación de nuevos discursos sociales. Se parte de representaciones anquilosadas: el nombre de la serie (una frase en desuso para referirse a las mujeres solteras); cómo viven estas mujeres (juntas en su hogar familiar); la concepción sobre la familia (el matrimonio como verdadera fortuna de una mujer, la maternidad como deseo máximo); la división de roles en el hogar (ellas dentro, ellos afuera). Todo esto da cuenta que estas mujeres se quedaron congeladas en el tiempo y que, impulsadas por la muerte de su madre, deben enfrentarse a un nuevo mundo. En este sentido, creemos que existe una intención en la serie de intervenir en nuevos debates en una ficción costumbrista, a partir de mujeres “chapadas a la antigua” que evolucionan para configurarse en “mujeres modernas”, transitando la pregunta de quién/qué soy para actualizar nuevos elementos y concepciones en su vida.

Estas mujeres “chapadas a la antigua” responden más que nada al hecho de haber sido criadas por Gloria, una mujer de suma influencia e importancia en sus vidas. Ella tenía una mirada fuertemente conservadora sobre el mundo que, creemos, representa a su vez los discursos hegemónicos de la sociedad sobre el rol de las mujeres con los cuales, desde la serie, se busca discutir. Es por eso que cuando las hermanas rechazan e intentan separarse de las ideas de su madre, están al mismo tiempo discutiendo con los discursos más conservadores, están tensionando la hegemonía social. Creemos que este movimiento de transición que atraviesan, se relaciona con los movimientos que se están generando en la sociedad, especialmente motivados por las discusiones y debates públicos sobre nuevos derechos adquiridos o por adquirir, como el matrimonio igualitario o la identidad de género, o sobre la visibilización de problemáticas como la violencia de género. De esta manera, en la serie vemos cómo están presentes estas temáticas, que se comienzan a poner en cuestión y a problematizar en la esfera pública. Por ejemplo, con las experiencias sexuales de Malena (el descubrimiento de su orientación sexual) y con la sexualidad reprimida de Horacio (tanto su orientación sexual como su identidad), encontramos diálogos con el debate por la Ley de Matrimonio Igualitario o la de Identidad de Género. También en la representación de la violencia de género consideramos que la serie se relaciona con las transformaciones que se fueron dando por entonces, a partir de la Ley de Protección Integral a las Mujeres o de diferentes casos de violencia de género que ocuparon las primeras planas de los principales medios de comunicación.

Aun así, encontramos que, si bien algunos discursos actualizan (mínimamente) las miradas sobre ciertas problemáticas, en general, la serie reproduce lugares y representaciones de las mujeres que no coinciden con los discursos más progresistas que circulan en la sociedad. En estos temas, estas mujeres “chapadas a la antigua” se quedan en una posición de antaño. Esto sucede, por

ejemplo, en la norma del casamiento en una pareja (al finalizar la serie, las hermanas San Juan se encuentran “realizadas” al encontrar una pareja). El deseo de estas mujeres por casarse no coincide con las estadísticas que afirman que cada vez disminuyen más los matrimonios<sup>78</sup>. Algo similar acontece con Virginia, donde la serie tiende a una mirada más conservadora, juzgando sus prácticas sexuales, su vínculo con los varones y su vestimenta. Un tercer ejemplo en este sentido aparece en relación al trabajo, en el hecho de que estas mujeres no tengan un empleo remunerado, ya que las encuestas muestran que es muy alto el porcentaje de mujeres con trabajos remunerados en nuestro país<sup>79</sup>. Asimismo, vemos como un tema poco cuestionado por la serie el hecho de que solamente las mujeres se hagan cargo de las tareas domésticas. En este sentido, como ya mencionamos en el capítulo correspondiente, consideramos que se refuerza la idea de que existen tareas reservadas a las mujeres, ya que vemos solamente a ellas llevarlas adelante. Creemos, sin embargo, que no es inocente la incorporación de estas características en las hermanas, y que está ligado a lo que mencionamos más arriba sobre la idea de mostrar mujeres “chapadas a la antigua”.

