



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

**Título del documento: El Puntero: un estudio sobre la construcción de feminidades y masculinidades en un unitario televisivo**

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

**Florencia lamartino**

**Micaela Torné**

**Carolina Spataro, dir.**

**Ariel Sánchez, dir.**

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

**fecha de defensa para el caso de tesis): 2017**

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)





**“El Puntero: Un estudio sobre la construcción de feminidades y masculinidades en un unitario televisivo”**



*Alumnas: Iamartino, Florencia y Torné, Micaela*

*Tutores: Spataro, Carolina y Sánchez, Ariel*

*Año: 2016*

## ÍNDICE

Introducción.....	3
<i>Sobre “El Puntero”</i> .....	6
<i>Marco Conceptual</i> .....	11
<i>Estado del Arte</i> .....	21
<i>Marco Metodológico</i> .....	26
Capítulo I: El hacer político en “El Puntero”.....	27
<i>Marginalidad, pobreza y militancia</i> .....	27
<i>El hacer político masculino: la construcción del clientelismo</i> .....	30
<i>Mujeres honestas: otra manera de hacer política</i> .....	41
Capítulo II: Las mujeres de “El Puntero”.....	47
<i>El macho que pega</i> .....	62
<i>Maternidad (es)”</i> .....	68
Capítulo III: El Gitano: el “macho” de “El Puntero”.....	74
<i>El Gitano y “sus” mujeres</i> .....	77
<i>Heterosexualidad en disputa</i> .....	82
Conclusión.....	91
Bibliografía.....	95

## INTRODUCCIÓN

El objetivo de esta tesis es estudiar de qué manera se vincula el discurso televisivo, en tanto que productor de imaginarios sobre roles de género, con la construcción de las corporalidades femeninas/masculinas. Es decir, estudiar los modos de hacer el género en cierto texto televisivo. Para ello, hemos seleccionado uno de los tantos discursos en circulación que atraviesa nuestro tema de interés: “El Puntero”; un unitario transmitido semanalmente por canal 13 durante el año 2011.

La selección del corpus tiene que ver con tres aspectos clave. El primero de ellos consiste en el modo en que esta ficción aborda las problemáticas vinculadas a géneros y sexualidades. No sólo porque se narran numerosos aspectos relacionados a estos temas, tales como la prostitución, la homosexualidad, la misoginia y la violencia de género, sino por el particular modo de abordaje de los mismos, el cual se relaciona con el segundo aspecto que tuvimos en cuenta a la hora de seleccionar el corpus: el grado de “fidelidad” en relación a la “realidad” con el que este unitario se presenta a sí mismo. “El Puntero” dice ser más fiel a la realidad que otras ficciones del momento y esto le da una impronta particular al modo de narrar los temas que aborda, tal como constataremos más adelante, cuando describamos los recursos a los que se acude para generar este efecto de “realidad”. Por último, hemos seleccionado este unitario porque, si bien no rompe del todo con la matriz melodramática<sup>1</sup> de la telenovela tradicional, la cual por momentos emerge en el relato, ésta no es el eje principal sobre el que se desarrolla la historia, sino que se focaliza en el devenir de las actividades políticas, laborales y militantes de los personajes principales.

“El Puntero” es un drama político que narra la historia del Gitano, un militante barrial que establece vínculos que el sentido común denominaría clientelares con los vecinos de su

---

<sup>1</sup> El melodrama canónico, lo encontramos en Francia como forma en el teatro popular de los inicios del siglo XX, desde donde va a penetrar en las diversas prácticas escénicas de la época. Implica un espectáculo con gran desarrollo de recursos técnicos (escenografía, iluminación, maquinaria teatral) que plantea de manera binaria conflictos entre mundos opuestos (la lucha del bien contra el mal) y que utiliza la música como un signo más para subrayar y acentuar las vicisitudes de la acción. (Mazziotti, Nora 1991:102)

barrio y que, con el fin de “ayudar a su gente”, lleva a cabo negocios e intercambios que entran en tensión con la legalidad estatuida y con algunas personas de su entorno que no responden a él políticamente. Esta ficción consta de 39 capítulos de 45 minutos cada uno, lo que significa, a su vez, un corpus lo suficientemente amplio y basto como para realizar nuestro análisis, a través del cual nos proponemos hacer un aporte a la problemática de género, describiendo cómo se fueron construyendo los roles femeninos y masculinos en el transcurso de la tira e indagar en los discursos las condiciones de posibilidad que permiten la producción de esos cuerpos, esos géneros y no otros.

A su vez, nos planteamos como objetivo, retomar a partir de la bibliografía seleccionada, la discusión sobre los roles de género e identificar el modo en que se construyen las figuras de feminidad y masculinidad en esta ficción, para poner en relación el campo teórico investigado con el corpus seleccionado. ¿Cómo se gestan estos modos de hacer el género? ¿De qué modo aparecen y qué efectos tienen? ¿Cómo se instituye performativamente el género en el discurso analizado? ¿Cómo se hacen las feminidades y las masculinidades en esta tira? ¿En qué palabras, gestos, marcas e imágenes operan estos modos de hacer el género?

En el capítulo I nos proponemos describir en qué consiste el hacer político de los sectores populares en “El Puntero” y qué aspectos se ponen en juego en torno a las configuraciones de género dentro de esta práctica. Notamos que existen dos modos de hacer política en la tira analizada que dependen fundamentalmente del género de los personajes y nos preguntamos qué representaciones de varones y mujeres elabora esta ficción en base a esto y qué sucede aquí con la cuestión de clase. En este capítulo, partimos de la hipótesis de que, cuando se trata de varones, lo que prima es la política que el sentido común denominaría clientelar, la cual, según la tira, consiste en el intercambio de recursos distribuidos bajo una legalidad que no coincide con las leyes y normas socialmente legitimadas; mientras que, cuando se trata de mujeres, rige un modo de hacer política basado en el principio de la honestidad.

En el capítulo II nos proponemos describir los distintos modos de representar a las mujeres en “El Puntero”, partiendo de la hipótesis de que en los modos de actuar la feminidad, se producen fallas, desvíos en relación a la norma, que configuran diferentes formas de ser

mujer en la ficción analizada. Comenzamos por realizar una breve reseña sobre algunos sentidos que se configuran en el discurso de “El Puntero” en torno a “*ser mujer*” y “*ser varón*”, para luego poner de manifiesto como muchas veces, estos ideales de género enunciados discursivamente, no se condicen con el modo de proceder de los personajes, centrándonos esta vez en el caso de las mujeres. Luego, y dado a la amplitud de casos de violencia de género que aparecen representados en la tira, realizamos un análisis al respecto, entendiendo que se trata de un aspecto importante a la hora de abordar cómo se construye la representación de las mujeres en la tira. Y por último, dedicamos un apartado al tema de la maternidad, dado que nos parece un aspecto ineludible en el marco de un análisis sobre mujeres. Describiremos cómo en “El Puntero” se hace presente toda una diversidad de maternidades, en plural, que son siempre puestas en comparación con un supuesto tipo ideal de “buena madre”, al cual todas las mujeres deberían apuntar.

En el capítulo III vamos a analizar en el discurso de “El Puntero” cómo funcionan la heteronormatividad y la dominación masculinista, a través de la descripción del personaje de “El Gitano”, a partir de la hipótesis de que, a través de este personaje, “El Puntero” procura ejercer un cierto control social sobre los comportamientos de los demás, depositando en él el rol de impartidor y controlador de la norma, restituyéndola cada vez que detecta fallas o fisuras. Para esto, comenzamos por describir brevemente a éste personaje, para luego desarrollar el vínculo que establece con las mujeres de su vida, para graficar cómo lleva a cabo su papel de impartidor y controlador del cumplimiento de la norma heterosexual. Por último, vamos a desarrollar cómo se elabora la construcción de la homosexualidad en la ficción, buscando en los discursos de los personajes aquellos términos que fijan sentido en torno al concepto de homosexualidad, infiriendo que la misma es representada como una forma de desviación a la norma.

Nuestra hipótesis general es que, en tanto que los roles de género son performativamente contruidos, mediante actuaciones sociales continuas, que tienen como fin esconder este carácter performativo y naturalizar la norma heterosexista, las representaciones de los roles de masculinidad y feminidad en “El Puntero” desbordan el sistema binario de género, y es a través del personaje del Gitano que el discurso de esta ficción procura restituir la norma.

## ***Sobre “El Puntero”***

“El Puntero” es un unitario que fue transmitido por canal 13 durante el período que transcurre entre el 15 de marzo de 2011 y el 28 de diciembre del mismo año. En tanto que drama político, narra la historia de un militante barrial que, a diferencia del resto de los dirigentes que aparecen en la tira, se muestra cerca del pueblo, sus vecinos, escucha sus necesidades y soluciona sus problemas, como vivienda, educación y alimentación, negociando con las autoridades e inmerso en una red de corrupción política que excepcionalmente lo va a implicar a él también.

Pablo Aldo Perotti, más conocido como el Gitano, y encarnado en la piel de Julio Chávez, es un puntero político carismático y habilidoso que logra por momentos cierta legitimidad dentro de su entorno y que se encuentra a la espera de mayor reconocimiento por parte de las autoridades municipales. Está enamorado de Clara (Gabriela Toscano), una ex funcionaria comunal que decide volver a la política de la mano del Gitano.

A su vez cuenta con el apoyo incondicional de sus dos mejores amigos, Lombardo (Rodrigo de la Serna) y Levante (Luis Luque), quienes lo acompañan en todos sus emprendimientos, maniobras y negocios y son parte de su círculo más íntimo, hasta el punto de considerarlos dos miembros más de la familia.

Lombardo es un joven conflictivo, que vive en el barrio en el que milita el Gitano y que ha pasado por diversas situaciones de precariedad que ha logrado superar gracias a su ayuda. Es por esto que se siente en deuda con Perotti y es su más fiel seguidor. Está enamorado de la Pochi (Bárbara Lombardo), vecina del barrio, quien está a su vez casada con Luis (Ariel Staltari) y tiene con ella una relación extramatrimonial.

Levante, es descrito en la página web de canal 13 como un solterón y bonachón. Es el mejor amigo del Gitano, y hermano de su contrincante político, Leme (Pablo Brichta). Entre ellos la relación es conflictiva y Levante siente más al Gitano como su hermano que a Leme. Se enamora de Libertad (Belén Blanco), hija de Perotti, quien en un primer momento lo ve como un mejor padre para ella que el propio, pero luego también se termina enamorando.

A través de la serie, el Gitano se va a topar con distintos problemas, a los cuáles debe buscar una “solución”, muchas de ellas meros paliativos que no modifican la conflictividad de fondo. Pese a que el unitario se centra más que nada en las problemáticas vinculadas a la situación de pobreza que azota al barrio, y la actividad política de los personajes, la violencia de género, los modos de entender la homosexualidad, la misoginia y la prostitución son temas también desarrollados.

La política es uno de los temas centrales en “El Puntero”, sin embargo, no se menciona ningún partido, referente, ni afiliación, ni siquiera ficticio, por lo que puede decirse que el unitario es apartidario y que, si bien se enmarca dentro de un contexto histórico-político neoliberal, no hace referencia a un período de gobierno puntual. Sólo en el primer capítulo el Gitano manifiesta ser menemista, pero luego no se habla de ningún otro líder político. Cuando se mencionan puestos jerárquicos, sólo se dice que “*son órdenes desde arriba*”, sin decir quién dio esa orden. Así, Julio Chávez, en una entrevista con el diario La Nación días antes del debut, afirmó que “*El Puntero no es un programa político*” y que de serlo no se hubiera involucrado (Nassau, 2011).

Hemos notado a su vez que “El Puntero” utiliza, como recurso fundamental, el tratamiento de temáticas vinculadas con problemas sociales y políticos que exceden las cuestiones vinculadas a la vida privada de los personajes centrales. Tal como sostiene Nora Mazziotti, se trata de telenovelas que toman una responsabilidad social, presentando cuestiones como la contaminación del medio ambiente, las relaciones de género, la discriminación y la educación (Mazziotti, 2006).

Es necesario aclarar que no se trata de un caso aislado. A partir de la década de los '90, con la implementación de políticas neoliberales, se van a producir fuertes cambios en el sistema de producción televisiva que, junto a las privatizaciones y a la expansión de la televisión por cable, va a dar lugar al surgimiento de productoras independientes que se destacarán por una mayor inversión, un mejoramiento de los guiones y una mejor calidad actoral. Una de ellas es Polka Producciones, la cual fue fundada por Adrián Suar y Fernando Blanco en 1994, realizando ficciones en formato de tira y de unitarios. En lo que se destaca dicha productora es en romper con el estilo de telenovela centrado meramente en la matriz melodramática, incursionando en nuevas temáticas tales como la sexualidad, la política y la

marginalidad. Según el tesista Fernando Aníbal Bersi, la sexualidad es una elección temática recurrente en Polka, debido a que diversas orientaciones sexuales aparecen representadas. (Bersi, 2012)

“El Puntero” forma parte de este grupo de tiras emitidas por esta productora, que suelen ser semanarios, lo que según Ricardo Halac posibilita una trama más elaborada y un trabajo de producción más arduo y costoso, dado a que el número de episodios es menor que el que requiere una tira diaria, por lo que se le puede dedicar más tiempo, trabajo y presupuesto a cada uno de ellos. (Halac, 2014)

Otra particularidad de este corpus es que, tal como destacamos en la introducción, se trata de una tira que se presenta a sí misma como una ficción que aborda diversas problemáticas sociales de una forma más “fidedigna” que el resto de las tiras diarias que no suelen ahondar demasiado en estos temas. Así, por ejemplo, en la nota publicada el día 13 de junio de 2011 en el diario Clarín, se dice que “El Puntero” “refleja con agudeza los claroscuros del clientelismo en el conurbano” y que las actuaciones son tan convincentes que “más de un político del conurbano desearía contratarlos para engrosar sus filas de punteros”<sup>2</sup>.

Hasta los mismos actores manifiestan esta sensación de realismo que transmite esta producción. Rodrigo de la Serna, quien interpreta a Lombardo, sostiene que el unitario tiene una mirada interesante y no acusatoria sobre personas que, como su personaje, estuvieron condenadas durante muchísimos años a una situación de marginalidad muy agresiva y excluyente.<sup>3</sup> También Chávez, explica que “*el programa es provocativo [...] Es inevitable que se planteen algunas cuestiones que se tocan con realidades de ciertas ocupaciones. Pero no intenta reflexionar sobre eso ni criticarlo. Simplemente lo muestra.*”<sup>4</sup>

Detallaremos aquí los recursos a los que el relato acude para generar este efecto de realidad. Uno de ellos es la forma en la que se moldean y delimitan los personajes. A diferencia de la

---

<sup>2</sup> Clarín 13/06/11, sección Opinión. [http://www.clarin.com/opinion/Puntero-politica-supimos-conseguir\\_0\\_498550189.html](http://www.clarin.com/opinion/Puntero-politica-supimos-conseguir_0_498550189.html)

<sup>3</sup> [http://www.eltrecetv.com.ar/el-puntero/julio-chavez-y-el-elenco-se-despiden-de-el-puntero\\_020222](http://www.eltrecetv.com.ar/el-puntero/julio-chavez-y-el-elenco-se-despiden-de-el-puntero_020222)

<sup>4</sup> <http://www.lanacion.com.ar/1373756-el-puntero-pudo-mucho-mas-que-cqc>

mayoría de las telenovelas, que tienen roles bien definidos entre personajes buenos y malos, en “El Puntero” se lleva a cabo una caracterización más ambigua, donde nadie es del todo bueno ni del todo malo, sino que hay tendencias hacia un lado o el otro. Así, pudiendo ubicar en un extremo a Leme, mano derecha del intendente que a la vez intenta robarle ese lugar de poder, como el personaje más “malvado”, y en el otro a Clarita, mujer del Gitano, como el personaje más “noble”, ninguno de ellos lleva a cabo acciones totalmente malas o buenas. Leme, por ejemplo, se ocupa del bienestar de su padre, tiene una familia a la que quiere y se preocupa por su hermano cuando está en problemas; mientras que Clara le ocultó a su hijo la identidad de su padre, se violenta en algunas discusiones con el Gitano y es testigo de actos delictivos que no denuncia. Es interesante destacar aquí que el extremo más “noble” se corresponde con un personaje femenino y el más “malvado” a un personaje masculino. Esto se relaciona con el modo en que la ficción construye a la feminidad y la masculinidad como desarrollaremos más adelante.

Otro factor, también relacionado con el modo de construir a los personajes, que incrementa el verosímil del relato, es su aspecto físico. No se trata de galanes y modelos que están siempre perfectamente peinados y maquillados, sino de personas “comunes” que utilizan vestimentas austeras, repiten vestuario, aparecen desalineados y no acatan a rajatabla los estándares de belleza dictados por el dispositivo televisivo.

Otro de los recursos que enfatiza este efecto de realidad es la filmación en exteriores y en locaciones que, pese a ser interiores, no son sets armados, sino edificios y lugares que efectivamente existen. Si bien es mucho más costosa que la filmación en sets, el hecho de situar a los personajes en locaciones reales incrementa mucho el verosímil del relato. Los barrios por los que circulan, así como también los departamentos “monoblocks” en los que viven el Gitano, su madre Antonia (Rosa Fugazot), Clara y Libertad, no son fabricados para el rodaje y esto genera que el realismo de las imágenes se realce.

Por último, otro aspecto importante, es la ruptura que la ficción realiza con la matriz melodramática tradicional la cual, si bien continúa presente en el relato, convive con otros ejes que le ganan en protagonismo. La convivencia con la televisión y el amplio número de telenovelas que hemos visualizado a lo largo de nuestras vidas nos da la pauta de que generalmente, en las telenovelas que respetan la matriz melodramática, los personajes

intentan alcanzar mayoritariamente lo socialmente convencionalizado, como el casamiento, la formación de una familia y la búsqueda de la felicidad. En los “típicos” finales felices, de este tipo de telenovelas, las parejas heterosexuales se casan y tienen hijos. Esto no es así en el caso de “El Puntero”, donde si bien el casamiento entre el Gitano y Clara existe, no es el fin de la historia, sino más bien el punto de partida para nuevos conflictos. En el capítulo en el que esto sucede, el Gitano le había prometido a Clara dejar la política si ella se casaba con él y ya en la misma fiesta rompe su promesa tras un llamado que le informa que el intendente Iñiguez (Carlos Moreno) estaba a punto de ser destituido. Las historias de amor entre los personajes son un tema importante, pero no el eje principal sobre el que evoluciona la historia, y el devenir de las mismas no siempre culmina con la unión y el “final feliz”, sino que se narra cómo la convivencia de las parejas desata conflictos entre los cónyuges.

## *Marco Conceptual*

En esta tesis se interrelacionarán tres ejes temáticos: género, discurso televisivo y hacer político. Para esto daremos cuenta de los conceptos teóricos de los que partiremos y que servirán de base para el presente análisis.

Comenzaremos por dar cuenta de los conceptos de género que abordaremos. La corriente que inicialmente se encargó de pensar el género fue el feminismo. Y fue Simone De Beauvoir, quien en 1949 inauguró lo que se conoce como la “segunda Ola” dentro de esta corriente y de la reflexión sobre la construcción social de los cuerpos y las subjetividades con su pregunta ¿qué es una mujer? Con esto puso en evidencia el uso político de los atributos biológicos para diferenciar hombres y mujeres. Su tesis central “No se nace mujer, se llega a serlo” permitió comenzar a pensar el devenir social, cultural e histórico del cuerpo sexuado y los fundamentos políticos de la diferencia sexual. El libro de De Beauvoir “El segundo sexo” puede tomarse como punto de partida de esta línea de trabajos dentro del campo de los movimientos feministas. En él, la autora sostiene que la figura de la mujer es social e históricamente construida, diferenciándose así de aquellas corrientes naturalistas que afirman que las diferencias entre los sexos se deben a cuestiones biológicas.

Pero los estudios sobre géneros y sexualidades excedieron el campo del feminismo. Autores como Michel Foucault también se han visto interesados por esta temática. Para Foucault existen tres ejes que constituyen la sexualidad:

“...la formación de los saberes que a ella se refieren, los sistemas de poder que regulan su práctica y las formas según las cuales los individuos pueden y deben reconocerse como sujetos de esa sexualidad” (Foucault, 2013)

Incorporando los aportes de Foucault, Teresa De Lauretis introduce el concepto de tecnologías del género para referirse a estos complejos mecanismos de poder que están presentes en la construcción de los roles sexuales:

“Como la sexualidad, el género no es una propiedad de los cuerpos o algo originalmente existente en los seres humanos, sino el conjunto de efectos producidos en los cuerpos, los comportamientos y las relaciones sociales, en palabras de Foucault, por el despliegue de una tecnología política compleja”  
(De Lauretis, 1989)

Butler utiliza el concepto de *performatividad* para explicar esto y sostiene que se trata de actos, gestos y deseos que son performativos en el sentido de que su esencia se basa en invenciones fabricadas y preservadas mediante signos corpóreos. Para esta autora:

“El hecho de que la realidad de género se determine mediante actuaciones sociales continuas significa que los conceptos de un sexo esencial y una masculinidad o feminidad verdadera o constante también se forman como parte de la estrategia que esconde el carácter performativo del género y las probabilidades performativas de que se multipliquen las configuraciones de género fuera de los marcos restrictivos de dominación masculinista y heterosexualidad obligatoria (Butler, 2007).”

En los estudios de género en los '80 comenzó a elaborarse una discusión en torno al concepto de mujer que no sólo subraya la necesidad de alcanzar una equiparación entre los géneros, sino que también pone el eje en cuestionar la desigualdad de clase y el no reconocimiento de los valores étnicos, aspectos también importantes a la hora de hablar de identidades de género. Según Cháneton:

“El género no está siempre coherentemente o consistentemente constituido en diferentes contextos históricos, sino que se inserta con modalidades de identidades discursivamente constituidas que son raciales, de clase y regionales” (Cháneton, 2009).