Llegado a este punto, afirmamos que si bien la serie toca temáticas controversiales al mismo tiempo que eran debatidas por la sociedad, no logra terminar de adquirir una mirada progresista y de avanzada de forma global. Entendemos que el tema tratado más novedosamente es el descubrimiento sexual del personaje de Malena. Es interesante ver cómo se acompaña al personaje en sus relaciones experimentales con mujeres hasta que, definitivamente, se asume como homosexual. También encontramos novedades en la mirada con la que se retratan el goce femenino, la inclusión de un personaje homosexual masculino adulto y las dificultades que atraviesan las mujeres al ser madres (primerizas o no).

En definitiva, encontramos límites en el tratamiento de algunos temas. A pesar de los debates, y la evolución de los personajes en cuestiones sobre la familia, el casamiento, la maternidad y la sexualidad que fuimos analizando, detectamos que hay barreras que la serie no se anima a atravesar o actualizar. Se sigue reproduciendo el discurso de que una mujer está realizada en cuanto “consigue” una pareja. No queremos dejar de comentar, una vez más, que ya no se trata de un varón a su lado, pero suena un poco desalentador que luego de poner en debate estas cuestiones a lo largo de toda la serie, el final siga siendo siempre el mismo: mujeres felices y realizadas al tener una pareja estable. Algo semejante sucede con la maternidad, que se constituye como elemento indisociable de la identidad femenina para las hermanas. Encontramos así, el hecho de que la maternidad sigue siendo el deseo esencial de una mujer.

---

<sup>78</sup> Como mencionamos en el capítulo N°1, la tendencia de casamientos por civil registrados en la Ciudad de Buenos Aires desciende cada año.

<sup>79</sup> Afirma D’Alessandro (2016) que 7 de cada 10 mujeres en Argentina tienen trabajos remunerados.

Entendemos, finalmente, que todas estas problemáticas que mencionamos pueden ser tratadas en *PVS* no por responder a un guion de vanguardia, sino porque son temas ya instalados y aceptados por una parte importante de la sociedad, y especialmente, porque se encuadran dentro del verosímil televisivo. Lo opuesto sucede con el aborto, ausente en la serie, o el travestismo, apenas tratado.

A pesar de los puntos mencionados, celebramos la incorporación de ciertas temáticas en la ficción argentina, y esperamos que series como *PVS* se constituyan como la base de la pirámide sobre la que próximos guiones de televisión vuelvan para incorporar problemáticas por las que atraviesan las mujeres en la actualidad. Quizá pequemos de románticas, pero esperamos que, junto con el florecimiento de la llamada cuarta ola del feminismo, la televisión pueda dialogar y quizá, por qué no, ser vanguardia en retratar problemáticas que permitan conquistar los derechos que son deuda, y así aportar a la construcción de una sociedad más igualitaria.

## Bibliografía

- Absatz, C. (1995). *Mujeres peligrosas. La pasión según el teleteatro*. Buenos Aires, Argentina: Planeta.
- Absatz, C. (2015). *Las mil y una telenovelas*. 2015. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Planeta.
- Aharoni, G. J. (2015). *Argentinian telenovelas: southern sagas rewrite social and political reality*. Chicago, Estados Unidos: Sussex Academic Press.
- Alfonso, L. (2014). “Sin apuro” *La representación de la mujer independiente en Sex and the city*. (Tesina de grado). Recuperado en mayo 2018 de <http://comunicacion.sociales.uba.ar/wp-content/uploads/sites/16/2013/02/3250-Luc%C3%ADa-Alfonso.pdf>
- Amado Suárez, A. (2003). *La mujer del medio*. Buenos Aires. Argentina: Libros del Rojas.
- Arroyo Redondo, S. (2006). “La estructura de la telenovela como relato tradicional”. *Culturas Populares. Revista Electrónica 2 (mayo-agosto 2006)*. Recuperado en mayo 2018 de <http://www.culturaspopulares.org/textos2/articulos/arroyo1.pdf>
- Barbero, J. M. (1987). *De los medios a las mediaciones*. Barcelona, España: GG.
- Bersi, F. (2012). *Mujeres Asesinas: “Dime cómo matas y te diré quién eres” Mujeres asesinas: género, clase y sexo en televisión*. (Tesina de grado). Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires, Argentina.
- Borkosky, M. M. (2016). *Telenovela nueva. Nuevas lecturas*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Corregidor.
- Bourdieu, P. (2010). *La dominación masculina*. Barcelona, España: Anagrama.
- Bourdieu, V. (2008). *Pasión, heroísmo e identidades colectivas: un recorrido por los últimos veinticinco años de la telenovela argentina*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Biblioteca Nacional.
- Butler, J. (2006). *Deshacer el género*. Barcelona, España: Paidós.
- Butler, J. (2007). *El género en disputa*. Barcelona, España: Paidós.
- Cartoccio, E. (2011). *El mundo de los hijos. Representaciones familiares y subjetividades juveniles en el Nuevo Cine Argentino (1996-2005)*. (Tesis doctoral). Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, Argentina.
- Casetti, F. y Di Chio, F. (1991). *Cómo analizar un film*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- Chaneton, J. (2007). *Género, poder y discursos sociales*. Ciudad de Buenos Aires, Argentina: Eudeba.

- Cosse, I. (2006). *Estigmas de nacimiento. Peronismo y orden familiar 1946-1955*. Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica.
- Cosse, I. (2010). *Pareja, sexualidad y familia en los años sesenta: Una revolución discreta en Buenos Aires*. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI.
- D'Alessandro, M. (2016). *Economía Feminista: Cómo construir una sociedad igualitaria (sin perder el glamour)*. Buenos Aires, Argentina: Sudamericana.
- De Lauretis, T. (1989). "La tecnología del género", en *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film and Fiction* (pp.1-30). Londres, Inglaterra: Macmillan Press.
- Dorlin, E. (2009). *Sexo, género y sexualidades. Introducción a la teoría feminista*. Buenos Aires, Argentina: Nueva Visión.
- Farbiarz, N. Y. (2014). *Mujer, transgresora* (2014). (Tesina de grado). Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires, Argentina.
- Feler K. y San Miguel M.P. (2001). *Apertura de la telenovela hacia nuevas estructuras. La transformación de las heroínas*. (Tesina de grado). Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires.
- Fernández Roich, C. (2001). *Heroínas*. (Tesina de grado). Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires, Argentina.
- Foucault, M. (1970) *Arqueología del Saber*. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI.
- Foucault, M. (1992). *El orden del discurso*. Buenos Aires, Argentina: Tusquets Editores.
- Friedan, B. (1965). *La mística de la feminidad*. Barcelona, España: Sagitario S.A.
- Genette, G. (1989). "El discurso del relato: Ensayo de método", en *Figuras III*. Barcelona, España: Lumen.
- Laiño, M. C. (2017). *Representaciones de la mujer en la serie Orange is the new black*. (Tesina de grado). Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires, Argentina.
- Lerner, G. (1990). *La creación del patriarcado*. Barcelona, España: Editorial Crítica.
- Lévi-Strauss, Claude (1984). "La familia", en Lévi-Strauss, C.; Spiro, M. y Gough, K. *Polémica sobre el origen y la universalidad de la familia*. Barcelona, España: Anagrama.
- Masciadri, V. (2013). *Constitución y disolución de las parejas en la Argentina (1947-2001)*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Biblos.
- Mazziotti, N. (1996). *La industria de la telenovela: la producción de ficción en América Latina*. Buenos Aires. Argentina: Paidós.