Resulta también necesario concebir al género como engendrado a partir de la experiencia de relaciones raciales y de clase. Estas ideas se enmarcan en la segunda ola del feminismo, y se destacaron los aportes de Angela Davis, quien sostiene que no se puede hablar de las mujeres negras sin considerar su historia de esclavitud, y que el punto de partida para cualquier exploración sobre las vidas de las mujeres negras bajo la esclavitud, implica una valoración de su papel como trabajadoras. En este sentido, tanto varones como mujeres sufrían de opresión. Pero ellas también eran víctimas del abuso sexual y de otras formas brutales de maltrato que sólo podían infligírseles a las mujeres. Sostiene que:

“La actitud de los propietarios de esclavos hacia las esclavas estaba regida por un criterio de conveniencia: cuando interesaba explotarlas como si fueran hombres, eran contempladas, a todos los efectos, como si no tuvieran género; pero, cuando podían ser explotadas, castigadas y reprimidas de maneras únicamente aptas para las mujeres, eran reducidas a su papel exclusivamente femenino.”  
(Davis, 2004)

Es por esto que, para esta autora, no se pueden pensar las configuraciones de género en su totalidad si no se tienen en cuenta las historicidades diferenciales de las razas y clases.

Para los estudios de género resulta fundamental tener en cuenta la noción de cuerpo, ya que son dos conceptos directamente relacionados. El género moldea al cuerpo, imprime sobre él determinados gestos, marcas y comportamientos. Utilizaremos en este trabajo la definición elaborada por David Le Breton, quien sostiene que la representación corporal es una imagen del cuerpo, portadora de una visión del mundo, y de una concepción de la persona que construyen los individuos respecto de sí mismos. El cuerpo estaría entonces, social y culturalmente constituido en contraposición a consideraciones que lo clasifican como una realidad dada (Le Breton, 2008). Desde esta perspectiva, hablar de corporalidades femeninas y masculinas implica tener en cuenta que se trata de “*estilos corporales*” en

términos de Butler. El cuerpo sería, para esta autora, una superficie que es moldeada por regímenes de producción reguladora que determinan su materialidad a través del ejercicio del poder.

Pasaremos ahora al segundo eje temático, comenzando por definir qué entendemos aquí por discurso. En la sociedad todo es discurso. Pensar discursivamente la vida social requiere deshacerse del postulado que entiende a la sociedad como una unidad previa a la creación discursiva. Hay pues que eliminar la *matriz representacional* que supone que la significación es la representación de las cosas por las palabras. Tal como postula Laclau y Mouffe, los discursos son *cadena significante*, donde el sentido nunca está cerrado, sino que siempre es pasible de resignificaciones, porque el significado se produce como un efecto de la articulación entre elementos significantes. (Laclau Mouffe, 1987)

En realidad, cuando afirmamos que el sujeto está constituido, esto sólo significa que es el resultado de discursos gobernados por normas que conforman el campo de lo inteligible. Es por esto que, a la hora de analizar discursos, es fundamental tener en cuenta que el lenguaje opera generando *efectos estabilizadores* para las posiciones sexuadas y no que existe una sexualidad previa a la producción significativa.

El lenguaje acepta y cambia su poder para actuar sobre lo real mediante actos locutorios que, al repetirse, se transforman en prácticas afianzadas y, con el tiempo, en instituciones (Butler, 2007). Y son estas instituciones las que, a través del ejercicio del poder, y la disimulación de ese poder, moldean los cuerpos y sexualidades que los sujetos perciben como naturalizadas. La diferencia sexual se invoca frecuentemente como una cuestión de diferencias materiales, sin embargo, ésta nunca es sencillamente eso, sino que la misma está de algún modo marcada y formada por las prácticas discursivas. El discurso tiene pues una historia que no solamente precede, sino que además condiciona sus usos y la capacidad del lenguaje de fijar tales posiciones, es decir, de imponer sus efectos simbólicos, depende de la permanencia y firmeza de la esfera simbólica misma.

Inundados de discurso, nos resulta imposible hacer un análisis de los sentidos que circulan sin efectuar antes un recorte dentro de esta infinita cadena de significaciones. La televisión es uno de los tantos dispositivos que nos permiten congelar estos discursos para detenernos

en ellos y poder analizarlos. Para esto, resulta necesario considerar las características e importancia del medio. Según Eliseo Verón, el dispositivo de la televisión, nacido durante la Segunda Guerra Mundial, resultó ser “el fenómeno más importante de la *mediatización*” (Verón, 2013) estableciendo un vínculo central entre los distintos actores sociales con los medios masivos. A su vez, sostiene que en las sociedades de masas un hecho no forma parte de esa sociedad hasta que los únicos vehículos con capacidad suficiente para llegar a todos los ámbitos, los medios de comunicación, lo tematizan (Verón, 1995).

Williams, por su parte, propone concebir a la televisión como “flujo” en vez de secuencia, porque afirma que, en lugar de estar constituida por unidades discretas e independientes, la televisión es una miscelánea de formas que se suceden unas a otras y cuya disociación no es pronunciada en la experiencia social de “ver televisión” (Williams, 1992). Para la tesista Mariana Romina Marcaletti, en su trabajo sobre la representación de la juventud en “Pelito” y “Clave de sol”, Williams propone un análisis de la televisión que evita caer en el reduccionismo tecnológico y que permita ver, además de su historia, sus usos, con sus posibilidades y límites. (Marcaletti, 2010) Por lo que considera que el medio debe ser analizado en relación a las tensiones sociales encarnadas por los actores y organizaciones que dan forma a esa tecnología mediática. Es por esto que es necesario considerar las particularidades de la inserción de este dispositivo en la Argentina, donde no sólo llegó tardíamente, sino que va a producir una sensación de decepción generalizada, debido a las expectativas puestas en la relación entre técnica, cultura y nación. Según Mirta Varela,

“fue necesario esperar a que algo se modificara en la vida cotidiana, en los hábitos respecto de otros consumos culturales, para que la televisión se instalara cómodamente en la Argentina y la audiencia en el sillón” (Varela, 2005).

Según la autora, en la década del ‘60 la televisión empieza a consolidar su gramática con un repertorio de géneros propios. Poco a poco empezó a convertirse en un medio masivo, luego de que se estabilizaran los horarios y se consolidara una programación estable e ininterrumpida. En los años siguientes, según Mastrini, la licitación de los canales a empresas privadas determinará el rumbo que tomaría la televisión.

Es importante aclarar aquí la distinción entre telenovela y unitario televisivo dado que “El Puntero” se promociona bajo la leyenda de “el unitario que moviliza sentimientos”. Si bien este producto cuenta con algunos elementos propios de los unitarios televisivos, carece del elemento fundamental, que según Ricardo Halac, lo caracteriza: que la línea argumental de cada episodio empiece y termine en cada capítulo (Halac, 2014). Sin embargo, sí goza de las que, según este autor, son el resto de las propiedades del género tales como: temáticas innovadoras, ser interpretado por actores de primera línea, contar con buenos directores y utilizar el mejor staff del canal. Es por este motivo que “El Puntero” se encuentra en una zona de hibridez entre ambos géneros que se corresponde con una tendencia actual en las producciones argentinas basada en el desdibujamiento de las fronteras de género, distinguida por Nora Mazziotti en “Telenovela, industria y prácticas sociales”. Dice la autora:

“La estructura de género como dispositivo de reconocimiento- más o menos estable- que media entre la industria y las audiencias se desdibuja, pasa a un plano secundario y es reemplazada por una textualidad más lábil” (Mazziotti, 2006).

Por su parte, Mauro Wolf en “Género y Televisión” enriquece lo que se entiende por género cuando se aplica a la comunicación de masas y lo define como sistemas de reglas, como un conjunto de rasgos que caracterizan los mensajes y la forma de los enunciados discursivos. Específicamente en relación con el género televisivo lo describe como una “mezcla de géneros” donde se da una contaminación entre contenidos y géneros en función del lenguaje televisivo que evolucionó a “una programación que se presenta como un continuum integrado” donde se ofrece al mismo tiempo diversión, propuesta cultural, información y participación dentro de un marco del espectáculo global. (Wolf, 1984).

Es por este motivo que, dado a que “El Puntero” se presenta como un unitario, respetaremos esta clasificación, pero sin perder de vista que su principal caracterización es esta hibridez entre unitario y telenovela, y que se trata de una ficción de frecuencia semanal.

Dado a que “El Puntero” cuenta con muchos elementos propios de la telenovela, es que nos resulta apropiado hacer una breve reseña sobre las características e importancia del género en la televisión argentina.

La telenovela fue, sin lugar a dudas, uno de los géneros que más hondo caló en la audiencia incipiente al momento en que la televisión llegó a Argentina, logrando ser uno de los productos más rentables de la televisión latinoamericana. De acuerdo con Nora Mazziotti, el género se caracteriza por constar de *relatos serializados*, una *matriz melodramática* y ser emitidos en forma diaria o semanal (Mazziotti, 1991). En este marco es que encuadramos a “El Puntero”, dentro de esta clasificación. A su vez, Milly Bounnano advierte que estos formatos seriados son identificables con la ficción televisiva y utiliza ambos términos como equivalentes. Esto es así porque “el término ficción tiende a utilizarse [...], en el ámbito mediático, [respecto de] la producción narrativa de televisión”. (Bounnano, 1999).

Mazziotti distingue tres estilos de telenovela. Primero, la tradicional, en la que los textos incorporan problemas actuales desde una concepción que corresponde a la matriz melodramática y carecen de intencionalidad informativa o didáctica. Segundo, las telenovelas pro-desarrollo, que utilizan el tema de la salud de manera informativa o educativa. Y por último, las telenovelas que “toman una responsabilidad social” y presentan temáticas vinculadas a problemáticas actuales (Mazziotti, 2006). Muchas telenovelas que respetan el formato de la telenovela clásica y se centran en una matriz melodramática, abordan también “temáticas vinculadas con problemáticas actuales”, por lo que no nos parece una caracterización suficiente para explicar un nuevo estilo de telenovela. En el caso de “El Puntero”, si bien lo que prima es la tercera clasificación de Mazziotti, la matriz melodramática no deja de estar presente.

A su vez, nos resulta pertinente la clasificación que realiza Steimberg, quien distingue tres etapas de la telenovela. La primera de ellas, se trata de un momento fundador con énfasis en el componente retórico y melodramático y en la temática del folletín. La segunda, se denomina moderna y se caracteriza por un trabajo sobre el verosímil social por la cual los personajes y las situaciones son más cercanos a la realidad del espectador. La telenovela, en esta etapa, recoge conflictos y cambios sociales de la época y la región, focalizando como siempre en las relaciones familiares y de pareja, pero relacionándolas con problemas o

acontecimientos que trascienden los vínculos primarios. “Las bondades y maldades de los personajes centrales se fundamentan en distintos casos en términos de una psicopatología individual condicionada por su inserción socio-histórica”. (Steimberg, 1994) Las historias secundarias empiezan a cumplir un rol mayor, complementario y funcional con respecto a la línea narrativa de base. La ambientación define un espacio más trabajado, representando diferencias sociales más específicas y estilos de época. Comienza a aparecer el espacio exterior también marcado por estas diferencias, en donde el juego entre personajes y acontecimientos crece y cambia; “la telenovela empieza a autoreferirse y a ser referida no sólo como relato de ficción, sino también como hecho social.” (Steimberg, 1994) Por último, una etapa posmoderna en la que se complejizan los motivos del género, los personajes rotan sus lugares dentro del relato y ocupan en la escena características de distintos géneros. (Steimberg, 1994) Es entre la primera y segunda etapa de Steimberg que situamos a “El Puntero”, dado a que se adecua más cómodamente la segunda clasificación, pero conserva algunos elementos de la primera.

Siguiendo con esta línea, hay otro concepto vinculado a la producción televisiva que es importante trabajar: el de verosímil. Según Metz, existen dos tipos de verosímiles: el primero denominado verosímil de género que se construye a través de la reiteración de temas y motivos, y el segundo, llamado verosímil social, que se configura en un diálogo con los discursos sociales y culturales de un momento dado. Los verosímiles configuran modos del decir y si ambos verosímiles son más coincidentes generan mayor efecto de verdad en el espectador (Metz, 1970). Así, “El Puntero”, presenta cierta hibridez a la hora de adecuarse al verosímil de género, porque, tal como ya hemos dicho, tiene elementos de telenovela y otros de unitario televisivo; pero procura respetar lo más fielmente posible los verosímiles sociales al representar diversas conflictividades que, con más o menos distancia, son parte de la cotidianidad de la audiencia.

Por último, en relación al tercer eje temático, indagaremos en las definiciones de clientelismo político y de puntero que vamos a tomar. En relación al clientelismo tomaremos el concepto de Vommaro quién, a diferencia de Javier Auyero, se distancia de la concepción que entiende al clientelismo como propio de los sectores populares, dado que esto produciría una estigmatización de la participación de dichos sectores en política

reforzando la percepción de una doble distancia de los “pobres” en relación con las formas de participación legítimas en Argentina desde el principio de la transición democrática. (Vommaro, 2008).

El concepto de Auyero, sostiene que se denomina así a un tipo particular de relación entre dos partes en el cual uno otorga algún tipo de beneficio a la otra a cambio de apoyo, fidelidad o lealtad; estableciéndose un vínculo de dominación política en el cual se generan redes de intercambio asimétricas y desiguales, basadas en el control diferencial de los recursos (Auyero, 1997). No obstante, esta construcción del concepto de clientelismo acarrea una mirada sobre los sectores populares en términos de desviación respecto de los comportamientos legítimos. Existiría entonces una “buena política”, fundada en la participación de la llamada sociedad civil que tiene como fin alcanzar la transparencia a nivel público, que se contrapone a la política clientelar, entendida como una forma de distribución de bienes y servicios fundada en manejos políticos sucios y corruptos que tienen como fin garantizar los votos de los “pobres” y de los asalariados conservando el apoyo popular. Esta mirada sobre el clientelismo trae aparejada una forma de estigmatización de los sectores populares en términos de “no-actores” o de “rehenes” de un sistema que los “manipula” y ante el cual ellos, los pobres, presos como están de “la necesidad”, nada pueden hacer. (Vommaro, 2008). Se trataría entonces de “víctimas” de la dominación de funcionarios y políticos locales. Esta perspectiva pierde de vista la negociación y las controversias a partir de las cuales, cotidianamente, las personas tejen y destejen sus vínculos, y la legitimidad de los intercambios que se dan al interior de las relaciones entre los referentes o punteros y los sectores populares, donde la distribución de bienes y servicios es una condición necesaria, pero no suficiente para el funcionamiento del mundo clientelar, dado que los mediadores establecen relaciones densas e intensas con su círculo íntimo de seguidores, forjando lazos de amistad duradera y de parentesco.

Sin embargo, tomaremos de Auyero la distinción que establece entre tres actores dentro de la figura del clientelismo: el patrón, el cliente y el puntero o referente, que se relacionan entre sí de manera jerárquica y verticalista. Como vemos, el puntero es sólo uno de los miembros que forman parte de un vínculo clientelar, que tiene como función mediar entre

el patrón y algunos de sus “simpatizantes”. Por lo general, hacen favores a sus seguidores, pero actúan dentro de lo que Auyero denomina “círculo íntimo de adeptos”. Es decir, establecen lazos fuertes de amistad, de parentesco con algunos de sus seguidores para mantener así su espacio en forma “legítima”.

## *Estado del Arte*

Existen abundantes trabajos de investigación sobre la temática de género y televisión a nivel latinoamericano. Ya solo en la carrera de Comunicación Social de la Facultad de Ciencias Sociales de la UBA se pueden encontrar múltiples trabajos, dentro de los cuales hemos seleccionado los que nos parecieron más apropiados a la hora de discutir sobre la construcción de los roles de género en los sectores populares dentro del discurso de la telenovela.

Dentro de las investigaciones que hemos encontrado, la primera en analizar la cuestión de género en una telenovela de Polka Producciones fue la tesis de Fernando Aníbal Bersi sobre la ficción “Mujeres asesinas“, en el cual da cuenta de la caracterización de las telenovelas de Polka, dentro de las cuales se enmarca “El Puntero”. Tomamos de esta tesis la descripción que el autor realiza de este tipo particular de telenovelas, y porque indaga, a su vez, en la representación de las mujeres en esta clase de ficciones. Sin embargo, el autor entiende que para dar cuenta de la opresión que las protagonistas sufren por su condición de género es necesario “comprender que la subordinación que recae sobre ellas es el resultado de un proceso de dominación basado en la hegemonía que implica que se generen dos tipos de posiciones contrapuestas, donde las mujeres ocupan siempre el polo inferior” (Bersi, 2012). Nos distanciamos de esta mirada por considerar, primero, que la opresión que sufren algunas mujeres no puede ser analizada a través de una ficción televisiva, ya que la misma no es más que un discurso que elabora formas de representar esa opresión, las cuales no deben ser consideradas en ningún momento como un “reflejo” de alguna forma la “realidad”. Y segundo, porque no consideramos que las mujeres ocupen siempre un supuesto “polo inferior” dentro de un vínculo hegemónico, sino que pensamos que la distinción entre varones y mujeres resulta muy acotada, ya que no siempre que existe un vínculo desigual se trata de la opresión de varones sobre mujeres, como en el caso de la subordinación que muchas veces sufren los varones homosexuales. Y porque existen múltiples estrategias y comportamientos a través de los cuales, tanto mujeres como varones, logran escapar a lo que dicta la norma, saliéndose de ese supuesto “polo inferior”.

Otro trabajo que indaga sobre el sentido que adquiere la corporalidad y los roles que se adoptan y aceptan en las feminidades, dentro del discurso televisivo, es el realizado por Marisa Beatriz Monzón en su tesis de grado, quien analiza el abanico de representaciones del cuerpo de la mujer, su modalidad de exhibición, los discursos de producción de lo masculino y lo femenino y los estereotipos sugeridos a través de la mediación del dispositivo técnico en el programa “Bailando por un sueño”. Tomamos de esta autora su concepción de la corporalidad como una construcción simbólica que toma como insumo el concepto de representación corporal.

En relación con los trabajos de investigación sobre género podemos destacar la tesis de Ariel Sánchez “Nueva masculinidad y sociedad de consumo. Desplazamientos en las fronteras de género” quien enmarca la perspectiva teórica del género dentro de los Estudios Feministas para analizar las prácticas significantes que producen las “verdades” sobre la masculinidad en términos de saberes de género. Una de las nociones que retomamos de este trabajo es la concepción de discurso como “el modo en que socialmente se instituyen las significaciones que siempre son contingentes” (Sánchez, 2008) y no como un reflejo de una “realidad”. Sánchez entiende que este tipo de análisis teóricos poco tienen que ver con descubrir qué es un sujeto masculino, sino cómo es producida la masculinidad en y por los diferentes discursos. Nosotras también comprendemos que “El Puntero” es un discurso que construye una representación de la masculinidad y la feminidad que no necesariamente tiene que ver con una descripción de la “realidad” de esas subjetividades.

En otro trabajo, Sánchez también sostiene que la masculinidad es socioculturalmente producida, y gracias a ello los varones van adquiriendo un “código de varón” que conforma un marco de normar que expresan valores, establecen permisos y prohibiciones y conforman una clave de acceso al mundo, un lenguaje que sólo algunos pueden entender y aceptar. Esta producción sociocultural de la masculinidad “normal” tiene como motor la búsqueda del reconocimiento por parte de sus pares de género y el miedo a la pérdida de ese reconocimiento. Para esto, es necesario mostrarse siempre potente, activo, lo que conlleva un permanente trabajo, un proceso arduo que no tiene descanso, por mantenerse siempre dentro del espacio de la masculinidad pública y productiva. (Sánchez, 2015). Estos

conceptos nos parecieron interesantes a la hora de hablar de la construcción de la masculinidad en “El Puntero”, dónde este código propio de varones y el esfuerzo permanente por mantenerse dentro de los parámetros de la masculinidad, está constantemente presente en el discurso de esta ficción y formará parte de nuestro análisis.

Notamos que, además de las tesinas de licenciatura, varios trabajos que analizan temáticas similares a la desarrolladas en esta ocasión son publicaciones breves, tal como lo es el trabajo de Sánchez recién mencionado. Otro que nos resultó pertinente es la investigación realizada por Soledad Vázquez y Pablo Borda sobre los vínculos filiales-maternales en los relatos biográficos de jóvenes de barrios marginalizados del AMBA. Consideramos que, a la hora de analizar la construcción de las feminidades, no podemos dejar de lado la cuestión de la maternidad, el cual es un aspecto fundamental a la hora de describir a los personajes femeninos de la tira. Tomamos del trabajo de Vázquez y Borda el concepto de maternidad como un constructo relacional, que no comienza ni se agota en el lazo biológico, da cuenta de sentidos y prácticas; de violencias, desigualdades y jerarquías; de placeres, deseos y resistencias, entendiendo que contrariamente a lo que argumenta el paradigma tradicional de las ciencias sociales, existen múltiples formas de vivir y desplegar la maternidad y el vínculo filial, en las que lo estructural es una dimensión insoslayable pero insuficiente para abordarlas en su particularidad y complejidad. (Vázquez y Borda, 2012).

También nos pareció importante tener en cuenta la tesis de Macarena Maturana Suárez sobre narrativas identitarias en mujeres que decidieron asumir un embarazo no planificado, la cual parte de la perspectiva de género para sostener que, si bien la reproducción biológica se sabe compartida por ambos sexos, la reproducción social se asume como una responsabilidad especialmente ligada a las mujeres. Retomamos de esta autora la idea de que la maternidad consiste en una experiencia subjetiva, pero a la vez una práctica social, que paradójicamente no suele ir acompañada de un proceso reflexivo acerca de lo que motiva la experiencia ni acerca de las formas que adopta. (Maturana Suárez, 2013) Aparecen varios ejemplos en “El Puntero” de la maternidad entendida como un proceso natural irreflexivo que, debe ser vivido de igual forma por todas las mujeres, juzgando a

aquellas que no lo experimentan como la norma lo indica. Desarrollaremos los distintos tipos de maternidades y las diferentes vivencias de las mujeres de la tira en relación al “ser madres”.