- Mazziotti, N. (2006). *Telenovela, industria y prácticas sociales*. Buenos Aires, Argentina: Grupo Editorial Norma.
- Mazziotti, N. (Ed.). (1993). *El espectáculo de la pasión. Las telenovelas latinoamericanas*. Buenos Aires. Argentina: Ediciones Colihue.
- Metz, C. (1970). “El decir y lo dicho en el cine: ¿Hacia la decadencia de un cierto verosímil?”, en Verón, E. (Comp.). *Lo verosímil* (pp. 17-30). Buenos Aires, Argentina: Tiempo Contemporáneo.
- Nielsen, J. (2010). *La magia de la televisión argentina. N°7*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Ediciones Del Jilguero.
- Piris, S. (2000). *Muñeca brava. Telenovela y figuras femeninas*. (Tesina de grado). Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires, Argentina.
- Saimolovich, D. (1972) El género rosa: fotonovela, radioteatro y teleteatro. En *Transformaciones. Enciclopedia de los grandes fenómenos de nuestro tiempo* (N°55). Buenos Aires, Argentina: Centro Editor de América Latina.
- Scott, J. W. (1989). “Sobre el lenguaje el género y la historia de la clase obrera”. *Historia Social* (N°4), pp. 81-87.
- Sirvén, P. (1988). *Quién te ha visto y quién TV. Historia informal de la televisión argentina*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones de la Flor.
- Sirvén, P. y Ulanovsky, C. (2009). *¡Qué desastre la TV! Pero cómo me gusta. Argentina desde la pantalla 1999-2009*. Buenos Aires. Argentina: Emecé.
- Soto, M. (Ed.). (1996). *Telenovela/Telenovelas. Los relatos de una historia de amor*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Atuel.
- Torrado, S. (2003). *Historia de la familia en la argentina moderna (1870-2000)*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones de la flor.
- Ulanovsky, C. y Walger, S. (1974). *TV guía negra*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones de la flor.
- Verón, E. (1993). *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*. Barcelona, España: Gedisa.
- Voloshinov, V. (1976). *El signo ideológico y la filosofía del lenguaje*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Nueva Flor.
- Warner, M. (1991). *Fear of a queer planet: Queer Politics and Social Theory (Studies in Classical Philology)*. Minneapolis, EEUU: University of Minnesota Press.
- Williams, R. (1997). *Marxismo y literatura*. Barcelona, España: Ediciones Península.

- ŽIŽEK, S. (1992). *El sublime objeto de la ideología*. Ciudad de México, México: Siglo XXI.

#### **Artículos periodísticos:**

- Boido, J. I. (26/07/1998). Cómo conseguir chicas. *Página 12*. Recuperado en abril 2018 de <https://www.pagina12.com.ar/1998/suple/radar/julio/98-07-26/nota2.htm>
- Respighi E. (09/10/2010). Una lucha que nunca termina. Recuperado en marzo 2018 de <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/8-19549-2010-10-09.html>
- Sabsay, L. (08/05/2009). Judith Butler para principiantes. *Página 12*. Recuperado en marzo 2018 de <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/soy/1-742-2009-05-09.html>
- Soto, M. (18/03/2005). Historias de gente común. *Página 12*. Recuperado en abril 2018 de <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-1829-2005-03-24.html>
- S/Autor. (27/12/2012). El Gobierno promulgó la ley que modifica la norma sobre trata de personas. *Télam*. Recuperado en marzo 2018 de <http://www.telam.com.ar/notas/201212/2620-el-gobierno-promulgo-la-ley-que-modifica-la-norma-sobre-trata-de-personas.html>

#### **Leyes:**

- Ley 26.150. Educación Sexual Integral. Recuperado en marzo de 2018 de [http://www.me.gov.ar/me\\_prog/esi/doc/ley26150.pdf](http://www.me.gov.ar/me_prog/esi/doc/ley26150.pdf)
- Ley 26.364. Prevención y Sanción de la Trata de Personas y Asistencia a sus Víctimas. Recuperado en marzo de 2018 de [https://www.oas.org/dil/esp/Ley\\_de\\_Prevenccion\\_y\\_Sancion\\_de\\_la\\_Trata\\_de\\_Personas\\_y\\_Asistencia\\_a\\_sus\\_Victimas\\_Argentina.pdf](https://www.oas.org/dil/esp/Ley_de_Prevenccion_y_Sancion_de_la_Trata_de_Personas_y_Asistencia_a_sus_Victimas_Argentina.pdf)
- Ley 26.485. Protección Integral a Mujeres. Recuperado en marzo de 2018 de [https://www.oas.org/dil/esp/Ley\\_de\\_Proteccion\\_Integral\\_de\\_Mujeres\\_Argentina.pdf](https://www.oas.org/dil/esp/Ley_de_Proteccion_Integral_de_Mujeres_Argentina.pdf)
- Ley 26.522. Servicios de Comunicación Audiovisual. Recuperado en marzo de 2018 de <https://www.enacom.gob.ar/multimedia/normativas/2009/Ley%2026522.pdf>
- Ley 26.618. Matrimonio Civil. Recuperado en marzo de 2018 de <http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/165000-169999/169608/norma.htm>
- Ley 26.743. Identidad de Género. Recuperado en marzo de 2018 de [https://www.tgeu.org/sites/default/files/ley\\_26743.pdf](https://www.tgeu.org/sites/default/files/ley_26743.pdf)
- Ley 26.842. Trata de Personas. Recuperado en marzo de 2018 de

<http://www.telam.com.ar/notas/201212/2620-el-gobierno-promulgo-la-ley-que-modifica-la-norma-sobre-trata-de-personas.html>

### **Sitios Web:**

- APTRA. Recuperado en febrero de 2018 de <http://www.aptra.org.ar/>
- Casa del Encuentro. Recuperado en marzo de 2018 de <http://www.lacasadelencontro.org>
- Dirección General de Estadísticas y Censos. Recuperado en abril de 2018 de [https://www.estadisticaciudad.gob.ar/eyc/wp-content/uploads/2016/09/ir\\_2016\\_1047.pdf](https://www.estadisticaciudad.gob.ar/eyc/wp-content/uploads/2016/09/ir_2016_1047.pdf)
- Fallo Florencia Trinidad. Recuperado en febrero de 2018 de [https://www.clarin.com/sociedad/Florencia-documento-femenino\\_0\\_BJGM0-YpP7g.html](https://www.clarin.com/sociedad/Florencia-documento-femenino_0_BJGM0-YpP7g.html)
- Guía para comunicadores y comunicadoras LGTB. Recuperado en marzo de 2018 de [http://www.lgbt.org.ar/archivos/folleto\\_identidad2\\_web.pdf](http://www.lgbt.org.ar/archivos/folleto_identidad2_web.pdf)
- Introducción a los Principios de Yogyakarta. Recuperado en febrero de 2018 de <http://yogyakartaprinciples.org/introduction-sp/>
- Javier Dualte. Recuperado en febrero de 2018 de <http://www.javierdualte.com.ar>
- Libres e Iguales ONU. Recuperado en marzo de 2018 de <https://www.unfe.org/wp-content/uploads/2017/05/LGBT-FAQs-Esp.pdf>
- Marcha del orgullo LGBT. Recuperado en marzo de 2018 de <http://www.marchadelorgullo.org.ar/>
- ONU Mujeres. Recuperado en abril de 2018 de <http://www.endvawnow.org/es/articles/295-defining-violence-against-women-and-girls.html>
- POL KA. Recuperado en febrero de 2018 de <http://pol-ka.com>
- Significado Para Vestir Santos. Recuperado en marzo de 2018 de <https://sigificadoyorigen.wordpress.com/2010/05/26/quedarse-para-vestir-santos/>