Siguiendo con la temática de maternidad, nos pareció pertinente utilizar la publicación de Marina Sánchez de Bustamante basada en un análisis de la revista “Ser Padres Hoy”, en el cual se interpretan dos series discursivas recurrentes en la revista: “Ser madre no es imposible” y “Es imposible no ser madre”. (Sánchez de Bustamante, 2012) De aquí compartimos la concepción de la maternidad como una exigencia social de género y vamos a indagar cómo se lleva a cabo en “El Puntero” esta estrategia discursiva, por qué se emparenta la noción de madre con la de mujer, prescribiendo a la maternidad como un destino natural que consuma la feminidad y como un deseo latente en todas las mujeres.

En relación a los trabajos sobre género y sectores populares retomamos la publicación de Malvina Silba “Identidades subalternas: edad, clase, género y consumos culturales” donde se propone discutir una aproximación a la problemática de la identidad en mujeres y varones de sectores populares en torno a tres categorías: edad, clase y género. Tomamos de este trabajo la idea de que los jóvenes pertenecientes a las clases populares urbanas (clase social representada en “El Puntero”) construyen imágenes culturales a través de las cuales muchas veces pueden traspasar la delgada línea que divide entre actividades legales e ilegales debido a un “código moral propio”, el cual legitima muchas prácticas que desde la perspectiva del sistema jurídico vigente son ilegales y violentas.

Dentro de este mismo campo de análisis, retomamos la tesina de grado de Daniela Novick, sobre fans cumbieras, quien se plantea como objetivo aportar a los debates en torno al vínculo entre mujeres y consumos culturales para reflexionar sobre cómo se construye la identidad y cómo se representan la sexualidad femenina y los roles de género de un grupo de mujeres pertenecientes a los sectores populares que se denominan a sí mismas fans o seguidoras de una banda de cumbia. (Novick, 2013) Compartimos con esta autora la idea de que la identidad no es una esencia o sustancia de ser, sino un proceso a través del cual la persona va conformándose, deviniendo y construyendo subjetividades a partir de aquellos

discursos y prácticas que la interpelan como tal. Novick también retoma en su tesis el concepto del “aguante” el cual vamos a utilizar para nuestro análisis. Si bien nosotras vamos a tomar este término de Auyero compartimos con la tesista la idea de que el aguante consiste también en poner a prueba la virilidad a través de las peleas y la resistencia frente al consumo de drogas y alcohol.

En cuanto a estudios sobre televisión, destacamos la tesis de grado de Mariana Romina Marcaletti sobre la representación de la juventud en la televisión de la transición a la democracia en la telenovela “Pelito y Clave de sol”, en la cual se plantea como objetivo analizar la construcción que la televisión realiza de la juventud en los programas que interpelan a este segmento en el retorno a la democracia. Sostiene que, si bien la juventud no es un todo homogéneo, la televisión agota la diversidad y propone un modelo que se erige como único posible. Nos preguntamos, siguiendo esta línea de razonamiento, qué sucede en relación a la representación de las sexualidades, las cuales tampoco son en sí mismas un todo homogéneo. Creemos que, cuando analizamos un determinado programa televisivo, no podemos tomar la construcción que ese programa realiza sobre las sexualidades como la representación que la televisión toda lleva a cabo sobre ese tema. Consideramos, pues, que la conclusión de Marcaletti es demasiado abarcativa, ya que el análisis de dos telenovelas no puede dar cuenta de todas las construcciones que este dispositivo lleva a cabo sobre ese tema de análisis. Entendemos, por lo tanto, que “El Puntero” es un discurso entre muchos que lleva a cabo una representación de las sexualidades entre otras, pero no por esto de menor importancia.

## ***Marco Metodológico***

La propuesta metodológica seleccionada para la realización del presente trabajo es el análisis discursivo. Comenzamos por el análisis bibliográfico de un extenso corpus teórico seleccionado para tal fin, para luego ponerlo en relación con el corpus audiovisual en cuestión, consistente en la totalidad de los capítulos del unitario “El Puntero”, que consta de 39 episodios de 45 minutos cada uno, aproximadamente. No se trata meramente de ejemplificar con la novela los conceptos mencionados en el marco teórico, sino de hacer una verdadera construcción de cómo se gestan y toman forma las feminidades y masculinidades en el corpus.

Queremos aclarar que el presente trabajo está solamente centrado en el análisis de “El Puntero” desde su producción. De ninguna manera nos proponemos hacer un trabajo sobre las condiciones de recepción.

El recorte temporal está dictado por el período de emisión de la novela, abarcado entre los días 15 de marzo de 2011 y el 28 de diciembre del mismo año.

Se trata de un análisis discursivo que comprende al discurso como un conjunto múltiple de prácticas significantes inscritas en materialidades diversas (no exclusivamente lingüísticas) y, también el campo de realización simbólica, material y comunicativa de las ideologías en el que surgen los conflictos de interpretación que se libran en torno al uso social y político de los signos. (Richard, 2015)

## **CAPÍTULO I: El hacer político en “El Puntero”**

El objetivo de este capítulo es describir en qué consiste el hacer político de los sectores populares en “El Puntero” y qué aspectos se ponen en juego en torno a las configuraciones de género dentro de esta práctica. ¿Qué significa ser varón o mujer para el hacer político en esta ficción? ¿Qué características priman en las corporalidades de los personajes femeninos y masculinos en este hacer? ¿Qué valores, códigos y principios se ponen en juego? ¿Son los mismos para todos y todas? ¿Qué sucede con estos modos de hacer política cuando se relaciona con las diferencias de clase?

### ***Marginalidad, pobreza y militancia***

El unitario se presenta a sí mismo como un modo de abordaje de la marginalidad, la pobreza y la militancia barrial. Tal como dice en la página oficial de canal 13 “En tiempos en los que la marginalidad y la pobreza azotan a la sociedad y la gente cree que los funcionarios no escuchan sus reclamos, entra en acción el puntero, una pieza fundamental en el engranaje político.”

Notamos que los personajes son, en su mayoría, o bien de clase baja y receptora de ayuda y asistencia permanente, o bien de clase media o media/ baja, y proveedora de esa asistencia. Los hechos transcurren en un barrio con características de villa, compuesta por casillas y pasillos angostos donde hay una sobrepoblación y pobreza extrema. No hay cloacas, asfalto, ni gas natural, la droga es un problema frecuente entre los jóvenes, los comedores (que no abundan), son el único medio de acceso a un plato de comida para muchos. Se habla del barrio como un “caldo de cultivo” de prostitutas y delincuentes, aunque estas actividades son siempre ejercidas por fuera de los límites de la villa. “El Puntero” describe de este modo a la marginalidad desde un enfoque fundamentalmente peyorativo. Desde esta perspectiva todo lo que emerge de estos sectores, que son representados como los más desprovistos y necesitados, es siempre algo malo. Delinquen robando, traficando drogas, estableciendo talleres clandestinos donde explotan a trabajadores, administrando la prostitución, etc.



Esto se contrapone con la situación socio-económica de los personajes que viven por fuera del barrio y que son, en su mayoría, de clase media/baja. El Gitano, Clarita, Levante, Libertad y Antonia habitan en viviendas sociales, tipo monoblocks, y si bien no sufren de carencias importantes y logran satisfacer con tranquilidad sus necesidades básicas, tampoco gozan de grandes lujos ni privilegios. El vehículo del Gitano es una camioneta vieja y deteriorada, la vestimenta de los personajes es sencilla y austera y la búsqueda de empleo es un tema recurrente en personajes como Libertad. Tanto la salud como la educación con la que cuentan estos personajes son del ámbito público; como la escuela a la que va Francisco (Joaquín Flamini), el hijo de Clara, la universidad en la que estudia Libertad, o los hospitales a los que concurren en las numerosas ocasiones en que se requiere de asistencia médica.



En este contexto se van a llevar a cabo intercambios y prácticas que constituyen el hacer político para “El Puntero”. Notamos que existen dos modos de hacer política en la tira analizada que dependen fundamentalmente del género de los personajes. Nuestra hipótesis es que cuando se trata de varones, lo que prima es la política clientelar, la cual, según la tira, consiste en el intercambio de recursos distribuidos bajo una legalidad que no coincide con las leyes y normas socialmente legitimadas; mientras que, cuando se trata de mujeres, rige un modo de hacer política basado en el principio de la honestidad. Habría pues, por un

lado, una especie de “mala política”, entendida como una forma de distribución de bienes y servicios fundada en manejos políticos sucios y corruptos que tienen como fin garantizar los votos de los “pobres” y de los asalariados conservando el apoyo popular, que sería propia de los varones. Y por otro, una “buena política” implementada por mujeres, fundada en la participación de la llamada sociedad civil que tendría como fin alcanzar la transparencia a nivel público y que se contrapone a la política clientelar. Esta mirada sobre el concepto de clientelismo coincidiría con la noción de Auyero, de la cual nosotras nos distanciamos, tal como hemos desarrollado en el marco conceptual.

### ***El hacer político masculino: la construcción del clientelismo***

Comenzaremos por describir qué entendemos por clientelismo político, para luego ponerlo en relación con la construcción de este tipo de práctica política que se lleva a cabo en “El Puntero”. Consideramos que no se trata de un mero intercambio de favores o una simple forma de distribución de bienes y servicios, sino que este modo de hacer política tiene consecuencias en la subjetividad de los actores que establecen entre sí lazos sólidos de afectividad, forjando lazos de amistad duradera y de parentesco, a partir de una transacción fundacional, que repercute en sus corporalidades, dado que son experiencias vividas como propias, humanas y legítimas. Son nociones de personas singulares que dan lugar a politicidades singulares y no un solo modo de hacer política, vivido de manera homogénea por todos los actores. Mostraremos que el unitario analizado no siempre coincide con esta caracterización, ya que, si bien respeta algunos aspectos, difiere de la misma en otros.

En el caso de los tipos de lazos que el Gitano establece con su entorno, se forjan vínculos sólidos de afectividad y amistad duradera, estableciéndose relaciones de parentesco, por lo que este aspecto del clientelismo sí aparece representado en esta ficción. El Gitano efectivamente establece con su círculo íntimo (Levante y Lombardo) relaciones de parentesco por afinidad. Se gestan entre ellos lazos inter-familiares entre personas que no tienen de por sí una unión sanguínea. El Gitano tiene con Lombardo y Levante un rol paternalista. Los reta, les ordena lo que tienen que hacer, los castiga si se equivocan. Cada vez que Lombardo se mete en problemas, desobedeciendo o malinterpretando las órdenes

del Gitano, éste responde con una actitud paternal, lo sienta como si fuera un chico y le dice: *“portate bien” “no te aproveches que te quiero” “te tenés que cuidar” “anda a lavarte las manos”*. Perotti aconseja a Lombardo constantemente, siempre está ahí para enseñarle y darle lecciones de vida y sobre cómo se debe comportar. Cuando hace las cosas mal, él decide cómo castigarlo sin dejar que otros intervengan, tal como sucede, en más de una ocasión, cuando Lombardo sale a robar. En uno de los casos le dice *“Si querés zapatillas o ropa yo te doy la plata”*, y Lombardo le pide perdón. El Gitano le contesta *“es la última vez que te lo perdono”*. Cansado del mal comportamiento de Lombardo, finalmente lo obliga mudarse con él para poder vigilarlo de cerca.

Este vínculo tan íntimo entre Lombardo y el Gitano se origina en lo que Auyero llama *“transacción fundacional”*, la cual nace cuando el referente ejecuta un primer favor *“yendo al rescate”* sin segundas intenciones, generando así un lazo perdurable y sólido entre los actores, donde en ese *“acto de dar”* las acciones sacrificadas y preocupadas de los mediadores transforman relaciones contingentes en relaciones reconocidas y acreditadas como duraderas (Auyero,1997). Lombardo se encontraba en una situación de adicción y dependencia hacia las drogas lo que, según el relato de esta ficción, lo había llevado a delinquir. Pero gracias a la ayuda del Gitano, logra revertir su situación, y salir de su adicción (aunque ocasionalmente sigue consumiendo) evitando terminar como su hermano menor, quien fallece debido al consumo de paco. Gracias a esto se gesta entre ellos un vínculo estrecho que perdurará a través de los años.

Pero no siempre dichos vínculos parentales toman la forma de lazos entre padre/hijo/a, sino que también puede asumir otras formas, como la hermandad. Esto sucede entre Levante y Lombardo, quienes establecen entre sí una relación de competitividad y enfrentamiento, pero a la vez camaradería, incondicionalidad y cariño. Levante asume el rol de hermano mayor, el cual debe ayudar a su hermano menor (Lombardo) a resolver los problemas en los que se mete. A su vez, ambos se delatan ante el *“padre”* (Gitano) cada vez que el otro hace algo mal, dejándose en evidencia, o se culpan mutuamente cuando las cosas no salen de la forma esperada. En el capítulo en que se provoca intencionalmente un incendio en las

casillas de la villa y muere Calda, un vecino, por no haber sido avisado de esta situación, ambos se acusan de ser los responsables y pelean entre sí.

Este vínculo de hermandad entre Lombardo y Levante, que se gesta al interior de las relaciones entre los varones que participan del mundo clientelar en la ficción analizada, tiene que ver con el hecho de que para “El Puntero” este tipo de politicidad se da sólo entre varones. Y que para éstos los vínculos de amistad adquieren una importancia tal que son asemejados con la idea de hermandad. Esto se debe a que la masculinidad se caracteriza fundamentalmente por la adquisición de un código propio, que, tal como sostiene Sánchez se basa en un conjunto de normas que expresan valores, establecen permisos y prohibiciones, un secreto compartido, el acceso a un mundo y un lenguaje que sólo algunos pueden entender y practicar. (Sánchez, 2015) Estos pares de género llevan a cabo una producción permanente de la masculinidad, basada en la búsqueda de reconocimiento por parte del grupo, donde no existe la posibilidad de descanso. “Ser varón” implica un trabajo arduo a través del cual hay que demostrar constantemente que se es potente y activo. Esto se relaciona, en el caso de la política clientelar de los varones de los sectores populares, con el concepto de “aguante”, desarrollado por Garriga Zucal, donde la incondicionalidad, la desmesura y la fidelidad aparecen como características positivamente valoradas por el líder y sus seguidores. El aguante es propio de los “machos”, que son pasionales y “tienen huevo”, por eso “se la bancan”. Tal como sostiene este autor, el “aguante” es el concepto nativo que relaciona prácticas violentas y masculinidad (Garriga Zucal, 2005). Y esta idea está sumamente presente en la construcción de las formas de hacer política masculina en el unitario, donde todos los varones deben demostrar permanentemente a sus pares que “se la bancan”, que no “arrugan”, y que están siempre que el otro lo necesite. Aparece representado en la tira un grupo de pertenencia donde la virilidad, la hombría y la fidelidad están permanentemente siendo puestas a prueba y se acata a rajatabla.

Para “El Puntero” el hacer político clientelar no consiste en nociones de personas singulares que dan lugar a politicidades singulares y diversas, sino que se trata de un modo de hacer política que se rige bajo una sola ley: la del “aguante”. El “aguante” es algo propio de los “machos” y opera, en el caso de los sectores populares masculinos de “El Puntero” por varios motivos. Uno de ellos tiene que ver con que la situación de precariedad laboral en la

que se encuentran los personajes hace poco probable la posibilidad de sostener en la práctica un discurso de proveedor. A diferencia del Gitano, quien cuenta con bienes y recursos para distribuir gracias a su vínculo con las autoridades municipales, y provee a su familia de todo lo que necesita para tener un “buen pasar”, en el caso del resto de los personajes masculinos que militan en el barrio, sus familias sufren de muchísimas carencias materiales, pero nunca les va a faltar un “hombre” que los proteja. Por este motivo, la hombría debe ser demostrada a través del uso de la fuerza física y la destreza del cuerpo. Es en parte por esto que los varones de los sectores populares son representados en esta ficción como “animales corporales”, concepto en el que ahondaremos más adelante. En una ocasión, Lombardo se mete en problemas y una patota va a buscarlo al barrio para pegarle. Pese a que él se encuentra solo con Levante, ambos “se plantan” y se “bancan” los golpes sin importar la desventaja numérica y las graves consecuencias físicas. Levante queda gravemente herido pero el honor sigue intacto. Tal como sostiene Malvina Silba, en su trabajo “Identidades subalternas: Edad, clase, género y consumos culturales” donde discute la problemática de la identidad de las mujeres y varones jóvenes de los sectores populares en torno a las categorías de edad, clase y género,

“Ellos tienen que mostrar constantemente que tienen aguante, que “van al frente” cada vez que una situación lo amerita, y nunca pasar por cobardes o “flojitos”; el que se “come los mocos” y “arruga” falta a los códigos de la moral masculina y por ende es sancionado o segregado del grupo” (Silba, 2011).

Dado que el varón es una construcción sociocultural que implica el acatamiento de ciertas normas de comportamiento y conductas que se encuadran dentro de un código propio, no necesariamente lo que se entiende por varones se corresponde con una genitalidad masculina. Sino que en algunas ocasiones también puede incluir a mujeres que adquieren comportamientos que se enmarcan dentro de este código. En “El Puntero” aparece una mujer que por su aspecto físico y manera de actuar y expresarse encaja dentro de lo que se entiende por masculinidad en la tira. Su forma de vestir (ropa holgada, gorra y riñonera), es más similar a la corporalidad de sus compañeros varones y su actitud parece corresponderse

más a la cultura del aguante, propia de los “hombres” que “se la bancan”, que a la lógica femenina del hacer político, que desarrollaremos a la brevedad.

Es dable destacar que se trata de la única mujer que aparece en el unitario como perteneciente a la lógica clientelar. El resto de las mujeres de la tira que participan de la política no lo hacen desde esta perspectiva. Ella “pone el cuerpo”, “va al frente”, “se la banca” y se enfrenta cara a cara con los varones del partido político opuesto siendo la representante de su grupo, y es a su vez tratada como un par de género por el Gitano y sus compañeros. Esta mujer, con sus expresiones y su corporalidad, pone en cuestión las fronteras físico-biológicas del género. Pone en evidencia que la virilidad no es un atributo propio de los varones, ni la manifestación de una esencia interior de los “nacidos con pene”, sino que es social e históricamente creada, dentro de un marco cultural que establece las fronteras de lo que se espera de los sujetos varones. Para Kimmel, “histórica y evolutivamente se ha definido la masculinidad como la huida de las mujeres, el repudio de la feminidad” (Kimmel, 1997).





Otro motivo por el cual, el “aguante” es lo que prima a la hora de hablar del hacer político clientelar en los varones de “El Puntero”, es que el valor que caracteriza a este modo de hacer política en esta ficción es la incondicionalidad. Tener “aguante” es dar todo por el líder, sin condiciones. Tanto Levante como Lombardo, en reiteradas oportunidades manifiestan su apoyo al Gitano diciendo estar con él *“hasta la muerte”* y *“bancarlo en lo que sea, las 24 horas”*. A su vez, a Perotti se lo construye como alguien que “se la juega” por su gente, ya que es capaz de arriesgarlo todo con el fin de devolver aquellos favores que le han hecho. Es por esto que en una ocasión decide ir preso para cubrir a Lombardo, quien había profanado tumbas en un cementerio. Esto da cuenta de los vínculos entre los varones son representados como sumamente estrechos, donde la amistad da lugar a una amplia

variedad de acciones, que muchas veces difieren de la legalidad socialmente legitimada, pero siempre en nombre del apoyo incondicional.

Es bajo esta misma lógica de la incondicionalidad que, tal como mencionamos, se construye a los varones de los sectores populares como “animales corporales”. Lo incondicional carece de un pensamiento basado en el cálculo a futuro de las consecuencias de los actos. Se hace lo que sea necesario, sin condiciones, sin medir las consecuencias.

La representación de esta ausencia de cálculo a futuro, encarnada en la figura de Lombardo, es una de las características que Javier Palma observa que prevalece a la hora de representar a los sectores populares y la entiende como la marca más importante de la mirada miserabilista desde la cual se narra al otro de clase (Palma, 2008). “*No pensás*” o “*¿Cómo hacés una cosa así?*” son expresiones que reiteradas veces le dirige el Gitano a Lombardo. Él parece guiar sus conductas por el instinto o por lo que le dicta el momento, sin pensar sobre las posibles consecuencias de sus actos ni tener en cuenta el porvenir. La vida de los varones de los sectores populares en esta ficción es, de este modo, un puro presente, vivir el hoy. Quizás esto se relacione con la situación de precariedad en la que están inmersas sus vidas, lo cual lleva a “sobrevivir” más que vivir, estando siempre latente la idea de que puede no haber un mañana. Aquí se pone de manifiesto cómo la clase y las condiciones materiales de existencia juegan un rol fundamental en la configuración de los roles de género. No es lo mismo sostener el discurso del “macho proveedor” en la práctica para aquel que cuenta con medios económicos para reproducirlo, que hacerlo desde una posición económica desventajosa, donde la carencia de esos recursos materiales lleva a esos sujetos a buscar otro modo de efectivizar ese discurso.

Lombardo actúa por impulso, no mide las consecuencias de sus actos, sólo piensa en saciar sus deseos y necesidades del momento, sin pensar en el mañana ni planificar el futuro. Es así que toma sus decisiones bajo una reflexividad basada en el puro presente, con graves consecuencias para él y la gente que lo rodea. Decide robar un depósito de medicamentos y una camioneta que transportaba zapatillas, con fines siempre solidarios, pero desatendiendo las órdenes del Gitano y comprometiendo a terceros. Actúa así también en

su vida personal, tanto en su vínculo amoroso con la Pochi como en el manejo de su economía cotidiana.

Otra situación que pone en evidencia cómo rigen los códigos dentro de la cultura del “aguante” en “El Puntero” sucede cuando en una ocasión la Pochi se enferma y tiene un dolor muy fuerte en el abdomen. Lombardo la encuentra así y la lleva al hospital más cercano, pero debido a conflictos gremiales por el reclamo de un incremento salarial, el personal médico decide entrar de paro y no atender a nadie para que el intendente responda ante esto. Perotti, con tal de ayudar a la Pochi, lleva a vecinos del barrio para que ataquen a los médicos a través de la violencia física, se pone a gritar para que la atiendan y saca un arma para obligar a punta de pistola a que los médicos del hospital se ocupen de la Pochi.