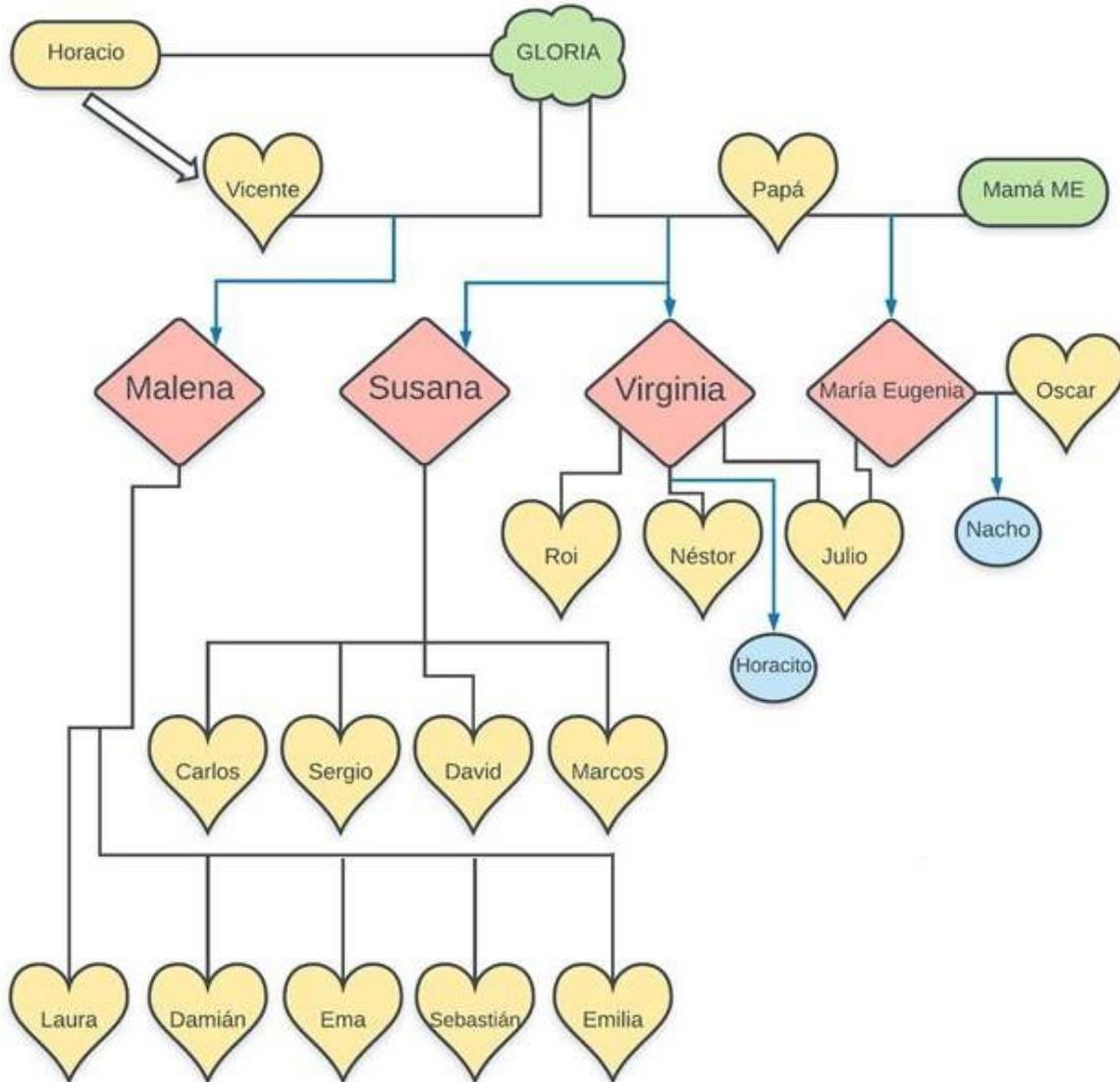
### **Videos:**

- Conferencia de Teresa de Lauretis. Género y teoría queer. Recuperado en marzo de 2018 de [https://www.youtube.com/watch?v=SY\\_5x0BdlFk](https://www.youtube.com/watch?v=SY_5x0BdlFk)
- Sos mi vida capítulo 154, pasión violenta. Recuperado en abril de 2018 de <https://www.youtube.com/watch?v=UlbGISukFUM>
- Tráiler de PVS. Recuperado en febrero de 2018 de <https://www.youtube.com/watch?v=-7efILK7wPw>

- Visión Siete: La presidenta promulgó el matrimonio igualitario. Recuperado en febrero de 2018 de [https://www.youtube.com/watch?time\\_continue=42&v=aG4CkoD8VNU](https://www.youtube.com/watch?time_continue=42&v=aG4CkoD8VNU)

# Anexos

## Árbol genealógico PVS



*Cortina musical de Para Vestir Santos*

**Para Vestir Santos**

*Mavi Díaz & Claudia Ruffinatti*

Tengo el rouge descolorido,  
y mi pelo está fatal,  
desperté y no me acuerdo  
dormiste al lado mío  
o te eché antes de entrar.

Me vestí para el entierro,  
negro siempre viste más.  
Me vestí para el infarto  
y aún estoy desnuda  
en medio de este funeral.

No, todas las mañanas saben mal  
y me parece que esta pinta igual.

(ESTRIBILLO)

El amor terminó  
y rompió tu corazón  
que te puedo decir  
si mi vida va peor.

Que te adoro sabrás  
eso siempre será igual.  
Algún día veras  
que nuestra suerte cambiará.

Me quedaron dos palabras  
y tres penas sin curar.  
Las mastico con violencia  
trituro y te recuerdo,  
trago y vuelvo a comenzar.

*Listado de capítulos de PVS:*

Capítulo 1:

<https://www.youtube.com/watch?v=7-fdI4t7YfE&index=1&list=PL77mLTa8yagLQejkgAkza-qGspX7S6viQ>

Capítulo 2:

<https://www.youtube.com/watch?v=zSWEx9POdm0&list=PL77mLTa8yagLQejkgAkza-qGspX7S6viQ&index=2>

Capítulo 3:

<https://www.youtube.com/watch?v=L5XmmG2Pkk&list=PL77mLTa8yagLQejkgAkza-qGspX7S6viQ&index=3>

Capítulo 4:

<https://www.youtube.com/watch?v=tmv9tfwpmAg&list=PL77mLTa8yagLQejkgAkza-qGspX7S6viQ&index=4>

Capítulo 5:

<https://www.youtube.com/watch?v=wK5ENa1GWMw&list=PL77mLTa8yagLQejkgAkza-qGspX7S6viQ&index=5>

Capítulo 6:

[https://www.youtube.com/watch?v=sqwHw\\_RJ\\_70&list=PL77mLTa8yagLQejkgAkza-qGspX7S6viQ&index=6](https://www.youtube.com/watch?v=sqwHw_RJ_70&list=PL77mLTa8yagLQejkgAkza-qGspX7S6viQ&index=6)

Capítulo 7:

<https://www.youtube.com/watch?v=MFeaMDAQTUw&index=7&list=PL77mLTa8yagLQejkgAkza-qGspX7S6viQ>

Capítulo 8:

<https://www.youtube.com/watch?v=ofSKpG8hXxY&index=8&list=PL77mLTa8yagLQejkgAkza-qGspX7S6viQ>

Capítulo 9:

<https://www.youtube.com/watch?v=RhQ2R1zK8f4&list=PL77mLTa8yagLQejkgAkza-qGspX7S6viQ&index=9>

Capítulo 10:

<https://www.youtube.com/watch?v=EOZud4zrto8&list=PL77mLTa8yagLQejkgAkza-qGspX7S6viQ&index=10>

Capítulo 11:

<https://www.youtube.com/watch?v=Y0sXPu6hzol&list=PL77mLTa8yagLQejkgAkza-qGspX7S6viQ&index=11>

Capítulo 12:

<https://www.youtube.com/watch?v=2jUruBh4Rxg&list=PL77mLTa8yagLQejkgAkza-qGspX7S6viQ&index=12>

Capítulo 13:

<https://www.youtube.com/watch?v=Boo-IEKLSYY&index=13&list=PL77mLTa8yagLQejkgAkza-qGspX7S6viQ>

Capítulo 14:

<https://www.youtube.com/watch?v=2hoOY2teeME&index=14&list=PL77mLTa8yagLQejkgAkza-qGspX7S6viQ>

Capítulo 15:

[https://www.youtube.com/watch?v=Wcqk\\_ZWbhCo&list=PL77mLTa8yagLQejkgAkza-qGspX7S6viQ&index=15](https://www.youtube.com/watch?v=Wcqk_ZWbhCo&list=PL77mLTa8yagLQejkgAkza-qGspX7S6viQ&index=15)

Capítulo 16:

<https://www.youtube.com/watch?v=12hqUjp9DSO&list=PL77mLTa8yagLQejkgAkza-qGspX7S6viQ&index=16>

Capítulo 17:

<https://www.youtube.com/watch?v=ow7h2fyqPiM&list=PL77mLTa8yagLQejkgAkza-qGspX7S6viQ&index=17>

Capítulo 18:

<https://www.youtube.com/watch?v=Xqn0n0zRrMU&list=PL77mLTa8yagLQejkgAkza-qGspX7S6viQ&index=18>

Capítulo 19:

[https://www.youtube.com/watch?v=\\_ECpdFYG7aw&list=PL77mLTa8yagLQejkgAkza-qGspX7S6viQ&index=19](https://www.youtube.com/watch?v=_ECpdFYG7aw&list=PL77mLTa8yagLQejkgAkza-qGspX7S6viQ&index=19)

Capítulo 20: [https://www.youtube.com/watch?v=8714BTJk\\_no&list=PL77mLTa8yagLQejkgAkza-qGspX7S6viQ&index=20](https://www.youtube.com/watch?v=8714BTJk_no&list=PL77mLTa8yagLQejkgAkza-qGspX7S6viQ&index=20)

Capítulo 21:

<https://www.youtube.com/watch?v=hNUFkHsAxok&list=PL77mLTa8yagLQejkgAkza-qGspX7S6viQ&index=21>

Capítulo 22:

<https://www.youtube.com/watch?v=zzsDIIPr86U&list=PL77mLTa8yagLQejkgAkza-qGspX7S6viQ&index=22>

Capítulo 23:

<https://www.youtube.com/watch?v=3yJLIhiyGok&index=23&list=PL77mLTa8yagLQejkgAkza-qGspX7S6viQ>

Capítulo 24:

<https://www.youtube.com/watch?v=mkpNRFjWliM&list=PL77mLTa8yagLQejkgAkza-qGspX7S6viQ&index=24>

Capítulo 25:

<https://www.youtube.com/watch?v=lXlmar6-nF4&index=25&list=PL77mLTa8yagLQejkgAkza-qGspX7S6viQ>

Capítulo 26:

<https://www.youtube.com/watch?v=Kv21LRvkzV0&list=PL77mLTa8yagLQejkgAkza-qGspX7S6viQ&index=26>

Capítulo 27:

<https://www.youtube.com/watch?v=tmFJXK57mXo&index=27&list=PL77mLTa8yagLQejkgAkza-qGspX7S6viQ>

Capítulo 28:

<https://www.youtube.com/watch?v=OX3tDtHc9dU&index=28&list=PL77mLTa8yagLQejkgAkza-qGspX7S6viQ>

Capítulo 29:

<https://www.youtube.com/watch?v=YpwiB8lVjxQ&list=PL77mLTa8yagLQejkgAkza-qGspX7S6viQ&index=29>

Capítulo 30:

[https://www.youtube.com/watch?v=a\\_rPEYPT9Nk&index=30&list=PL77mLTa8yagLQejkgAkza-qGspX7S6viQ](https://www.youtube.com/watch?v=a_rPEYPT9Nk&index=30&list=PL77mLTa8yagLQejkgAkza-qGspX7S6viQ)

Capítulo 31:

<https://www.youtube.com/watch?v=YxXxJ387pso&index=31&list=PL77mLTa8yagLQejkgAkza-qGspX7S6viQ>

Capítulo 32: <https://www.youtube.com/watch?v=IaLXr5S-v9Q&list=PL77mLTa8yagLQejkgAkza-qGspX7S6viQ&index=32>

Capítulo 33:

[https://www.youtube.com/watch?v=NjT\\_sluwvaw&index=33&list=PL77mLTa8yagLQejkgAkza-qGspX7S6viQ](https://www.youtube.com/watch?v=NjT_sluwvaw&index=33&list=PL77mLTa8yagLQejkgAkza-qGspX7S6viQ)

Capítulo 34:

<https://www.youtube.com/watch?v=lmC6TVt5KFE&list=PL77mLTa8yagLQejkgAkza-qGspX7S6viQ&index=34>

Capítulo 35:

<https://www.youtube.com/watch?v=I6sWW1fG9uA&list=PL77mLTa8yagLQejkgAkza-qGspX7S6viQ&index=35>

Capítulo 36:

<https://www.youtube.com/watch?v=jGdBrLSCYXg&index=36&list=PL77mLTa8yagLQejkgAkza-qGspX7S6viQ>