Y es también bajo esta misma lógica que los actos de corrupción política no son mal vistos por los personajes varones, sino que son considerados como una herramienta necesaria para poder gobernar. Iñiguez, tras la amenaza que le genera el video donde aparece manteniendo relaciones sexuales con un joven, dice haber tenido muchos errores políticos, pero un solo desliz moral, dado que sus actos de corrupción a la hora de gestionar no son entendidos como moralmente malos. La importancia de sostener la masculinidad tiene un valor altísimo dentro del código moral masculino, mucho más alto que el valor de la legalidad socialmente legitimada. Ser corrupto está mucho más aceptado y legitimado que ser homosexual, por lo que para Iñiguez sus actos de corrupción son entendidos como meros “errores”, desligándose así de su intencionalidad a la hora de llevarlos a cabo y de la sanción moral que los mismos deberían acarrear. Pero la posibilidad de que su homosexualidad sea expuesta y pase a ser de público conocimiento, le genera pánico.

Esto se debe también a que el hacer político clientelar masculino de “El Puntero” implica un reconocimiento recíproco entre los participantes que presupone la construcción de un marco de referencia, de un conjunto de leyes y códigos de entendimiento propios de ese grupo, que organiza la experiencia de los actores. Hay una especie de código moral propio, distante de los valores morales legitimados por nuestra sociedad. El “apriete” por ejemplo, es uno de los medios más utilizados por el Gitano y sus compañeros para conseguir lo que quieren y en una oportunidad llegan hasta extorsionar a un juez para que cajonee una causa

de Perotti. Esta moral propia trae a su vez aparejado un conjunto de actividades muchas veces ilegales que son vistas como legítimas al interior del grupo. La justicia por mano propia, es una de las más recurrentes y por eso Levante nunca es moralmente juzgado por sus amigos por haber matado a su hermano vengando a Libertad, quien fue asesinada por manifestantes comandados por Leme. Muy por el contrario, lo encubren y ayudan a fugarse. El fin justifica los medios, siempre, porque lo que importa es conseguir lo que se quiere a costa de lo que sea. Es bajo esta lógica que el Gitano cuando encuentra a su maestra de cuarto grado solicitando una vivienda en el municipio sola, ya que los hijos no la podían cuidar, decide ayudarla sin medir las consecuencias. En un primer momento la lleva a la casa de su madre, Antonia, para que la cuide mientras que él negocia con un contacto dentro del municipio para que le asignen una casa. Aquí podemos ver como la mascarada del “macho” proveedor de favores y de ayuda encubre la figura del hombre sometedor. El Gitano imparte órdenes que, siempre con el fin noble de ayudar a alguien, tienen graves consecuencias para otros. Para poder conseguirle la casa a su maestra, deja a una familia sin hogar, debido a que no había más viviendas para asignar, por lo cual él negocia que le saquen una vivienda a otra familia. Veremos cómo esto mismo opera en otras ocasiones en las que el Gitano distribuye bienes y favores.

Esta concepción del hacer político clientelar implica el intercambio de dos tipos de recursos. Los recursos “sociables” o expresivos, consistentes en promesas de lealtad y solidaridad y los recursos instrumentales, que son aquellos de carácter material con los que cuenta el líder político o la capacidad de acción y negociación con las que cuenta para conseguirlos. Cabe destacar aquí que hay en esta ficción un desconocimiento por parte de los sectores populares sobre la verdadera procedencia de los bienes y servicios que se distribuyen, ya que estos no son percibidos como provenientes del Estado, sino que se cree que son los referentes los “proveedores” y los que “verdaderamente se preocupan” por ellos, sin “ninguna obligación” de hacerlo. Lo hacen porque quieren, porque les importa, porque se sacrifican por la gente. Con este argumento el discurso de esta ficción pretende invisibilizar el rol activo que los sectores populares juegan al interior de los intercambios que se dan dentro de la política clientelar, haciéndolos parecer unos meros receptores pasivos de favores y de bienes, que además ignoran los manejos y negocios que se gestan detrás de este reparto, siendo contruidos de este modo como crédulos e ignorantes.

El Gitano, quien encarna en la tira la figura del líder político y “puntero”, cuenta con los vínculos apropiados dentro del municipio para poder hacerse de aquellos bienes y servicios que su gente necesita y distribuirlos según su conveniencia. Es el “macho” proveedor que oculta tras esta mascarada su rol de sometedor, ya que siempre ésta distribución deja al receptor de estos favores en una situación de desventaja y sumisión: ahora, le “deben” al Gitano. Perotti “camina el barrio” y la gente lo detiene pidiéndole ayuda. Se escuchan constantemente frases como “*Perotti necesito...*” En uno de los capítulos, una vecina del barrio necesita medicamentos para su hijo que tiene una discapacidad y un acuerdo entre el intendente y las farmacéuticas está restringiendo su adquisición. Lógicamente acude al Gitano para conseguirlos. Éste mueve sus contactos y negocios y lo logra, contentando a la vecina. Pero sus intenciones a la hora de atender estas demandas de los vecinos no son inocentes. Sabe que gracias a este tipo de gestos puede contar con el apoyo político de su gente cuando lo requiera. Usualmente, los seguidores de un referente saben que deben retribuir este tipo de favores asistiendo a actos políticos o a través de votos. Por eso en la tira, cuando Perotti se postula como candidato a intendente, cuenta con el voto de aquellos que le “deben” favores. Este ocultamiento del sometimiento que el Gitano ejerce sobre sus receptores de favores se invisibiliza a su vez a través del cálculo entre lo que se da y lo que se recibe, el cual es percibido como beneficioso por los sectores populares. Su colaboración con estos mediadores, los cuales son los encargados de mediar entre el municipio y la gente, es una “expresión de gratitud” por su “sacrificio y trabajo”, y es vivido como una participación “voluntaria y espontánea”. Sin duda la aceptación no discutida por parte de los seguidores constituye la ventaja para los mediadores y lo que le da su legitimidad, la cual es producto de esta relación fuerte y cotidiana que se sostiene constantemente. En una oportunidad, Perotti recorre el barrio visitando a diferentes vecinas para ofrecerles trabajo:

**Perotti:** - *¿Qué haces mamá?*

**Vecina:** - *Hola Perotti*

**Perotti:** - *¿Cómo te va, como está tu marido? ¿Estás con laburo?*

**Vecina:** - *No*

**Perotti:** - *¿Querés laburar?*

**Vecina:** - *Sí, como que no.*

**Perotti:** - *¿Sabés coser?*

**Vecina:** - *Si*

**Perotti:** - *Bueno yo te aviso. Estate lista. ¿Qué te pasa, estas mal de los bronqueos?*

*Vecina: -Si si*

*Perotti: - ¡Y pedime medicamentos!*

*Vecina: - Ah, bueno gracias.*

Aquí vemos como él es un gran portador de recursos. Consigue empleo, medicamentos, lo que le pidan. Es sólo cuestión de tocarle timbre y decirle lo que uno necesita. Pero esta relación sólo perdura dependiendo de la capacidad de “cumplir” del referente político. Es por esto que cuando el Gitano pierde un poco de capacidad de acceso a recursos para distribuir, debido a enfrentarse políticamente con el intendente Iñiguez, muchos de sus seguidores comienzan a ser fieles a Leme, quien pasa a ser el nuevo referente político de la gestión municipal en el barrio. El Gitano siente en parte que está “defraudando” a su gente, porque se siente responsable de su bienestar. Él considera que hace todo lo que puede por mejorar la situación del barrio y de los vecinos y “vive” por y para su gente. Hay una especie de “doble verdad” o “autoengaño”, ya que él mismo comienza a creer que hace lo que hace sólo con fines nobles o benéficos, mientras que, en la objetividad de los hechos, se ve favorecido con los negocios que efectúa en torno a la distribución de los bienes. Un caso que ejemplifica esto es el negocio que se gesta en torno a la venta de garrafas en la época invernal. Hay un oportunismo por parte del municipio que hace acuerdos con un vendedor que es representado como un “mafioso”, quien revende las garrafas a precios extraordinarios. Este es un negocio muy redituable dentro del barrio debido a que ninguno de los hogares consta de gas natural. El Gitano interviene como “salvador” vendiéndolas a un precio más modesto, sintiendo que de este modo está “salvando” a su gente de ser estafada, pero sin embargo esto también le significa un negocio redituable para él y sus allegados.

No sólo el referente padece de este “autoengaño”, sino que también los vecinos interpretan muchos de estos negocios como gestos de solidaridad, sin detectar su verdadera motivación. Por ejemplo, en una oportunidad el Gitano, Lombardo y Levante disponen de zapatillas que, como fueron robadas, debían ser repartidas rápidamente, por lo cual van puerta por puerta regalándolas a los vecinos en vez de venderlas. La gente les agradece con sinceridad el gesto, sin notar que no fue más que una búsqueda de solución por parte del Gitano y su entorno ante un problema que podría ocasionarles conflictos legales.

Todo esto pone en evidencia cómo funciona el mundo clientelar en el relato de “El Puntero”: una cultura del “aguante” que justifica una diversidad de acciones distantes de la legalidad socialmente legitimada, fundada en lazos de solidaridad muy fuertes gestados a través de un favor fundacional, y una distribución de bienes y favores que simula ser con fines solidarios y que esconde tras la mascarada del “macho” proveedor la situación de desventaja a la que los sectores populares son sometidos con la adquisición de esta “deuda” con el puntero.

### ***Mujeres honestas: otra manera de hacer política***

Cuando se trata del hacer político femenino las reglas son otras. En primer lugar, hay que tener en cuenta que la construcción de las feminidades no se da como un proceso en el cual las mujeres asumen características para distinguirse de los varones, sino que ese proceso se da en condiciones de desigualdad, donde la diferencia puede ser a su vez jerárquica.

En el caso de las mujeres representadas, ya no se rigen por la lógica de la incondicionalidad o del puro presente. No son incondicionales y es por este motivo que las mujeres de la tira son personajes que no gozan de vínculos fraternales. En “El Puntero” las mujeres no tienen amigas. De este modo la tira invisibiliza los vínculos de solidaridad que se tejen entre las mujeres. Tampoco se rigen bajo un código moral propio, donde tengan que estar demostrando permanentemente su feminidad y fidelidad a sus pares. Existe una actitud más individualista, donde a cada una se hace cargo de sí misma y en caso de requerirlo, acuden a sus parejas en busca de ayuda en vez de a sus “amistades”.

La condicionalidad es un eje que estructura la producción de la feminidad en relación al hacer político de las mujeres de “El Puntero”. Esto se debe a que, si bien responden a algún referente político, tienen condiciones, ya que usan su criterio para decidir qué órdenes acatar y cuáles no. Cuando se trata de mujeres, lo más importante en “El Puntero” parece ser la honestidad. Cuando ellas disponen de recursos y servicios instrumentales los reparten de forma transparente, con el sólo fin de ayudar al prójimo. Libertad va al barrio con Levante con el objetivo de conocer a la gente y que les cuenten sus problemas para intentar solucionarlos. No obtiene ningún rédito personal, ni un salario a cambio. Clara, quien goza

de una posición de poder por ocupar un cargo jerárquico dentro del municipio, y fácil acceso a una amplia variedad de recursos, tampoco hace ningún tipo de negocios con ellos, sino que, por el contrario, los moviliza por el bien ajeno. La madre de la Pochi, Nelly, tiene un comedor a cargo, y tampoco deja ver que exista algún beneficio para ella y su familia con la gestión de la comida. Muy por el contrario, parece una especie de heroína que lucha cotidianamente para poder conseguir alimentos para los más necesitados. En un capítulo, debido a que el municipio no se quiere hacer cargo y no le quieren entregar más carne al comedor, se ve obligada a dar solo sopa. Lombardo se entera de dicha situación y para “ayudar” roba media res a una carnicería de la zona. Nelly se enoja por esto y no acepta la carne. Ella es una mujer honesta y honrada.

Al igual que Clara, que cuando asumió como intendenta, dio un discurso en el cual dejó en claro que éste era el principio que guiaría su gestión, distanciándose del ex intendente, Iñiguez, quien gobernaba en base al amiguismo.

Este principio de honestidad, que rige sus conductas a la hora de hacer política, se relaciona con una construcción de las mujeres como protectoras del prójimo, donde el dar de forma desinteresada es lo que prevalece. Ellas dan sin esperar nada a cambio, y están dotadas de una bondad que no se hace presente en el caso de los varones de la tira. Mientras que en el caso de la política clientelar, los varones obtenían un rédito a través de la distribución de bienes y favores, en el caso del modo de hacer política de las mujeres, el favor parece ser el fin en sí mismo.

Otra diferencia es que, mientras que en el mundo clientelar masculino del unitario existe una moral propia, en el hacer político femenino se respetan más los valores socialmente legitimados tales como la honestidad, el respeto por la ley y la transparencia. Clara no cree en el amiguismo, en la justicia por mano propia, ni en el negociado; sino que hace las cosas “como la ley manda” y decide renunciar porque le da “asco” seguir trabajando para alguien corrupto, es decir que se distancia de ese lugar por ser honesta.

Esta construcción del hacer político femenino en “El Puntero” se relaciona a con el modo en que las mujeres de los sectores populares son representadas en esta ficción. Ellas distan de la lógica de la incondicionalidad y del puro presente masculino y una de las razones por las que esto sucede se relaciona con su capacidad de engendrar vida, funcionando como un

puente hacia un destino diferente y mejor, lo cual siempre trae aparejada la idea de un futuro posible. El sólo hecho de ser capaces de proyectar un futuro diferente, hace que sus vidas ya no estén regidas sólo por lo que sucede día a día, aquí y ahora, sino que además planifiquen, evalúen las consecuencias de sus actos, y tengan una racionalidad distinta a la de los varones, más basada en la proyección y el cálculo a futuro. Y transmiten esto a sus parejas a la hora de afrontar un embarazo. Llegando al final de la historia, Pochi queda embarazada de Lombardo y él ante esto cambia su comportamiento, él mismo reconoce que está mejorando mucho por ella y por el bebé ya que quiere formar una familia, una “vida nueva”. En reiteradas oportunidades le dice a Pochi “*gracias a vos me rescaté*” y empieza a “*pensar más alto*”. Le pide un trabajo a Perotti dentro de la municipalidad para poder tener un sueldo fijo y mejorar la casa para que vivan los tres en mejores condiciones. Para Lombardo, el hecho de que Pochi esté en su vida y le dé un hijo es una proyección de vida, lo que le da fuerzas para salir adelante y dejar la delincuencia y las drogas en pos de formar una familia. Este es uno de los casos en los que podemos ver cómo la matriz melodramática de la telenovela clásica sigue operando en “El Puntero”. El amor que todo lo puede, que todo lo cura, “salva” a Lombardo dándole un “nuevo sentido” a su vida.

También la responsabilidad en las tareas domésticas y el cuidado de la familia es un tema ineludible a la hora de analizar las configuraciones de los roles de género en este grupo. Esto siempre les exige a estas mujeres encarar la vida con mayor seriedad y compromiso, dado a que si no lo realizan por sus propios medios, los varones tampoco asumirán esa responsabilidad. Ellas deben pensar en el cuidado y bienestar del hogar y la familia, deben calcular cómo administrar su tiempo y el dinero para poder cumplir con todas las responsabilidades domésticas. Es por esto que las mujeres de la tira suelen operar como “la voz de la razón” de los varones, ya que ellos, por sí solos, no saben actuar de manera “racional”.

Esta distinción entre las representaciones de los varones como “animales corporales” y las mujeres como “la voz de la razón” se ve bien ejemplificada cuando la Pochi consigue un trabajo como bailarina y Lombardo, enojado por esta situación, decide dilapidar el dinero que el Gitano le había dado para comprar una heladera nueva ya que la suya se había roto. Cuando regresa, discute con ella y le dice:

**Lombardo:** *-Dale loca, ¿qué pasa? Dale dejate de joder, ¿qué tengo que hacer para que me perdones, Pochi? ¿Te tengo que agarrar de atrás?*

**Pochi:** *-Pará, vos rescatate primero y después cogemos.*

**Lombardo:** *-Si yo estoy super rescatado, dejate de joder loco, se me escapó un tiro, un tirito y no me lo perdonás, me cortás lo víveres así, dejate de joder Pochi, vi murciélagos, vi todo negro. Punto, ya está amiga, listo. Ya fue.*

**Pochi:** *-No, no es así. Yo me banco tus celos, tus guarangadas, todo me banco. Pero el chabón que está conmigo se la tiene que bancar.*

**Lombardo:** *-Si yo me la re banco loco, ¿qué me decís? Si me la recontra recontra aguanto. Yo me tomaba toda la papota antes de conocerte a vos, vos me conoces bien a mí. Así que no me cortés lo víveres de prepo, porque yo estoy recontra rescatado.*

**Pochi:** *-Se*

**Lombardo:** *-Yo me la re banco, yo estoy mal con lo de Libertad. Estoy como en una recaída Pochi, vos tenés que entender.*

**Pochi:** *-Si, no estás bien, estás enfermo vos. Eso es lo que pasa.*

**Lombardo:** *-No me digas que estoy enfermo, estoy tratando de hacer las cosas bien. Desde que te conozco estoy así.*

**Pochi:** *-Es que venias bien, pero si necesitas ayuda la tenés que pedir. ¿Vos qué te pensás, que a mí no se me murió gente que quiero? Y sin embargo, por eso no estoy ahí haciéndome la falopera como una pelotuda. No me va la del reviente, o parás o te vas.*

Podemos ver en este ejemplo como la Pochi es quien proyecta a futuro y mide las consecuencias, guiando a Lombardo por el camino “correcto”, dado que él no es capaz de tomar decisiones responsables y maduras por sí solo. Pero Lombardo no es el único personaje masculino que actúa impulsivamente atentando contra la supuesta “racionalidad” masculina. El Gitano también tiene sus “arranques” y en más de una ocasión se mete en problemas por no pensar antes de actuar. Al término de un partido de fútbol de Francisco, el Gitano se enoja por los comentarios del padre de un compañerito, quien trata de “negros” y “barrabravas” a sus amigos y le pega una cachetada, avergonzando a Clara, quien en varias oportunidades le había pedido que se calme y deje de poner nervioso al nene. O cuando en otra oportunidad el Gitano, en medio de su locura, desaparece con Francisquito sin avisarle a nadie, llevándose a una casilla que tiene en el barrio. Pese a que el niño manifiesta extrañar a su mamá y querer regresar a su casa, no lo devuelve hasta que Lombardo los encuentra y le insiste en regresar, ya que Clara estaba muy preocupada por ellos. Cuando

llegan, ella opta por internarlo en un psiquiátrico, sin siquiera enojarse por lo sucedido. Ella piensa, analiza y comprende la situación, no dejándose llevar por las emociones.

Interesa aquí destacar una distinción formulada por Malvina Silba entre dos tipos ideales de mujeres populares que nos es de utilidad a la hora de analizar cómo estos sectores son representados en el “El Puntero”: las “rescatadas” y las “barderás”

“Entre ambas, se da un juego de tensiones y críticas permanentes, donde lo que opera claramente era el debate de cumplir con el mandato de género y reproducir el rol tradicional de la joven mujer que desea convertirse en ama de casa, tener hijos, fundar un hogar, ocuparse de su marido, etc. o desafiarlo y tener un rol más activo y trasgresor en relación con los varones y el resto de su entorno social” (Silba, 2011)

Es dable aclarar que estos modelos funcionan como tipos ideales y no como clasificaciones que se cumplen a rajatabla. Así, podemos ubicar a la Pochi dentro de la categoría de las “rescatadas” ya que añora formar una familia, sale a buscar trabajo cuando la necesidad apremia, ayuda a su madre con el comedor y es ama de casa. Son varias las mujeres de la tira que asumen este rol. Clarita y varias vecinas del barrio que aparecen representadas como abocadas al cuidado de sus hijos, del hogar y de sus maridos. Por otro lado, dentro de la categoría de las “barderás” la que mejor encuadra este rol es Pato (Flavia Marco), madre joven y soltera que trata a su hijo como si fuera su amigo, va de fiesta en fiesta, provoca exageradamente a los hombres exaltando su sexualidad y con su manera de vestir, confronta permanentemente buscando pelea y solo piensa en conseguir un hombre que la mantenga. Pero también Libertad y Antonia por momentos asumen actitudes propias de este tipo ideal, como veremos en el capítulo siguiente.

A través de este desarrollo podemos ver cómo la configuración de los roles de género cambia históricamente o, muchas veces, se ven modificados en base a las necesidades de clase. Clásicamente, las mujeres eran representadas como tontas emocionales e irracionales,

sin embargo, en “El Puntero”, parece invertida esa representación. Al tratarse de un modo de representación de las clases populares, el factor económico se vuelve determinante a la hora de establecer estos roles. Los varones son irracionales, impulsivos, porque no vislumbran un futuro mediano; y fuerzan de este modo a las mujeres a emerger como la voz de la razón. Ellas piensan, razonan y proyectan. Esto pone de manifiesto el carácter performativo del género, dado a que queda evidenciado que el mismo varía de acuerdo a las circunstancias, por lo que dista de ser una manifestación de la esencia de los sexos.

En conclusión, el conjunto de características que definen el modo de hacer política en este programa en los sectores populares son: una lógica masculina basada en el puro presente y definida como “animales corporales”, inserta en la “cultura del aguante”. Mientras que el hacer político femenino se basa en una racionalidad regida por el cálculo a futuro, valores socialmente legitimados y centrándose en el principio de la honestidad.

## CAPÍTULO II: *Las mujeres de “El Puntero”*

El objetivo de éste capítulo es describir los distintos modos de representar a las mujeres en “El Puntero”. Entendiendo que los roles de género son asumidos performativamente, nuestra hipótesis es que, en las actuaciones continuas de las feminidades, se producen fallas, desvíos en relación a la norma, que configuran diferentes formas de ser mujer en la ficción analizada.

Antes de comenzar con este análisis descriptivo, quisiéramos hacer una breve reseña sobre algunos sentidos que se configuran en el discurso de “El Puntero” en torno a “*ser mujer*” y “*ser varón*”, para luego poner de manifiesto como muchas veces, estos ideales de género enunciados discursivamente, no se condicen con el modo de proceder de los personajes, centrándonos en esta oportunidad en el caso de las mujeres.

Notamos que aquellas expresiones vinculadas a la masculinidad, tales como “*tener huevos*” “*hacerse hombre*” “*ser un varoncito*” “*ser macho*” tienen un sentido siempre positivo que exaltan un buen atributo. En cambio, las expresiones que refieren a la feminidad o la homosexualidad, como “*ser maricon*” “*minita*” “*puto*” tienen un sentido peyorativo. Tal es así que en el unitario, luego de que Levante besara por primera vez a Libertad, ésta lo llama por teléfono y le dice:

**Libertad:** - *¿Qué te pasa Levante? ¿Qué sos un galán, me apretás y desapareces?*

**Levante:** -*No hables así.*

**Libertad:** -*Es lo que está pasando, chabón.*

**Levante:** -*Bueno ahora nos encontramos y charlamos, ¿dale?*

**Libertad:** -*¿Hablar? ¿Vos querés hablar conmigo? Yo no quiero hablar con vos.*

**Levante:** -*Bueno, yo ahora no puedo Libertad.*

**Libertad:** -*Escuchá una cosa, ¿me escuchás? Escuchame un minuto.*

**Levante:** -*Ahora no puedo Libertad.*

**Libertad:** -*Lo que te quiero decir es que des la cara, que te portes como un varoncito.*

En este ejemplo podemos ver que lo que le exige Libertad a Levante es que se haga cargo de la situación y esto es lo que expresa a través del término “varoncito”. Es decir, que el valor para asumir una responsabilidad sería algo propio de los “varones”.

El lenguaje fija sentidos que, si bien nunca son cerrados, posibilitan construir una visión del mundo, entre otras. El nombre que le asignamos a las cosas y al mundo que nos rodea, es el resultado de un pacto social. Se trata de un sistema social de signos que asignan sentidos que confieren una durabilidad y una legitimidad social a eso que se nombra. Sólo el nombrar reiterativo le da una apariencia de permanencia en el tiempo a lo que es reconocible por el sujeto humano. Esta repetición es un mecanismo de reproducción cultural por medio del cual los conceptos son significados y resignificados. Así, si bien en un principio el término “varoncito” estaba asociado sólo a la idea de un hombre joven, haciendo referencia a una condición sexual y etaria, luego ha sido resignificado de modo tal que también remite a la idea de valentía, coraje y responsabilidad.

En oposición a esta concepción, las mujeres son generalmente construidas como incapaces de afrontar por sí solas situaciones que requieren coraje y valentía, y cuando esto sucede, son percibidos como actos de rareza que inquietan el otro masculino. Esto sucede en varias oportunidades en el caso de Clara, quien llega a ser intendenta del municipio sin salirse de su rol femenino. En la oportunidad de ser entrevistada por un periodista este le dice:

**Periodista:** *-Quería felicitarla porque siendo mujer, tener esa valentía para enfrentarse a las mafias, ¿no?*

**Clara:** *-Espero poder seguir sosteniéndolo*

De este modo, la valentía de Clara para asumir por sí sola la tarea de lidiar con el sindicalismo, el cual es construido en el discurso de la tira como “corrupto”, llama poderosamente la atención del periodista. En la generalidad, la tira construye a las mujeres como incapaces de subsistir y triunfar sin la ayuda de los varones. Por eso cuando Libertad consigue un empleo, es su novio quien se lo provee y cuando Pochi se siente en peligro, es Lombardo quien la socorre. Así Clara es pues la excepción a la regla y genera un efecto desestabilizador en el otro masculino.

Otra característica de la construcción discursiva de la masculinidad en la ficción es que el “macho” es proveedor tanto de bienes materiales, como de ayuda y cuidado, y las mujeres receptoras de esas provisiones. Se trata de posiciones de sujeto discursivamente elaboradas, que no siempre se condicen con el accionar de los personajes y donde lo femenino es ubicado en un lugar de pasividad y recepción en contraposición a un discurso masculino proveedor. La hombría se define prioritariamente en “El Puntero” por la capacidad de brindar protección a las mujeres y quien “lo necesite” (o al que se lo ubica en un lugar de necesidad y, en consecuencia, inferioridad). De este modo, la mujer es ubicada como receptora de ese cuidado e incapaz de asegurárselo por sus propios medios, poniendo en cuestionamiento su capacidad para desarrollarse de manera independiente y otorgándoles a los varones el rol de proveedores de cuidado, manutención y protección, con el consecuente dominio que esto les atribuye.

Esto se puede observar en el unitario, en varios de los personajes masculinos que son posesivos con sus parejas. Se construye así, por momentos, una “objetivación” de las mujeres; como cuando, tras la muerte de Luis (marido de la Pochi), sus amigos deciden cederle la posesión a Lombardo:

**El oso:-** *¿Qué vas a hacer con la Pochi ahora?*

**Lombardo:-** *Con la Pochi el devenir, loco. Me tendré que hacer cargo de la Pochi, me hago cargo de la Pochi yo. Porque la amo y punto.*

**Madera:-** *¿Qué haces Lombardo?*

**Lombardo:-** *¿Qué haces Madera?*

**Madera:-** *Yo te quería decir que los amigos de la Pochi, los amigos de Luisito, nosotros, te la queremos entregar a la Pochi. Viste loco, hacele unos guachines, hacela tener pibes, ¿sabes?*

**Lombardo:-** *Esta todo piola Madera, está todo bien con vos. Gracias loco.*

**Cabeza:-** *Che, y este pelotudo que se cree ¿el dueño de la Pochi ahora? Hacele unos guachines dijo (entre risas).*

**Lombardo:-** *Yo no me puse a pensar esa. El dueño de la Pochi es la Pochi y ahora también yo voy a ser el dueño.*

Vemos aquí cómo, tras la muerte de Luis, sus amigos consideran que la Pochi pasó a pertenecerles, como si no pudiera “estar sin un dueño que la cuide”, y en tanto que sus

propietarios, son ellos quienes deciden quién va a ser su próximo “dueño”. Lombardo, sin embargo, entiende que la Pochi es dueña de sí misma, por eso afirma “*el dueño de la Pochi es la Pochi*”, pero considera que al formalizar el vínculo con ella él también pasa a poseerla y agrega “*y ahora también yo voy a ser el dueño*”. También el Cabeza pone en evidencia con su frase “*Che, y este pelotudo que se cree ¿el dueño de la Pochi ahora?*” la existencia de ciertas fisuras en esta forma de asumir la masculinidad como poseedora de mujeres. Esta permanente ambivalencia en el discurso de los personajes varones, que por momentos se erigen como machos poseedores, y por otros reconocen la autonomía de las mujeres, se debe a que la masculinidad es, al igual que la feminidad, una performance, una impostura, que cuesta tiempo, energía y recursos sostener, y que, por lo tanto, eventualmente, falla. Tal como sostiene Sánchez, “a pesar de que [el modelo hegemónico] delimita, en gran medida, los espacios, dentro de los que se puede mover un varón, sus fronteras no son estables y necesitan rehacerse constantemente.” (Sánchez, 2015)

Este lugar de pasividad y vulnerabilidad en el que con frecuencia se ubica a las mujeres en la ficción, a través de su objetivación, repercute sobre ellas incluso cuando este discurso objetivante no se condice con el verdadero accionar de los personajes femeninos, que asumen un comportamiento autosuficiente y toman decisiones activamente. Cuando Clara es contratada como tesorera en la municipalidad, inmediatamente comienza a hablarse de ella como un objeto sexual. Se reúne con el intendente y su colaborador, Loiro (Fernando Locatelli), donde dicta sus condiciones para aceptar el cargo que le ofrecen. Cuando se retira, Loiro le dice al intendente que es una “*buena incorporación*” e Iñiguez le ofrece ubicarla cerca de su oficina y le pregunta “*¿Vos le tenías ganas, no?*”, agregando que tiene “*cara de putita*”. Por lo que las habilidades de Clara como abogada y profesional quedan relegadas a un segundo plano.

Los discursos no son sólo expresiones que denotan determinada constitución social, sino que también gozan de un poder vinculante que tiene consecuencias en el accionar. “*Hacerse hombre*”, expresión muy utilizada en la tira, no es sólo una frase que se repite. Tiene consecuencias sobre las superficies de los cuerpos que intentan ser moldeados en esta dirección. Así, el hijo homosexual y afeminado del policía amigo del Gitano, Herminio

(Nahuel Pérez Biscayart), es enviado por su padre a trabajar con Perotti en el barrio para que lo hagan “*hombre*”, lo cual implica que lo obliguen a quitarse el esmalte de las uñas, que le prohíban gestos femeninos como bailar alusivamente arriba de una mesa para un grupo de hombres, entre otras cosas. Ahondaremos en este personaje más adelante, pero queremos poner en evidencia aquí cómo los discursos operan moldeando las superficies de los cuerpos. Otro ejemplo de esto sucede cuando, luego de haber aparecido el personaje de Ignacio (Diego Faturos), hijo biológico del Gitano de 24 años, del cual desconocía su existencia, éste lo reconoce como propio y le delega la responsabilidad de asumir como intendente interventor del municipio. Ignacio, con sensatez, se rehúsa, y su padre le reclama que “*actúe como un hombre*”. Para él, sólo los hombres tienen las cualidades necesarias para afrontar las responsabilidades que este cargo requiere. Por eso, cuando finalmente Clara asume este puesto, él le dice que es una mujer haciendo un trabajo de hombres y la trata como si el cargo le quedara demasiado grande. En medio de una discusión telefónica el Gitano, con el fin de evadir una respuesta, comienza a gritarle a Clara:

***Gitano:*** - *¿por qué no hablamos de la pareja, por qué no venís a casa, por qué no vas a hacer las compras, por qué no haces la cama? Eso deberías hacer.*

Para el Gitano, Clara, por el hecho de ser mujer, no tiene las cualidades necesarias para hacerse cargo de un puesto de semejante envergadura. Pese a que Ignacio tiene el mismo título que ella y menos experiencia, ya que nunca trabajó dentro del municipio y tiene apenas 24 años, por el sólo hecho de ser “hombre” es, según el Gitano, más capaz que Clara.

Así vemos cómo en el discurso de la tira se van construyendo sentidos que asocian el concepto de mujer con la idea de objeto, pasividad, incapacidad; mientras que en torno al concepto de “macho” se fijan sentidos asociados a la idea de valentía, actividad, posesión y provisión, y, aunque no siempre los personajes actúen acorde a estos sentidos, debido a los desvíos que se producen en relación a la norma, el poder vinculante del lenguaje procura siempre restituir esa norma. ¿Por qué se producen estos desvíos o fallas? Porque la feminidad y la masculinidad son “ficciones sexuales” que implican la puesta en juego de una performance. En términos de De Lauteris, son un conjunto de efectos producidos en los

cuerpos, los comportamientos y las relaciones sociales por el despliegue de una tecnología política compleja. Estos roles de género exigen al sujeto un esfuerzo permanente por mantenerse dentro de lo establecido por la norma, con el consecuente gasto de recursos, tiempo y energía. Es por este motivo que se suelen producir fallas en estas actuaciones de género, que ponen en evidencia el carácter performativo del mismo.

Ahora sí, pasaremos a ahondar en el objetivo de este capítulo, describiendo a las mujeres de la tira con el fin de identificar las distintas formas de asumir las feminidades representadas por el unitario y las fallas que se producen en relación a los ideales de género.

Un caso interesante es el personaje de Libertad, quien asume su feminidad a través de la fórmula de odiar el color rosa, no querer ser mantenida, rechazar el dinero que le da su padre e intentar tomar sus propias decisiones. A pesar de ello, su palabra nunca es tenida en cuenta, su padre menosprecia sus opiniones ubicándola en un lugar de inferioridad y sólo consigue cierta autonomía económica de su padre cuando su pareja, otro varón, le consigue un puesto de trabajo en la municipalidad. Se rebela contra su padre, de quien no quiere recibir nada por no estar de acuerdo con su manera de hacer política y obtener dinero. En un momento de la serie, en medio de una discusión, él le ofrece plata y ella enojada le grita: *“Yo no toco tu plata sucia”*. Entiende que no es más que un intento de compensar sus falencias como padre, dado a su descuido y escasa participación en su crianza, y de ejercer sobre ella una forma de dominio, generándole una dependencia hacia él.

Ella quiere ser una mujer independiente, y es por este motivo que decide estudiar una carrera universitaria que le posibilite un futuro bienestar económico. Sin embargo, vive inmersa en una realidad sumamente problemática, que le produce una gran inestabilidad emocional, y le dificulta concentrarse en sus obligaciones. Por momentos se desborda y acude a consumos como el alcohol y la cocaína que la llevan a un estado de depresión aún mayor. Cuando Libertad comenzó a crecer, el Gitano decidió enviarla a vivir con Antonia, su madre, y abuela de la joven. Además, la mamá de Libertad la abandonó de niña. Esto, sumado al descuido de su padre que sólo la visita ocasionalmente, delegando la responsabilidad de su cuidado en Antonia, junto a los negocios “sucios” que la avergüenzan, la relación conflictiva con su abuela, con quien discute cotidianamente debido

a las responsabilidades del cuidado de la casa y los malos hábitos de Antonia, la soledad en la que está inmersa al no contar con amigas ni familia que la contengan, hacen que Libertad sea representada como una joven que lucha a diario contra sí misma y se rebela contra las exigencias del ser mujer a través de actitudes como vestirse desprolijamente respecto de lo que la norma heterosexista espera de una “señorita”. Ella no se preocupa demasiado por su apariencia, o quizás podemos decir que elige tener una apariencia que dista de lo que para la heteronormatividad es la feminidad. Es además contestadora y “malhablada”, tal vez porque siente que de este modo se rebela contra el dominio de su padre. Establece relaciones amorosas con hombres que tienen siempre un “componente prohibitivo”, es decir, que sus romances se alejan un poco de lo que socialmente se acepta como una relación legítima. Primero tiene algunos encuentros con Lombardo, quien trabaja junto a su padre y con quien incurre en consumos que procuran ser una vía de escape a sus problemas, pero que no la ayudan a salir adelante, sino que por el contrario potencia sus debilidades. Establece con él una relación casual que no le despierta un sentimiento amoroso pero que le produce cierta satisfacción, dado a que sabe que es algo que enojaría a su padre si supiera. Luego se obsesiona con Miguel (Alberto Ajaka), el cura del barrio, de quien dice estar enamorada y con quien mantiene un vínculo violento del que le cuesta mucho salir. Y por último, se enamora y queda embarazada de Levante, mejor amigo de su padre y mucho mayor que ella, quien ha ocupado en su vida un rol mucho más paternalista que el Gitano, y quien es el único en brindarle un poco de protección y cuidado.



Otra forma de representación de la feminidad en la ficción, se efectúa a través del personaje de Antonia, quien se sitúa activamente en un lugar de pasividad económica como una estrategia para desligarse de las responsabilidades que implican el “ser mujer” cotidiano para la norma, como ocuparse de los quehaceres domésticos, cuidar de su aspecto físico, hablar con expresiones aceptadas como “prudentes”. Antonia rompe con todo esto. Decimos que se trata de una forma activa de asumir un rol pasivo porque hay una decisión consciente y voluntaria de, no sólo aceptar, sino también exigir que ese rol sea sostenido por alguna figura masculina en beneficio propio. Ella pasó toda su vida en su casa, negándose a trabajar, tanto dentro como fuera del hogar, y pretendiendo que los hombres asuman el rol de mantenerla. Mayoritariamente recurre a su hijo, por ser viuda, y constantemente se queja de que no le pasa suficiente dinero. En reiteradas oportunidades Antonia le remarca al Gitano que no la desatienda, que se encargue de ella y siempre que lo ve, le pide plata. Luego, cuando conoce a una nueva pareja, dirige hacia él la responsabilidad de hacerse cargo de ella y manifiesta estar contenta de por fin haber encontrado a “*alguien que la mantenga*”. Se trata de un hombre mayor, que tiene una panadería en el barrio y en quien Antonia detecta una posible “salvación” económica, dado a que tiene un comercio propio, un departamento en la costa y un pasar relativamente estable. Es decir, que Antonia asume una posición de pasividad en relación al hombre de manera consciente y voluntaria, porque considera que es un deber del hombre mantener a la mujer y ser su proveedor, dado a que ella obtiene un beneficio de esta situación. A lo largo de la trama vemos como “El Puntero” construye a la mayoría de las mujeres como pasivas receptoras, en contraposición con varones activos proveedores, que emergen a su vez, como salvadores. Sin embargo, a través del personaje de Antonia la ficción exagera estos roles y deposita en ella la responsabilidad de esta situación de pasividad haciéndola emerger como una manifestación de su deseo. Antonia es una “mantenida” porque quiere serlo, porque es más cómodo para ella asumir ese rol que trabajar. De este modo, el discurso de esta ficción imparte un juicio al respecto. Las tensiones que el comportamiento de Antonia genera en su relación con su hijo, con Libertad y ocasionalmente también con Clara, nos dice que ese modo actuar no es acorde a lo esperado por la norma. Que así no se comporta una mujer, y que, de hacerlo, recibirá el repudio de todo su entorno.

Un ejemplo de esto se puede observar cuando el Gitano es detenido y Antonia le dice a Libertad que tiene que estar triste debido a que no sabe quién les va a dar de comer, o como cuando en más de una oportunidad le recrimina al Gitano que no es un hombre porque no la cuida. Permanentemente se pone en realce el descuido de Antonia hacia sus afectos, su egoísmo y el desinterés por el bienestar ajeno.

Antonia, por otro lado, cuestiona los estándares de género y etarios a través de una sexualidad sumamente activa para una mujer de su edad, a quienes se las suele asociar con la figura de una abuela sexualmente pasiva que, si no tiene todavía a su marido, ya no busca pareja, abocada al cuidado de sus nietos, amorosa, ama de casa ejemplar y de modales “prudentes”. Ella cuestiona todo esto. No limpia, ni se encarga del cuidado del hogar, se vive quejando de tener que ocuparse de su nieta, su única preocupación es el dinero y se excusa de todo por la carencia del mismo. Fuma, no se preocupa por peinarse, arreglarse, ni maquillarse, se pasa el día tirada mirando televisión, insulta y utiliza términos “vulgares” para expresarse como: “*abuela las pelotas*”; “*¿a qué viniste vos? ¿a ver a tu hija o a romperme las pelotas a mí con pelotudeces?*” “*mierda que voy a limpiar*”(a Perotti) “*vos te crees que soy una puta yo*”, “*vení para acá hija de puta, me las vas a pagar*” (a Libertad). ¿Por qué Antonia se comporta de esta manera? Quizás sea simplemente un modo de revelarse contra la opresión que el régimen heterosexista y falogocéntrico aplica sobre las mujeres.

Es fría y desamorada en su entorno familiar, el acercamiento a su nueva pareja comenzó debido a que, para ganar dinero, comenzó a cobrar por practicarle sexo oral a los vecinos del barrio. En cuanto lo conoce quiere contraer matrimonio con él para asegurarse un buen pasar económico. Siempre que se ve con su hijo además de reclamarle dinero se pelean y discuten ya que él la acusa de ser un yiro:

**Perotti:** *-Escuchame mamá, la gente del barrio anda diciendo cosas horribles de vos.*

**Antonia:** *- ¿Vos también me vas a romper las pelotas con eso?*

**Perotti:** *-Yo no me voy a meter con eso, no te voy a decir nada pero por favor basta, termina mamá. Hable con un Gerardo, terminala.*

**Antonia:** *-Yo no soy ninguna puta.*

*Perotti: -No quiero escuchar esa palabra. Vos tenés que ser una mujer de su casa, buena madre, generosa, buena abuela. Basta mamá, deja de hacer porquerías, basta.*

En este diálogo se pone en evidencia el enojo que genera en el Gitano la sexualidad de su madre y cómo esto deriva inmediatamente en que le reclame no ser una “buena madre” ni una “buena abuela”, como si se tratara de dos aspectos directamente ligados.

Otra manera de representar la feminidad en la tira se produce a través del personaje de Mónica Dorio (Viviana Saccone), mujer de mediana edad, atractiva, astuta y que se caracteriza por la búsqueda de autoridad y dominio a través de la seducción femenina, donde el cuerpo es la principal herramienta para lograr los fines propuestos. Se trata de una estrategia por medio de la cual, lejos de estar inconscientemente en un lugar de sumisión, detecta activamente una beta para alcanzar un espacio dominio. Utiliza sus atributos femeninos a modo de seducción para manipular a los hombres y obtener algún tipo de beneficio a cambio. Por ejemplo, ante su enojo con Iñiguez debido a sus malos tratos, ella decide buscar una estrategia para derrocarlo y acude al Gitano en búsqueda de su colaboración. Su manera de abordarlo consiste en tratar de seducirlo y acostarse con él. Mónica tiene una sexualidad activa y explícita. En una ocasión, con el fin de seducir al Gitano, le muestra la bombacha antes de bajarse del auto. Tiene, un amante mucho más joven que ella, con quien ejerce un rol activo y proveedor que no cumple con su pareja, el intendente Iñiguez, de quien es, a su vez, amante, ya que se trata de un hombre casado. Ella obtiene siempre algún beneficio de sus intercambios amorosos. Está con Iñiguez por ser una persona que ocupa un lugar de poder, aunque la maltrata y no tiene hacia él sentimiento romántico alguno, sino que por el contrario lo odia y conspira en su contra. Se viste provocativamente, está siempre muy maquillada y arreglada, habla de manera pausada y seductora y si bien es una mujer que se expresa con términos formales, en situaciones sexuales utiliza un lenguaje vulgar para provocar a los hombres.



Como mencionamos antes, la clase es un tema ineludible a la hora de analizar la construcción de las sexualidades. Es por esto que a la hora de hablar del personaje de la Pochi no podemos dejar de lado su pertenencia de clase. Se trata de una joven que vive en la villa donde trabaja el Gitano, está casada con Luis (su novio de toda la vida). Ambos tienen trabajos inestables, más conocidos como “changas”, lo cual influye profundamente en su calidad de vida y en su cotidianidad, siendo el dinero tema recurrente de conversación y el problema más importante a afrontar. La dinámica de trabajo dentro de esta clase es el “rebusque” motivo por el cual se cambia frecuentemente de empleo sin importar el rubro. Esta inestabilidad afecta la vida de la Pochi y se convierte muchas veces en una limitación para alcanzar sus objetivos. Ella sueña con formar una familia y construir un hogar, quizás buscando darle un sentido diferente a su vida, llena de carencias y necesidades insatisfechas. Es por esta razón que día a día ella soporta los “maltratos” de su marido, quien suele emborracharse y agredirla verbal y físicamente, debido a que no visualiza otra opción de vida. A diferencia de Antonia, que se rebela contra la institución familiar por sentir que la oprime, la Pochi desea reproducir la norma y armar una familia, con el costo altísimo de soportar ser maltratada. Esto empieza a revertirse ante la aparición de Lombardo, que constantemente intenta conquistarla y le muestra otras formas de amor posible. Es importante destacar que el Lombardo emerge aquí como la figura del “macho rescatador”, como el príncipe azul que “despierta” a la Pochi de su largo ensueño y la “rescata” de su prisión. Y una vez que se “despierta” ella comienza a revelarse contra el estado de opresión en el que vive, tanto en su relación amorosa con Luis, como en su situación socio-económica. Forja un carácter fuerte y empieza a tomar las riendas de su vida, y a tomar decisiones que cambian el rumbo de las cosas. Comienza a engañar a su marido con Lombardo y luego, cuando la situación con él se blanquea, establece un vínculo muy diferente al que tenía con Luis. Lejos de soportar situaciones con las que no está de acuerdo “le pone los puntos” a Lombardo en varias oportunidades en las que él incurre en actos de irresponsabilidad. Mientras que de Luis soportaba que se emborrachara permanentemente, a Lombardo le grita “*no me va la del reviente*” en la primera oportunidad en la que él derrapa; dejando claro que es ella la que decide sobre la relación y la que marca los límites.

Tal como ya hemos manifestado, el sexo es una práctica reguladora que produce los cuerpos que gobierna, y si bien hay algunas mujeres que se acercan más a la norma heterosexual, dicha materialización nunca es completa, los cuerpos no acatan completamente las normas y es allí donde se da la rematerialización que se vuelve en su contra. Hemos expuesto aquí como las mujeres de “El Puntero” en varias oportunidades desestabilizan la norma de diversas formas. En el caso de Clara, se la construye como un personaje que tiene la voluntad de ser una mujer “con todas las letras”, pero por momentos se filtran en ella actitudes de “rebeldía”. Generalmente esto sucede cuando ella intenta desacatar las indicaciones del Gitano, fundamentalmente cuando se trata de decisiones vinculadas al ámbito laboral. Según el imperativo económico de la heterosexualidad obligatoria, el hombre debe ser el principal sostén de la familia, y si bien varias de las mujeres de la ficción trabajan, siempre su salario es inferior al de sus parejas. Es sólo Clara la que logra ocupar un lugar de mayor jerarquía que su marido, llegando a ser interventora del municipio y ubicándose así en un puesto que no sólo le retribuye un mejor salario, sino que acarrea más responsabilidades y capacidad de acción.





Clara es la mujer más “exitosa” de la trama: además de ser la más capacitada y racional a la hora de tomar decisiones, lo que la convierten en una buena y responsable profesional, es económicamente la más privilegiada, y quien posee la estructura familiar más “sólida”. Sin embargo, esta situación socio-económica levemente más privilegiada que la del resto de los personajes femeninos no es un factor que determine una actitud en Clara que la sitúe en un lugar de dominio y autonomía absoluta en relación a su vida y sus decisiones. Ella tiene con el Gitano una relación sumamente conflictiva y es frecuentemente víctima de agresiones y malos tratos. El Gitano es violento con Clara por varios motivos: muchas veces, cuando discuten, la insulta con frases tales como “*enferma*” “*loca de mierda*” “*hija de puta*” “*pelotuda*”, amaga con golpearla, o tiene maltratos hacia ella ignorando sus llamados telefónicos, o restándole importancia a sus ideas, sentimientos y miedos. En ocasión de una

conversación que tienen una noche en el departamento de él, Clara recrimina al Gitano que nunca presta atención a lo que ella le dice, por lo que siente que no la conoce bien, que no sabe lo que le pasa, que desconoce sus miedos, y el Gitano le responde agarrándose la cabeza: “*no, no. no me vengas hoy con tus miedos Clarita*”, con un tono burlón.

A pesar de esto, Clara es consciente de estas actitudes del Gitano y en varias oportunidades manifiesta deseos de separarse de él. Pero luego se arrepiente y ante un gesto de cariño y acercamiento por parte de él, vuelven a estar juntos.

Vemos, pues, como todos los personajes femeninos centrales en esta ficción ponen, de un modo u otro, en cuestión a la feminidad como un conjunto de atributos y maneras de actuar establecidas a priori, que toda mujer debe acatar al pie de la letra si desea ser considerada como tal. Existe una multiplicidad de formas de ser mujer, quizás tan amplia como el número de mujeres existentes, porque cada una asume su feminidad de una manera distinta y responde ante la norma de un modo diferente.

### ***El macho que pega***

Hemos notado que en la trama del unitario se suceden varios casos de violencia de género, en los que nos parece importante ahondar un poco más, porque también tiene que ver con el modo en el que construye la representación de la feminidad en la tira. Es a su vez Clara quien se preocupa ante estas situaciones. Un caso es el de la concejal Mónica Dorio y el intendente Iñiguez. Él la golpea dejando marcas en su rostro y Clara presencia un momento en el que esto sucede y acude al Gitano para plantearle la problemática. Éste le dice que no moleste con esas cosas. Cuando finalmente el intendente mata a su amante, ella es la única que sostiene que fue él quien lo hizo. Aparece aquí puesto en evidencia cómo funcionan las alianzas entre géneros. El Gitano “encubre” a Iñiguez por el asesinato de Mónica Dorio, desoyendo a Clara, con quien tiene un vínculo mucho más estrecho, de mayor confianza y con sentimientos más profundos involucrados. A su vez, cuando Libertad tiene una relación de mucha violencia con un cura del barrio, es a Clara a quien recurre para que la contenga y aconseje, sin que se muestre que realmente exista un vínculo tan estrecho entre ellas dos en la tira. Las mujeres, que no tienen amigas en esta ficción, se alían entre sí para protegerse

del patriarcado. Por eso, en una ocasión en que una prima de la Pochi desaparece por haber sido secuestrada por una red de trata, es otra vez a Clara a quien la Pochi acude pidiendo ayuda. Ella, al igual que en el caso de la concejal, se preocupa por esta situación, pero nuevamente acude a su “macho” salvador, el Gitano, para que la ayude e inspeccione el lugar. Clara no interviene en estas situaciones directamente, protegiendo a sus pares, sino que siempre acude a un otro varón en busca de ayuda. Y la red de alianza patriarcal se encarga de invisibilizar o encubrir estos hechos. Este tipo de situaciones de gravedad pasan rápidamente al olvido en el discurso de la ficción. Las supuestas “soluciones” que la trama de “El Puntero” da a estos problemas suelen ser meros paliativos que no modifican la situación de fondo.

La violencia de género, como dijimos, es un tema recurrente. Son varios los personajes femeninos que atraviesan por esta situación; incluso muchos personajes principales, como es el caso de Libertad y la Pochi. Libertad se involucra con Miguel, el cura del barrio, y luego de un tiempo, las cosas se empiezan a poner cada vez más tensas entre ellos. En una ocasión, encontrándose en el departamento de ella, en el que vive con Antonia, Miguel la obliga a tener relaciones sexuales con él. Aunque ella le dice que no varias veces, lo empuja y se enoja, él usa su fuerza para sujetarla y obligarla, mientras le dice “*Dale, ¿Me calentás y después me dejás así? ¿Qué te pasa?*”.





Después de esta situación ella va a verlo y le dice que quiere terminar la relación. Él se enfurece, comienza a gritarle e insultarla y ella sale corriendo asustada. A partir de ese momento comienza a llamarla permanentemente por teléfono y, como no responde, aparece en su departamento a las 2 de la madrugada, gritando, golpeando la puerta y rogándole que le abra. Ante esto, Libertad lo llama a Levante para pedirle ayuda, lo que demuestra como siempre las mujeres en estas situaciones acuden a su “macho” salvador. Le cuenta que la llama todo el tiempo, la amenaza y hasta se apareció en su casa. Él le pregunta si tiene miedo, si siente que le puede hacer algo y, como ella le responde que no, Levante contesta “*entonces no rompas las pelotas*” y se va. Sin embargo, esta indiferencia que quiere demostrarle, no es más que una apariencia, fundada quizás en el hecho de que está enamorado de ella y siente celos, o no quiere estar a su merced para que ella no note sus

verdaderos sentimientos. Pero inmediatamente, Levante va a buscar al cura y lo golpea reiterada y fuertemente. Sin embargo, es importante destacar que no hay una denuncia por esto. Levante recurre a la justicia por mano propia, que corresponde al mundo de los machos y el resultado parece ser más una disputa por el objeto de deseo, Libertad, que un intento por hacer valer sus derechos a ser respetada y tratada sin violencia.





Luego, el Gitano le informa a Firpi (Claudio Rissi), el comisario amigo suyo, y este va, junto con otros policías, a buscarlo y decirle que se vaya del barrio. Hay todo un círculo de complicidades patriarcales donde las cosas se “resuelven” entre “hombres” sin hacer intervenir a la justicia. Los machos son siempre los salvadores, a los que las mujeres acuden cuando se sienten en peligro, y ellos resuelven las cosas a su manera, bajo sus leyes y sus códigos. Miguel, desterrado, se va y el problema se revuelve, el equilibrio se recupera y el rumbo de la trama cambia. Comienza el vínculo amoroso entre Libertad y Levante. Lo curioso de esto, es que el tema nunca vuelve a mencionarse. Cuando la trama evoluciona en una dirección diferente, es como si comenzara una nueva historia que nada tiene que ver con la anterior, donde los problemas del pasado de los personajes no les traen consecuencias en el futuro, ni modifican aspectos de su personalidad, ni reaparecen ocasionalmente.

Esta dinámica se repite permanentemente en los casos en los que se narra situaciones de violencia de género en la ficción. Cuando Luis se violenta con la Pochi por sospechar que ella lo está engañando con Lombardo, la empuja haciendo que se golpee y pierda el embarazo, el impacto de este hecho tan terrible no es lo suficientemente fuerte. Más bien se hace foco en el vínculo entre la Pochi y Lombardo, padre biológico del bebé, y quien va a verla a la clínica preocupado, y le pide que se escape con él. La Pochi no acude al momento de marcharse y él la va a buscar a su casa, le ruega que se vaya con él, pero ella le dice que su marido ya sabe que el bebé no era suyo e igual se quedó y que ella también se va a

quedar. Nunca más se vuelve a hablar del hecho de que la Pochi perdió un embarazo a causa de un golpe que le dio Luis, ni ella parece haber quedado traumatizada por el hecho, ni deprimida. El foco se concentra en el vínculo entre la Pochi y Lombardo. Hay una invisibilización de los efectos que la violencia de género produce en las mujeres. Ellas, una vez que el hecho de violencia pasa, dan vuelta la página y siguen con sus vidas como si nada hubiera sucedido.

Hasta en los casos en que el vínculo violento termina con el asesinato de una de las partes, el mismo crimen parece ser la solución del problema, y las consecuencias nulas. Tal como sucede cuando Iñiguez mata a la concejal Mónica Dorio, su amante, empujándola por las escaleras en medio de una discusión. El crimen es encubierto y se pasa a otro tema. Nadie investiga, ni se acuerda de semejante hecho. Tampoco se investiga cuando el hijo del comisario Firpi, Herminio, mata a su novio, “El Facha” Mateo (Gonzalo Heredia), de un tiro en la frente debido a cansarse de sus malos tratos, golpes y manipulaciones. El Gitano es testigo de esto y sólo lo utiliza para apretarlo a Firpi y tener más asegurada su fidelidad, con el consecuente encubrimiento policial de sus manejos ilegales. Pero del asesinato y del Facha, no se habla nunca más. En ambos casos el encubrimiento de los asesinatos se debe a que los victimarios se encuentran en una situación socialmente privilegiada en relación a sus víctimas y gozan de cierto poder que les permite acceder a los medios para que los hechos no sean investigados. Uno, por ser el intendente del municipio, y el otro, por ser el hijo del comisario. Sin embargo, esto no es lo que llama la atención. Lo curioso es cómo en devenir de la trama los hechos pasan totalmente al olvido.

La particularidad de esta construcción es que la gravedad de los hechos no se corresponde con las consecuencias que acarrea, no sólo porque ninguno de los victimarios debe afrontar algún tipo de denuncia, investigación o procedimiento legal por lo que hizo, sino porque tampoco opera la sanción moral una vez que el hecho es puesto en conocimiento de terceros. Nadie es tratado de manera diferente, ni excluido, ni agredido por haber hecho lo que hizo. La trama de esta ficción todo lo perdona. ¿Por qué? ¿Qué tipo de sujeto produce la tira en estos términos? Lo que está operando aquí es la construcción de sujetos con una moral que no sanciona los actos de violencia, ya sea entre varones, entre mujeres o entre

varones y mujeres. La violencia aparece en “El Puntero” como plenamente legitimada, y como un medio válido a través del cual los personajes resuelven sus conflictos. Es por esto que los hechos de violencia, tan diversos y que llegan a extremos tan terribles como el del asesinato a sangre fría, no son nunca sancionados por el discurso de esta ficción, ni parecen tener consecuencias en las subjetividades de los personajes, que los viven con total naturalidad y se olvidan de ellos en un abrir y cerrar de ojos. La violencia opera como un modelo legítimo de comportamiento al interior de los vínculos entre varones que hacen justicia por mano propia, y como un hecho no denunciado en los casos de violencia de género, donde siempre hay una red de complicidades que encubre estos hechos y resuelve las cosas por fuera del ámbito de la justicia legalmente establecida.

### ***Maternidad (es)***

Un tema ineludible a la hora de hablar de mujeres y feminidades es, sin lugar a dudas, la maternidad. Lejos de considerarla como un “deber ser”, en este apartado pondremos en cuestión a la maternidad como una práctica obligatoria y homogénea o un deseo universal femenino, para poner en evidencia cómo en “El Puntero” se hace presente toda una diversidad de maternidades, en plural, que son siempre puestas en comparación con un supuesto tipo ideal de “buena madre”, al cual todas las mujeres deberían apuntar. Esto se debe en parte a una concepción que abunda en nuestra sociedad actual que entiende que el cuerpo femenino debe aceptar la maternidad como la esencia de su yo y la ley de su deseo (Butler, 2007). Tal como sostiene Maturana Suárez en su análisis sobre las narrativas identitarias en mujeres que decidieron asumir un embarazo no planificado:

“Es así como la maternidad entendida como práctica venerada, originada y sostenida por el instinto, la figura de la madre deserotizada y el fenómeno de la maternidad exclusiva e intensiva, entre otros elementos, deben convivir con el intento de situar la maternidad como una práctica social en la se construyen maternidades, cada una con un sentido propio y una apertura ante posibles significaciones de la vivencia. Pese a las

transformaciones sustanciales en la construcción de subjetividad femenina que se han vivido en las últimas décadas, se mantienen vivas las premisas y prejuicios sobre el ejercicio de la maternidad, los cuales siguen restringiendo la subjetividad de la mujer”. (Maturana Suárez, 2013)

Surgen aquí varias cuestiones a considerar. La primera de ellas tiene que ver con la elaboración del tipo ideal de maternidad, donde hay una tendencia a igualar a la mujer con la madre, como conceptos intercambiables, y con grandes consecuencias. En primer lugar, que la maternidad, en tanto que esencia de la femineidad, es entendida como el destino de todas las mujeres. Deja así de ser una elección, para pasar a ser la única opción posible. Es por esto que, cuando alguna de las mujeres de la tira pone en evidencia la existencia de una elección voluntaria en relación al deseo de asumir el rol de madre o dejar de hacerlo, se las muestra como patológicas, anormales o monstruosas. Tal es el caso de la madre de Libertad, de quien se dice que es “una loca”, sin mostrar para esto otro argumento más allá del hecho de que no cumple con su rol de madre. En una oportunidad Libertad decide que la quiere conocer y le pide al Gitano que la lleve a visitarla. Ella se queda esperando en la puerta de la habitación y él entra primero para decirle que su hija la quiere conocer:

**Gitano:** - *¿Cómo estás? ¿Todo bien? Está la piba afuera.*

**Marta:** - *¿No sabe venir sola?*

**Gitano:** - *No sé si sabe venir sola o no, pero no te la voy a dejar sola a la piba, ¿Qué te crees? Tenés que hacer muy buena letra para que te la deje a la piba. Bueno, no importa está contenta, está nerviosa, pero está contenta.*

**Marta:** - *Si, con toda la mierda que le habrás hablado de mí en estos 30 años.*

**Gitano:** - *No, no, ninguna mierda, quisimos olvidarte, nada difícil porque nunca apareciste así que.... No tiene importancia, ¿Qué hago? ¿Le digo que pase?*

**Marta:** - *No, no quiero verla*

**Gitano:** - *¿Qué decís?*

**Marta:** - *No quiero que mi vida cambie, no quiero humanizar fantasmas*

**Gitano:** - *Humanizar fantas.... Uh... Dios mío, escuchame una cosa, está la piba afuera, dejá que entre, te quiere ver*

**Marta:** - *No la quiero ver, no insistas*

**Gitano:** - *¿Qué querés que haga? ¿Qué me la lleve? La chica te quiere ver, es tu hija, Marta déjame de hinchar las pelotas (mientras se le quiebra a la voz) quiere ver cómo sos... decile algo, decile “¿Qué hacés piba?” algo...*

Aquí se pone en evidencia de que por más que el Gitano quiera forzar a Marta a asumir su rol de madre, la ausencia de deseo en ella no se modifica. Para Sánchez de Bustamante, la maternidad como experiencia a la que aspiran muchas mujeres, expresa una exigencia social de género. Y Agrega:

“La eficacia simbólica de tal prescripción configuró la fórmula “mujer = madre”, en la que el sentir se desplaza desde la ecuación *para ser madre se requiere ser mujer* hacia la configuración de una ecuación que se pretende equivalente a la anterior, aunque no lo sea: *para ser mujer se necesita ser madre*. De ahí que la situación de amenaza al cumplimiento de la maternidad, como destino natural que consuma la feminidad, desate una situación de tensión de cara a los mandatos sociales y los deseos individuales” (Sánchez de Bustamante, 2010)

El concepto de maternidad trae aparejado un conjunto de atributos sobre las mujeres que implican prácticas sociales y configuraciones imaginarias que muchas veces no se condicen con la realidad de cada mujer en particular. Antonia también pone en cuestión el rol socialmente esperado de las madres, y esto se evidencia en la tira televisiva en sus actitudes para con su hijo, donde es ella quien le reclama a él que la cuide y la mantenga en vez de preocuparse ella por el bienestar de él y en los relatos del Gitano sobre su infancia, en donde cuenta que se olvidaba de irlo a buscar a la escuela, no era amorosa con él, no le prestaba la atención que él quería. Ella establece con su hijo un vínculo diferente al socialmente legitimado y es uno de los personajes en poner en cuestión esta “naturaleza” maternal. Por ejemplo, no manifiesta preocupación por el bienestar del Gitano cuando éste es encarcelado, sino que le preocupa su manutención. A su vez, es receptora de múltiples reclamos, por parte de su hijo, por no haber cumplido con ese rol de madre correctamente y ante la aparición de la maestra de 4to grado del Gitano, la cual es dulce, paciente, tranquila

y educada, encarnando todas las características de una “buena madre”, se pone en evidencia el descuido de Antonia hacia su hijo por ser desinteresada, despreocupada y desamorada con él.

Otro modo de configuración de la maternidad en la ficción es el caso de Pato, ex novia de Lombardo, quien fue madre de muy joven y producto de un embarazo no planificado, por lo que se la muestra como ejerciendo una maternidad “desventajosa” e irresponsable, debido a que, por tratarse de una mujer muy joven, se trataría de un cuerpo inmaduro física, psicológica y socialmente. Esto invisibiliza el hecho de que las dificultades para asumir el rol de madre no siempre tienen que ver con una cuestión etaria, ni de planificación familiar. Muchas veces la situación económica o simplemente la ausencia de deseo juegan un rol mucho más fundamental que la edad o la no planificación a estos fines. En su análisis de la revista *Ser Padres Hoy*, Sánchez de Bustamante explica cómo lleva a cabo una consagración de la maternidad como un deseo inherente de todas las mujeres, aun cuando éstas no lo perciban, a través de dos operaciones configurantes de sentido: primero a partir de una biologización de la especie humana, donde se opaca el hecho de que aquello atribuido a la naturaleza está atravesado por la cultura; y segundo asimilando el deseo de “engendrar vida” a una condición innata de lo humano, configurando una esencialización de la maternidad de manera transhistórica y atemporal. (Sánchez de Bustamante, 2010). Pero la maternidad es un proceso social y subjetivo, que es único y diferente para cada mujer que lo atraviesa, y que se encuentra plagado de dificultades, sacrificios y abnegaciones que no todas las mujeres asimilan y reaccionan de la misma manera. Libertad tiene casi la misma edad que Pato y se entera de un embarazo que no planificó ni deseó. Sin embargo, su actitud ante esta situación no es la misma. Ella comienza a construir ese deseo una vez que el hijo aparece como posibilidad real, lo que pone de relieve que es el deseo es una construcción, y no algo con lo que todas las mujeres nacen.

Tal como sostienen Vázquez y Borda en su análisis sobre los vínculos filiales-maternales en los relatos biográficos de jóvenes de barrios marginados del AMBA:

“La maternidad, entendida como constructo relacional, que no comienza ni se agota en el lazo biológico, da cuenta de sentidos

y prácticas; de violencias, desigualdades y jerarquías; de placeres, deseos y resistencias. [...] contrariamente a lo que argumenta el paradigma tradicional de las ciencias sociales, existen múltiples formas de vivir y desplegar la maternidad y el vínculo filial, en las que lo estructural es una dimensión insoslayable, pero insuficiente para abordarlas en su particularidad y complejidad.” (Vázquez, 2012)

La construcción de la maternidad como un destino ineludible del devenir femenino, posiciona en un lugar de no-mujer a aquellas que no manifiestan un deseo de ser madres o que no acatan ese rol de la manera esperada. Emerge de este modo una polarización entre dos tipos de mujeres: la madre y esposa con un cuerpo fecundo y desexuado, como es el caso de Clara, y la mujer “indecente”, sensual y seductora, calificada de “prostituta” como el caso de Mónica Dorio. No es un hecho menor que usualmente se presenta una dificultad para plantearse a la madre como una mujer sexuada, ya que se la suele asociar a una figura deserotizada. Es por esto que en “El Puntero” aquellas mujeres que tienen una sexualidad activa y explícita o bien no son madres o son “malas” madres, como en el caso de Antonia. Es por esto que Clara, la “buena madre” de la tira, no es construida como una mujer sexualizada, sino que se la muestra como una persona amorosa, abocada al cuidado de su hijo, que vuelca este rol proteccionista en todos los ámbitos de su vida, incluso el laboral. Maturana Suárez sostiene que las mujeres dentro del ámbito laboral son consideradas como sujetos responsables, ya que traspolan su rol de madres e implementan modelos más democráticos, centrados en los intereses de las personas, sus necesidades y sentimientos. Es por esto que frente a una mujer que ocupa el poder desde un comportamiento que se consideraría masculino, se atenta contra este discurso que se supone debe definirla.

Sin embargo, no se debe perder de vista la complejidad que se esconde dentro de las maternidades, que deben ser entendidas como experiencias subjetivas diversas y verse acompañadas de un proceso reflexivo acerca de lo que motiva esas experiencias y la multiplicidad de formas que adopta.

Vemos, por lo tanto, como en “El Puntero” se ven representadas una diversidad de formas de ser mujer y de ser madre, que no siempre se condicen con estipulado por la heteronormatividad.

### **CAPÍTULO III: *El Gitano: el “macho” de “El Puntero”***

El objetivo de este capítulo es analizar en el discurso de “El Puntero” cómo funcionan la heteronormatividad y la dominación masculina a través de la descripción del personaje de “El Gitano”. La elección de este personaje no es casual. Se trata del protagonista de este programa y además cumple un rol fundamental en relación a la construcción de la masculinidad en el discurso de la tira. Nuestra hipótesis es que, a través de este personaje, “El Puntero” procura ejercer un cierto control social sobre los comportamientos de los demás, depositando en él el rol de impartidor y controlador de la norma, restituyéndola cada vez que detecta fallas o fisuras.

Para “El Puntero” la masculinidad se caracteriza por la capacidad de acción y provisión, siendo el Gitano quien mejor encarna este rol de “macho proveedor”. El Gitano es un repartidor de favores, dinero, cuidado y protección y todos aquellos que están “bajo su ala” le pertenecen. Para él, no solo Clara es suya, sino que también es dueño de sus hijos, y de la gente de su barrio, a tal punto que toma decisiones trascendentales para la vida de todos ellos. En el primer capítulo el Gitano se enoja con Clara debido a que piensa que tuvo relaciones sexuales con Loiro, mano derecha del intendente. Su reacción inmediata es ir a buscarlo y pegarle por tocar lo que le “pertenece”.

También es “dueño” de los vecinos de “su barrio”, por lo que siempre está atento a lo que sucede, impartiendo órdenes e interviniendo ante cualquier situación en la que sienta que el barrio se ve amenazado. Por eso, cuando se entera que hay un paraguayo vendiendo droga a los jóvenes, le quita su casa y lo obliga a irse de allí, o cuando llegan unas “chicas nuevas” al barrio para ser enviadas a un prostíbulo, se acerca a ellas inmediatamente para preguntarles de donde son, si saben de qué van a trabajar, y luego interviene en la clausura de dicho prostíbulo. Lo mismo sucede cuando un nuevo comisario reemplaza a su amigo “Firpi” y quiere ingresar al barrio a hacer requisas. El Gitano “se planta” junto a su gente, prenden fuego algunas gomas, y comienzan a protestar para expulsarlos del lugar.



El Gitano es el referente del barrio y siempre es consultado a la hora de pedir favores. En el primer capítulo, una vecina necesita que cambien el lugar de la parada del colectivo para su hijo con discapacidad, y acude a él en busca de ayuda. Ella le pide que hable con la gente de la municipalidad para acelerar su solicitud, pero él, como buen macho omnipotente, va e instala la parada en la puerta de su casa con sus propias manos.



Caminando por el barrio todos lo saludan, le piden cosas y le reclaman favores. Él da órdenes y el que no responde como él desea “*come polenta*”. Esto, da cuenta de que es él

quien distribuye los bienes en el barrio. Y no sólo distribuye, sino que también toma decisiones que tienen una fuerte incidencia sobre la vida de los vecinos. Así, en un momento del unitario el Gitano decide, para su propio beneficio, incendiar gran parte de las casillas del barrio, cambiando el destino de cientos de personas que no tuvieron otra opción más que aceptar su propuesta. En el medio de dicha operación, unos de los vecinos que no fue informado, muere incinerado, hecho por el cual el Gitano no asume ninguna responsabilidad. Él hace y deshace a su gusto en el barrio, porque es “su” barrio.

El Gitano es pues quien mejor encarna el rol de “macho” en la tira y en tanto que reproductor fiel de la heteronormatividad, es también encargado de hacer que esta norma se reproduzca en su entorno. Es por esto que mantiene con quienes lo rodean un vínculo por medio del cual él encarna el rol de fijar la norma ante aquellas inestabilidades que se producen cuando ésta no es reproducida del todo idénticamente. El Gitano teme que los desvíos recaigan en una desconstitución de los roles de género. La mujer “debe” ocuparse de la casa, cuidar de los hijos, atender al hombre, acatar sus órdenes, vestirse de determinada manera, hablar con prudencia y utilizar términos “correctos”. El “macho” debe “plantarse”, “tener aguante”, proveer a su familia y a su gente, satisfacer las demandas de su entorno y utilizar expresiones “vulgares” al hablar.

### ***El Gitano y “sus” mujeres***

Describiremos aquí el vínculo que el Gitano establece con las mujeres de su vida, para graficar cómo lleva a cabo su papel de impartidor y controlador del cumplimiento de la norma heterosexual.

Comenzaremos por describir su vínculo con Libertad, su hija, el cual está plagado de conflictos y tensiones, siendo una de las razones el hecho de que ella viva con su abuela en lugar de vivir con su padre. El Gitano le dice a Libertad que cuando creció tuvo que mudarse con su abuela porque se estaba volviendo una señorita y tenía que vivir con una mujer que le explique todo lo que tiene que saber. La hija le contesta que la trata como estúpida y que elige a la política antes que a ella. Él responde diciendo no ser capaz de

poder explicarle a su hija cómo reproducir correctamente la norma femenina y delega esa tarea en su madre. Sin embargo, existe una ambigüedad en esta justificación brindada por el Gitano a su hija, ante sus cuestionamientos, ya que él formula en reiteradas oportunidades críticas hacia su madre en relación a sus hábitos y formas de vestirse, es decir, en cuanto a su manera de acatar la norma femenina, y critica a todas las mujeres en general cuando no actúan como él considera que deberían.

En el caso de Libertad, se pueden observar cierto alejamiento de la norma heterosexual en algunos gestos y comportamientos, más vinculados a prácticas masculinas, ante los cuales el Gitano responde con enojo, intentando revertirlos para que ella se reincorpore dentro de la norma. Esto se observa cuando ella fuma marihuana y toma cerveza (consumos asociados en la tira al ámbito masculino), o cuando insulta y enfrenta constantemente al padre, remarcando los errores que comente dentro de la política y en su vida familiar. Eso se puede ver en una reunión familiar en la que el Gitano y Antonia están cenando junto a la maestra de 4to grado de él y llega Libertad alcoholizada y no quiere sentarse a la mesa ya que está cansada y prefiere ir a acostarse. El Gitano la va a buscar a su habitación y le dice:

**Gitano:-** *¿Estás loca?*

**Libertad:-** *¿Qué pasa?*

**Gitano:-** *¿Por qué sos maleducada?*

**Libertad:-** *¿Qué querés? ¿Por qué entras a mi habitación?*

**Gitano:-** *-Te estoy presentando a una persona, te digo que te quedes a comer y te vas así*

**Libertad:-** *-Ya saludé papá, ¿Qué querés que haga?*

**Gitano:-** *-No saludaste nada*

**Libertad:-** *-ESTOY CANSADA, QUIERO DORMIR.*

**Gitano:-** *-Que saludes bien, eso es lo que quiero.*

**Libertad:-** *-Pero saludé bien, ¿qué querés que haga?*

**Gitano:-** *-Es una señorita de 4to grado. La saludas bien.*

**Libertad:-** *-A mí que me importa que sea una señorita de 4to grado.*

**Gitano:-** *¿Qué chupaste? ¿Estás drogada? ¿Fumaste?*

**Libertad:-** *-Dejame de joder con eso.*

Gitano le da una cachetada

El Gitano responde ante el desvío de la norma con enojo. Se enfurece al ver a su hija alcoholizada y le pega una cachetada. Podemos notar aquí cómo se produce una reacción violenta en el Gitano cuando la norma es incumplida. Este patrón de comportamiento se va

a repetir en varias oportunidades a lo largo de la tira. Se acude a la violencia como medio para restablecer el orden heterosexista.

En una oportunidad el Gitano ingresa a la casa de su madre y encuentra ropa tirada por todos lados, desorden en general, mientras que Antonia yace acostada en el sillón mirando televisión y le dice:

**Gitano:-** *¿Qué pasa, no se limpia más acá mamá?*

**Antonia:-** *-Yo limpio, tu hija ensucia, así que decidí no limpiar más. Además, se me acabó el perfume.*

**Gitano:-** *¿Qué necesitas?*

**Antonia:-** *-El perfume, ya te dije. Y cariño, un poco.*

**Gitano:-** *¡Mamá! No se aguanta el olor a mierda que hay en esta casa. Tenés que limpiar mamá. Cuando subí había un olor a mierda y viene del departamento este.*

**Antonia:-** *-Bueno, acabala che. Hago lo que puedo. Al fin y al cabo, tu hija lo único que hace es salir.*

**Gitano:-** *¿Vos sabés cuidar a la familia? No son pelotudeces. Cuando era chiquitito, vos no me cuidabas. ¿Vos te pensás que yo me olvido lo que vos hacías? Subías con un tipo al cuartito de la terraza, ¿Vos te crees que yo me olvido de una cosa así?*

**Antonia:-** *¿Estás mamado vos?*

**Gitano:-** *-Vos estás mamada, vos estás mamada de hacer una chanchada así cuando tu marido está trabajando. Eso es ser una porquería.*

**Antonia:-** *¡Pero callate!*

**Gitano:-** *¿Vos sabés por qué me cargaban los chicos en el colegio a mí? Por cómo te vestías mamá. Te vestías como un yiro y te seguís vistiendo como un yiro. Te peinas como un yiro.*

**Antonia:-** *-Es mentira.*

**Gitano:-** *-Es verdad mamá. ¡ES VERDAD!*



En este diálogo podemos ver como el enojo del Gitano con su madre se debe a que, según él, ella no sólo no se comporta como una “buena mujer” dado a que no atiende los quehaceres de la casa, tiene todo sucio y desordenado, y se viste de una manera que él considera que no es “apropiada” para una “mujer decente”, sino que también considera que no ha sido una “buena madre”, por lo que le recrimina “*Cuando era chiquitito, vos no me cuidabas.*” ¿Qué representación de mujer se construye a través del personaje de Antonia en el discurso de la ficción y qué se nos está queriendo decir con esto? Antonia es todo lo que una mujer no debería ser, en relación a lo que la heterosexualidad instauro como discurso de verdad. “El Puntero”, a través de la producción de esta subjetividad, define lo que entiende por otredad femenina y refuerza, de este modo lo establecido por la norma. Nos

está mostrando, a través de este personaje, un cuerpo con gestos, comportamientos, prácticas y expresiones que atentan contra la estabilidad identitaria de la feminidad, para decirnos “esto es lo que una mujer no debe hacer”, esto es la “no-mujer”.

En relación con Clara, otra de las mujeres importantes en la vida del Gitano, la desviación a la norma se da generalmente cuando ella intenta desacatar sus indicaciones, fundamentalmente cuando se trata de decisiones vinculadas al ámbito laboral. Esto se observa cuando ella va a visitar al Gitano a la cárcel y le dice que él está ahí detenido porque ella está “cajoneando” tres resoluciones que el intendente quiere que firme y le ofrece hacerlo a cambio de su libertad. El Gitano le responde:

**Gitano:** *-Yo voy a salir porque soy inocente, no porque vos firmes. No tiene sentido que vos firmes, ¿Entendés? No firmás.*

**Clara:** *- Está bien si vos no querés, yo no firmo, pero pensalo porque las cosas se están complicando. Si yo lo firmo a lo mejor vos podés salir rápido.*

**Gitano:** *-Las cosas están complicadas, pero ya se va a resolver. Vos no firmes nada. Vos ocupate con Ignacio nada más, de acelerar todo.*

Luego de éste pedido, el Gitano piensa que igualmente Clara firmó los papeles sin su autorización y en otra visita a la cárcel se enoja con ella, se pone violento y le lastima el brazo. Es decir, que el no acatamiento de sus órdenes, enoja fuertemente al Gitano, quien considera que Clara, en tanto que “su” mujer, debe hacer lo que él le manda y, nuevamente, su reacción es violenta.

Esta actitud de “macho proveedor, dominante e impartidor de la norma” no siempre recae en manos del Gitano. Aunque él es quien encarna mayoritariamente este rol, no siempre sucede así. Ante la presencia de Iñiguez, el intendente, la actitud del Gitano cambia y se vuelve mucho más pasiva y receptora. Aquí se pone en evidencia como la mascarada del “macho” proveedor es una estrategia, es un modo de actuar el género a los fines de conseguir algo a cambio, y no un dar desinteresado. En tanto esta estrategia pierde su eficacia, como sucede ante la presencia de otro “macho” con más capacidad de provisión, la performance cambia y el Gitano deja de actuar como un varón que da, para pasar a ser

receptor de aquellos bienes y favores que necesita de parte del intendente para poder seguir sosteniendo su ficción de género en otros ámbitos.

También puede ser que circunstancialmente sea algún personaje femenino el encargado de asumir esta actitud de impartidora de órdenes y proveedora de favores. Como en el caso de Mónica Dorio, concejal del municipio, quien mantiene con un muchacho mucho más joven que ella una relación amorosa y ejerce sobre él un manejo de su accionar debido a que se siente “superior” a él, tanto por su edad, como también por su posición socio-económica (ella es una empleada reconocida del municipio y él un desempleado que hace “changas” para Leme) y lo ubica en un lugar de “objeto sexual”. Él la llama por teléfono pidiéndole ayuda debido a que Lombardo lo amenazó, y ella le dice “*qué bueno que me llamaste, porque soy la única que te puede ayudar*”, todo esto luego de haber mantenido relaciones sexuales. Además, agrega “*Mónica te cuida, te coge un poquito más, qué lindo que sos, ¿cómo era que te llamabas bebé?*”, dejando en evidencia la despersonalización que ella ejerce sobre él, no habiendo efectuado siquiera un registro de su nombre, dado a que no es esto lo que le interesa de él.

El discurso de “El Puntero” opera fijando sentidos en torno al “ser mujer” que la asocian a la idea de objeto, pasividad, domesticidad, cuidado, incapacidad; mientras que el “ser varón” se asocia a conceptos tales como la valentía, la actividad, la provisión, la posesión. Sin embargo, no siempre los personajes responden acatando lo que el lenguaje les dice que tienen que ser y hacer, porque los roles de género, en tanto que son actos performativos que forman al sujeto, no pueden ser nunca ejecutados “al pie de la letra”. Siempre hay fisuras, fallas y resistencias y es ante esto que el Gitano responde con enojo, procurando restituir la norma.

### ***Heterosexualidad en disputa***

En el apartado anterior nuestra intención fue demostrar cómo operan los mecanismos del discurso heteronormativo intentando moldear los cuerpos y comportamientos de los personajes asignándole a la feminidad un sentido como pasiva y a la masculinidad como

activa, y cómo se producen reiteradas fallas en esas conductas debido al carácter performativo del género. En este apartado vamos a desarrollar cómo se elabora la construcción de la homosexualidad en la ficción, la cual es comprendida en “El Puntero” como un modo de “desviación” a esa norma. Un motivo por el cual se suele llevar a cabo una identificación de la elección sexual homosexual como lo “desviado”, se debe a que para que la heterosexualidad sea concebida como “normalidad” es necesaria la existencia de un concepto antagónico. Debido a que las normas de género determinan lo que será inteligiblemente humano y lo que no, lo que se considerará “real” y lo que no, asignándole un sentido peyorativo a la homosexualidad para poder diferenciarla de los ideales de feminidad y masculinidad, que casi siempre se relacionan con la idealización del vínculo heterosexual.

Esto teniendo en cuenta la distinción que realiza Diana Maffia, quien afirma que la identidad de género es subjetiva y que hay que sumarle a ésta la expresión de género con que un sujeto se presenta ante los demás (por ejemplo, la identidad de género travesti puede presentarse con una expresión de género mujer), la elección sexual (homosexual heterosexual o bisexual), los roles de género (masculino o femenino, variables socialmente) y otras distinciones. (Maffia, 2003)

En cuanto a los roles de género, masculino y femenino, ya hemos desarrollado cómo se configuran en el discurso de la tira analizada. Las expresiones de género, por su parte, coinciden mayoritariamente con el sexo asignado al nacer de los personajes, habiendo detectado sólo dos casos en los que esto no sucede. El primero de ellos, es a través del personaje de la mujer militante, quien manifiesta una expresión de género varonil, a través de su gestualidad, su manera de vestir, de hablar y de expresarse. Como ya hemos desarrollado, todas estas características suyas se condicen más con lo socialmente comprendido como “masculino”, que con lo “femenino”. Sin embargo no se hace ninguna mención en relación a su elección sexual en el discurso de la ficción. Por lo que no podemos decir que se trata de una mujer lesbiana o heterosexual, sino que sólo nos limitaremos a sostener que posee una expresión de género masculina. Nos parece importante resaltar aquí que la lesbiandad es una orientación sexual que no aparece representada en la

ficción, por lo que es una expresión silenciada por el discurso de la tira. El segundo caso es el de Herminio, hijo del comisario Firpi. Se trata de un joven cuya expresión de género es fundamentalmente femenina. Se pinta las uñas, habla de manera “amanerada”, usa ropa ajustada, y toda su gestualidad y expresión se condice con lo que la matriz heterosexista entiende como “normalidad” femenina. En esta ocasión, la tira sí pone de manifiesto que Herminio es un joven homosexual, quien tiene una relación amorosa con “el Facha”. Este último, por su parte, tiene una expresión de género masculina, aunque su elección sexual es bisexual. En el discurso de esta ficción se nos narra cómo el Facha establece vínculos amorosos y sexuales tanto con varones (como en el caso de Herminio), como con mujeres (como en el caso de la concejal Dorio). Es interesante destacar aquí que el Facha asume un rol de pasividad en su relación con la concejal, quien lo trata como objeto y le provee favores, mientras que en su vínculo homosexual con Herminio invierte los roles y pasa a ser él el macho activo y proveedor. Por último, está el caso del intendente Iñiguez, quien, al igual que el Facha, tiene una expresión de género masculina, pero una elección sexual bisexual. Está casado con una mujer, la cual nunca aparece, es amante de la concejal Dorio y tiene relaciones sexuales con un joven. Él procura mantener en secreto dichas relaciones pero aparece un video que lo demuestra. Aquí también podemos ver cómo los roles de género cambian en un mismo personaje dependiendo de con quién establezca el vínculo amoroso. Mónica Dorio, que asume ese rol activo, proveedor y cosificante con su amante el Facha, no tiene la misma actitud cuando se trata de Iñiguez. Con él, el objeto es ella, y su actitud es mucho más pasiva y receptora, no sólo de dinero, regalos y favores, sino también de maltratos y abusos.

Podemos ver que, por lo tanto, la homosexualidad y bisexualidad aparecen en “El Puntero” representadas como exclusivamente propias de los varones. Y esa homosexualidad de los varones es entendida como una orientación sexual perjudicada, fracasada tal como desarrollaremos a continuación. Según Butler, la homofobia construye una posición de sujeto que rechaza a la homosexualidad y le asigna un sentido peyorativo porque frecuentemente coincide con el miedo a perder el género apropiado. Para Kimmel, la masculinidad es una aprobación “homosocial”, basada en el deseo de que otros hombres admitan la virilidad propia. Y en tanto que tal, su emoción más destacada es el miedo. De

este modo, la homofobia se constituye como un principio organizador de la definición cultural de virilidad. (Kimmel, 1997). Emergen, en consecuencia, un conjunto de atributos asociados a la homosexualidad que la califican como una orientación sexual asociado a la perversión, la vergüenza y la subordinación.

Vamos a buscar en los discursos de los personajes de “El Puntero” aquellos términos que fijan el sentido en torno al concepto de homosexualidad, partiendo de la hipótesis de que la misma es representada como una forma de desviación a la norma. En la tira lo que se repite constantemente, cada vez que se habla de homosexualidad es la idea de: “*que cada uno haga en su vida privada lo que quiera, pero uno no tiene por qué verlo*”. Aquí también veremos cómo el hecho de que el discurso quiera impartir determinadas conductas, no implica que estas órdenes vayan a ser acatadas a rajatabla por los personajes. En una ocasión el comisario amigo del Gitano le pide a éste que lleve a su hijo, Herminio, al barrio para “*encarrilarlo*” y Perotti le pide a Levante que se lo lleve con él y le de trabajo para hacer. Apenas lo conocen, se vuelve evidente que se trata de un joven homosexual debido a su apariencia y forma de expresarse, sin embargo, esto no despierta aún ningún tipo de rechazo. Luego, la homosexualidad de Herminio se vuelve explícita: se trata de una escena en la cual todos regresan de una manifestación habiendo cumplido su cometido, tratándose de un momento de festejo y disfrute, donde todos cantaban y bebían alcohol. Repentinamente Herminio pone una canción de Rafaela Carrá, subiéndose a la mesa de forma provocativa y realizando un baile sugestivo con una gestualidad femenina, que el resto alienta y aplaude. Vemos aquí cómo esta puesta en evidencia la homosexualidad de Herminio, no genera el rechazo inmediato, sino que va a generar un goce a su alrededor, por parte de todos esos varones, presuntamente heterosexuales, quienes empiezan a disfrutar de ese baile. Este comportamiento festivo de los varones heterosexuales en torno al baile de Herminio desplaza las fronteras del deseo estrictamente heterosexual. Al actuar en conjunto, su reacción no es la inmediata sanción de la puesta en escena de la homosexualidad, sino una aceptación momentánea y disfrute. La sanción viene otra vez de la mano del Gitano. Él sí respeta norma y obedece a lo que dicta el discurso. Cuando la homosexualidad se vuelve explícita, hay que sancionarla. Y exige a los demás que hagan lo mismo. Comienza por poner cara de disgusto, para luego enfurecerse y decidir poner un fin a ese goce: apaga la música, pese a los abucheos, toma al joven por el cuello y se lo lleva.

La fuga a la heteronormatividad que se produce aquí no se centra sólo en el baile provocativo y afeminado de Herminio, sino también en todos los varones heterosexuales que se regocijan con ese gesto. El Gitano se enoja y se violenta, no solamente con Herminio, sino con todos ellos, dado a que están poniendo en cuestión su orientación sexual con sus aplausos y disfrute. Él es la ley heterosexualista violenta que constituye en abyecto al homosexual y en pasible de ser sancionado.

Se lleva a Herminio, causante de esa momentánea desestabilidad de la norma, y ya alejados del resto, le dice que se vaya y no vuelva al barrio y que ahora comprende porque su padre estaba preocupado por él. ¿Qué está cuestionando Herminio con el baile alusivo? ¿Qué intereses y deseos se gestan y evidencian cuando la homosexualidad se hace explícita? ¿Hay una homosexualidad latente que se vuelve visible en el regocijo de todos los hombres que festejan el baile de Herminio? Para Kimmel, “lo que llamamos masculinidad es a menudo una valla que nos protege de ser descubiertos como un fraude, un conjunto exagerado de actividades que impide a los demás ver dentro de nosotros, y un esfuerzo frenético por mantener a raya aquellos miedos que están dentro de nosotros”. Es por esto que, según el autor, la homofobia sería el miedo a que otros hombres nos desenmascaren y nos revelen a nosotros mismos y al mundo que no somos verdaderos hombres. (Kimmel, 1997). Esta exclamación del deseo homosexual en los aplausos y regocijo de esos varones, es lo que desenmascara a la masculinidad como un fraude, una performance y lo que genera pánico en el Gitano. Ante este miedo, lejos de querer hallar la respuesta a estos interrogantes, prefiere “esconder la mugre bajo la alfombra”, terminar con la fiesta y expulsar a aquel que viene a poner en duda la heteronormatividad establecida. La desestabilidad que se produce en esta escena de la norma heterosexual, provoca violencia y destierro, y lo hace porque este baile de Herminio y la aceptación del mismo por parte de los “machos” heterosexuales, pone en cuestión todo el sistema volviendo evidente el deseo homosexual de esos varones.



Otra escena que hace emerger conceptos peyorativos en torno a la homosexualidad se sucede cuando aparece un video del intendente Iñiguez manteniendo relaciones sexuales con un joven. Aquí se acata lo que el discurso heterosexista de la tira ordena y es la visualización del acto homosexual la que genera rechazo y extorsión. Levante y el Gitano se encuentran en la municipalidad reunidos con Leme, el cual les muestra este video y en el momento que están por tener relaciones, el Gitano exclama “*¡Saca esa mierda!*, tapándose los ojos con la mano para no ver más. Luego, le pregunta a Levante cómo puede comer después de haber visto eso y le dice “*sos un asqueroso*”. Ésta idea de rechazo hacia la homosexualidad cuando se escapa del ámbito privado, quedando expuesta, se refuerza cuando el Gitano dice: “*¿quién se cree que es para dejarse filmar?*” La respuesta de Levante es: “*impunidad*”. Como si se tratara de acto políticamente despreciable que tiene repercusiones en la gestión del intendente. Iñiguez no es sancionado por lo que hace, sino por la visualización que le da a ese hecho al grabarlo. Incluso el Gitano afirma “*¿Cuál es la gracia de dejarse filmar? Porque lo que hace... bueno, pero ¿dejarse filmar?*”.

¿Cómo se construye un conjunto de prácticas sexuales como legítimas? Necesariamente se requiere de estipular ciertas prácticas como antagónicas para poder diferenciarlas de aquellas que son “correctas”, “aceptables” y “deseables”. Tal como expresa Butler, para que la heterosexualidad permanezca intacta, la homosexualidad debe ser antes inteligible, así como su prohibición. No se puede prohibir la homosexualidad si antes no se la concibe culturalmente; y no se puede hablar de la heterosexualidad como “lo normal” y lo “correcto” sin antes construir una posición antagónica. Toda identidad discursiva requiere de la presencia del otro que se constituye como su opuesto, y esto a su vez deriva en que, en la medida en que existe tal antagonismo, ninguna identidad puede constituirse como una identidad plena. Es una relación imposible entre dos términos donde “cada uno de ellos impide al otro lograr su identidad consigo mismo” (Zizek, 1993).

Nuestra sociedad está regida por la norma heterosexual y para constituir a ésta como la normalidad debe necesariamente situar en la vereda de enfrente a la homosexualidad, calificándola de patológica, perversa y como una práctica que debería ser ocultada. La homosexualidad quedaría entonces situada del lado de la anormalidad. Es por esto que el Gitano le dice a Herminio sorprendido “*¿Cómo haces estas cosas, si vos venís de una*

*familia normal?*”. Lo que es “impensable” e “indecible” dentro de los términos de una forma cultural existente no es obligatoriamente aquello que está excluido de la matriz de inteligibilidad dentro de esa forma; por el contrario, lo marginado, y no lo excluido, es la posibilidad cultural que provoca miedo o, por lo menos, ocasiona castigos. Así, en el ejemplo antes mencionado en el que “sale a la luz” un video del intendente Iñiguez teniendo relaciones sexuales con un joven, el pánico que le provoca la posible sanción moral con sus consecuencias, le genera un infarto.

En la ficción analizada la homofobia con frecuencia opera atribuyendo a los homosexuales una orientación sexual perjudicada, fracasada. Y podemos ver como en el relato de esta ficción el sistema normativo heterosexual se ocupa de regular la sexualidad a través del ejercicio de la vigilancia, encarnado en la piel del Gitano. Es por esto que es la visualización de los actos homosexuales lo que hace que nazca el rechazo y que el Gitano se enoje ante su presencia, y no su mera existencia. Es su propio género el que se ve amenazado cuando emergen estos actos, porque coincide con un horror a perder el género apropiado y ya no ser un “hombre hecho y derecho”. Es esto lo que Herminio pone en evidencia con su baile provocativo y lo que el resto de los hombres reafirman con sus aplausos. El Gitano reacciona porque siente que la norma heterosexual se ve amenazada ante este gesto y tal como mencionamos anteriormente, es él quien asume el rol de impartir la norma en la tira. Y es esto mismo lo que le provoca pánico al intendente cuando se hace público su video.

El sistema binario de géneros sostiene de manera implícita la idea de una relación mimética entre género y sexo en el cual el género refleja al sexo o, de lo contrario, está limitado por él. En el preciso momento en que esto es puesto en duda, se hace evidente que el género es un artificio ambiguo y que esto trae como resultado que “varón” y “masculino” pueden significar tanto un cuerpo de mujer como de varón y que “mujer” y “femenino” pueden remitir tanto al cuerpo de un varón como de una mujer. El caso en el que esto se pone más en evidencia es en el de las mujeres y varones transexuales, donde el binarismo se desborda por completo al tratarse de personas que tienen una identidad de género que no coincide en lo absoluto con su sexo asignado al nacer. Lo más cercano a esto que aparece en la tira es el

caso de la mujer militante, sin embargo la identidad sexual travesti no aparece representada en esta ficción.

Podemos ver, a lo largo de este capítulo, como “El Puntero” deposita en el personaje del Gitano la encarnación de la norma heterosexista y el papel de vigilancia del cumplimiento de los mandatos de esa norma. Y podemos ver, también, a lo largo del análisis aquí realizado, como se construye una diversidad de representaciones de los roles de género en el unitario, que desbordan el sistema binario de géneros. ¿Por qué sucede esto? ¿Por qué ésta ficción no se limita a representar a varones y mujeres que acatan a rajatabla los estándares de género? Aquí podemos sólo inferir una hipótesis, que no constituye de ningún modo un enunciado que procure ser una conclusión absoluta. Consideramos que una posibilidad es que, al ser “El Puntero” una ficción que intenta generar un efecto intenso de realidad en el espectador, respetando de la manera más fidedigna posible los verosímiles sociales, necesita aceptar, al menos en parte, el carácter performativo del género, y la existencia de diferentes formas de asumir estos roles. Una ficción que sólo representa una forma de ser mujer y una forma de ser varón, acorde a los tipos ideales, pierde realismo, porque en ninguna sociedad, en ningún tiempo y en ningún lugar, existe un solo modo de ser mujer y un solo modo de ser varón.

## **Conclusión**

Hemos partido de la hipótesis de que, en tanto que los roles de género son performativamente contruidos, mediante actuaciones sociales continuas, que tienen como fin esconder este carácter performativo y naturalizar la norma heterosexista, “El Puntero”, a través del personaje del Gitano, procura el mantenimiento de este régimen heteronormativo de dominación masculinista, pero que, en tanto que los productos de las industrias culturales son complejos y contradictorios, esta norma se ve desbordada en las representaciones de los roles de feminidad y masculinidad que se llevan a cabo en el discurso de esta ficción, emergiendo una multiplicidad de maneras de ser mujer y ser varón.

Comenzamos por dar cuenta de cómo funciona el mundo clientelar en el relato de “El Puntero”, entendido como un modo de hacer política propio de los varones, y basado en una cultura del “aguante” que justifica una diversidad de acciones distantes de la legalidad socialmente legitimada. Hemos identificado que esta práctica política se funda a través de lazos de solidaridad muy fuertes, gestados a través de un favor fundacional, y se caracteriza por la distribución de bienes y favores que simulan ser con fines solidarios y que esconden, tras la mascarada del “macho” proveedor, la situación de desventaja a la que los sectores populares son sometidos con la adquisición de esta “deuda” con el puntero.

Hemos comparado este modo de hacer política, y la construcción que “El Puntero” lleva a cabo de los varones de los sectores populares en este marco, entendiéndolos como seres irracionales, o “animales corporales”, con la politicidad de las mujeres, basado en el principio de la honestidad, la transparencia y el respeto por la legalidad establecida, representando a las mujeres de esta clase como portadoras de una reflexividad que emerge como la “voz de la razón”, centrada en el cálculo a futuro.

A partir de esto, nos propusimos describir los distintos modos de representar a las mujeres en “El Puntero”, comenzando por dar cuenta de los sentidos que se construyen en el discurso del unitario en torno a “ser mujer” y “ser varón”, detectando que el concepto de mujer se asocia en esta ficción a la idea de objeto, pasividad, incapacidad; mientras que en torno al concepto de “macho” se fijan sentidos asociados a la idea de valentía, actividad, posesión y provisión. Y hallamos que no siempre los personajes actúan acorde a estos

conceptos, produciéndose múltiples desvíos en relación a la norma. Surgen así, una amplia cantidad formas de ser mujer, debido a que cada una responde ante la norma de un modo diferente.

Luego, y en el marco de la descripción de las feminidades, hemos dedicado un apartado a la cuestión de la violencia de género, ampliamente representada en este unitario, llegando a la conclusión de que, lo que opera en el discurso de “El Puntero”, es la construcción de sujetos con una moral que no sanciona los actos de violencia, sino que ésta aparece como plenamente legitimada, y como un medio válido a través del cual los personajes resuelven sus conflictos, dando lugar a la emergencia de toda una cadena de complicidades masculinas que encubren estos actos de violencia hacia las mujeres.

Y también en este marco, hemos reconstruido la idea de “maternidad” que se pone en juego en la discursividad de “El Puntero”, donde se la entiende como un destino ineludible del devenir femenino, posicionando en un lugar de no-mujer a aquellas que no manifiestan un deseo de ser madres o que no acatan ese rol de la manera esperada por la norma. Emerge de este modo una polarización entre dos tipos de mujeres: la madre y esposa con un cuerpo fecundo y desexuado, y la mujer “indecente”, sensual y seductora, calificada de “prostituta”.

Por último, en el capítulo III, nos propusimos describir al personaje del Gitano, con el fin de graficar cómo lleva a cabo su papel de impartidor y controlador del cumplimiento de la norma heterosexual. Y notamos que es este personaje quien mejor encarna el rol de “macho” en la tira, dado al temor que le produce que los desvíos a la norma recaigan en una deconstitución de los roles de género. Y que es por esto que es él quien, a través del ejercicio de la vigilancia, censura la puesta en evidencia de la homosexualidad en la tira, la cual es representada como una orientación sexual perjudicada, fracasada.

En conclusión, en el discurso de “El Puntero” no existe un solo modelo de masculinidad y de feminidad sino que, en tanto que esta ficción procura generar un efecto de verdad en el espectador respetando lo más fielmente posible el verosímil social, se vuelve necesario contemplar el carácter performativo del género. Esto desborda permanentemente la

heteronormatividad, poniéndose de manifiesto fallas y desvíos que ponen en evidencia que se trata de modos de actuar el género y no de manifestaciones de un sexo esencial, emergiendo una diversidad de feminidades y masculinidades en el discurso de la tira.



## BIBLIOGRAFÍA

**Auyero**, Javier, ¿Favores por votos? Presentación, Estudios sobre clientelismo político contemporáneo. Editorial Losada, Argentina, 1997.

**Bersi**, Fernando Aníbal, Dime cómo matas y te diré quién eres. Mujeres Asesinas: género, clase y sexo en televisión. Tesina de licenciatura, UBA, Facultad de Ciencias Sociales, Buenos Aires, 2012.

**Bounnano**, Milly, La masa y el relleno. La miniserie en la ficción italiana. Editorial DeSignis, 1999.

**Butler**, Judith, Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del sexo. Introducción, El género en llamas: cuestiones de apropiación y subversión, Discutir con lo real, Acerca del término Queer. Paidós, Buenos Aires, 2002.

**Butler**, Judith, El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad. Prefacio 1990, Sujetos del sexo/género/deseo, Prohibición, psicoanálisis y la producción de la matriz heterosexual, Actos corporales subversivos, Conclusión: de la parodia a la política. Paidós Studio, Barcelona, 2007.

**Cháneton**, July, Género, poder y discursos sociales. Eudeba, Buenos Aires, 2009.

**Clarín**, sección Opinión, 13/06/11. Recuperado el 4/11/2015, Disponible en: [http://www.clarin.com/opinion/Puntero-politica-supimos-conseguir\\_0\\_498550189.html](http://www.clarin.com/opinion/Puntero-politica-supimos-conseguir_0_498550189.html)

**Davis**, Angela, Mujeres, raza y clase. Akal, Madrid, 2004

**De Beauvoir**, Simone, El segundo sexo. 1949. Recuperado 15/10/2015. Disponible en: <http://users.dsic.upv.es/~pperis/El%20segundo%20sexo.pdf>

**De Lauretis**, Teresa, La tecnología del género. 1989. Recuperado el 4/11/2015, Disponible en: <http://www.caladona.org/grups/uploads/2012/01/teconologias-del-genero-teresa-de-lauretis.pdf>

**Foucault**, Michel, Historia de la sexualidad I. La voluntad del saber. La hipótesis represiva, El dispositivo de la sexualidad. Siglo XXI Editores, Buenos Aires, abril 2002.

**Foucault**, Michel, Historia de la sexualidad II. El uso de los placeres. Introducción. Siglo XXI Editores, Buenos Aires, abril 2013.

**Garriga Zucal**, José, Soy macho porque me la aguanto. Etnografías de las prácticas violentas y la conformación de las identidades de género masculinas en: Alabarces, Pablo y otros. Hinchadas, Prometeo, Buenos Aires, 2005.

**Halac**, Ricardo, Grandeza y decadencia de un género: el unitario de televisión. 2014 Recuperado el 17/10/2015. Disponible en: <http://www.lanacion.com.ar/195604-grandeza-y-decadencia-de-un-genero-el-unitario-de-televisio>

**Kimmel**, Michael S., Homofobia, temor, vergüenza y silencio en la identidad masculina. En Masculinid/es: poder y crisis. Isis Internacional y Flacso, Chile 1997.

**Laclau, Ernesto y Chantal Mouffe**, Hegemonía y estrategia socialista. Hacia una radicalización de la democracia. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 1987

**Le Breton**, David, Antropología del cuerpo y modernidad. Nueva visión, Buenos Aires, 2008.

**Maffia**, Diana, Sexualidades Migrantes. Género y Transgénero. Femimania Editora. Buenos Aires, 2003.

**Marcaletti**, Mariana Romina, La representación de la juventud en la televisión de la transición a la democracia: Pelito y Clave de sol. Tesina de licenciatura, UBA, Facultad de Ciencias Sociales, Buenos Aires, 2010.

**Maturana Suárez**, Macarena, Narrativas identitarias en mujeres que decidieron asumir un embarazo no planificado: algunas historias de construcción de la maternidad. Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Chile, 2013.

**Mazziotti**, Nora, Telenovela, industria y prácticas sociales. Grupo Editorial Normal, Bogotá, 2006.

**Mazziotti**, Nora, Telenovela latinoamericana, teleteatro argentino. Especialmente para este volumen. Buenos Aires, 1991.

**Metz**, Christian, ¿Hacia la decadencia de un cierto verosímil? El decir y lo dicho en el cine. Lo verosímil. Editorial Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1970.

**Monzón**, Marisa Beatriz, Cuerpo femenino, oferta erótica y estereotipos en bailando por un sueño. Tesina de licenciatura, UBA, Facultad de Ciencias Sociales, Buenos Aires, 2012.

**Nassau**, Julieta, La Nación. 16/05/11. Recuperado el 4/11/2015, Disponible en: <http://www.lanacion.com.ar/1373756-el-puntero-pudo-mucho-mas-que-cqc>

**Novick**, Daniela, Fans cumbieras: género, sexualidades y agencias femeninas en escena. Tesina de licenciatura, UBA, Facultad de Ciencias Sociales, Buenos Aires, 2013.

**Palma**, Javier, Resistencias y mediaciones. Estudios sobre cultura popular (comp. **Alabarces**, Pablo y **Rodríguez**, María Graciela). Clases y cultura populares en el nuevo cine argentino: miserabilismo, neopopulismo y fascinación. Editorial Paidós, Buenos Aires, 2008.

**Richard**, Nelly, La crítica feminista como modelo de crítica cultural. Recuperado el 17/10/15. Disponible en: <http://www.debatefeminista.com/PDF/Articulos/lacrit1226.pdf>

**Rinesi**, Eduardo, **Vommaro**, Gabriel y **Muraca**, Matías, Si éste no es el pueblo. Hegemonía, populismo y democracia en Argentina. Universidad Nacional de General Sarmiento: Instituto de Estudio y Capacitación Federación Nacional de Docentes Universitarios. Buenos Aires. 2008.

**Sánchez**, Ariel, Marcar la cancha, Reiteraciones, desvíos y tensiones en el arduo proceso de hacerse varón, en Modos de vida, resistencias e invención. Ediciones La parte maldita, Buenos Aires. 2015

**Sánchez**, Ariel, Nueva masculinidad y sociedad de consumo. Desplazamientos en las fronteras de género. Tesina de Licenciatura, UBA, Facultad de Ciencias Sociales, Buenos Aires, 2008

**Sánchez de Bustamante**, Marina, La maternidad como destino ineludible. Un análisis de la revista Ser Padres Hoy. Recuperado 15/01/16. Diponible en: <http://www.teoriascomunicunm.com.ar/archivos/INV-SanchezBustamante-Maternidad-Articulo.pdf>

**Silba**, Malvina, *Identidades subalternas: Edad, clase, género y consumos culturales*. Buenos Aires, 2011.

**Steimberg**, Oscar “Nuevos presentes y nuevos pasados en la telenovela” en *Revista Sociedad* n° 5 (en prensa) “Sobre algunos temas y problemas del análisis del humor gráfico”, *Revista Signo y Señal* de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. 1994

**Varela**, Mirta, *La televisión criolla. Recepción y vida cotidiana*. Edhasa, Buenos Aires, 2005.

**Vázquez Soledad** y **Borda**, Pablo. Cuando las madres “dejan a sus hijos”. Vínculos filiales-maternales en los relatos biográficos de jóvenes de barrios marginalizados del AMBA. III Reunión de la Red de Investigadores sobre Juventud de Argentina (RENIJA). Universidad Nacional de los Comahue, Viedma 2012.

**Verón**, Eliseo, *Construir el acontecimiento*. Editorial Gedisa, 1995.

**Verón**, Eliseo, *La semiosis social, ¿Seguimos en contacto?* Paidós, Buenos Aires, 2013.

**Williams**, Raymond, *Televisión, technology and cultural form*. Wesleyan University Press, New England, 1992.

**Wolf**, Mauro, *Género y televisión*, *Revista Análisis*, Universidad de Barcelona, 1984.

**Zizek**, Slavoj, *Nuevas reflexiones sobre la revolución de nuestros tiempos. Más allá del análisis del discurso, primera parte*, en Laclau, Ernesto, *Nueva Visión*, Buenos Aires, 1993.