



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

Título del documento: ¿Feminidades disidentes? : representaciones y reconocimientos de mujeres mediáticas en torno a los estereotipos de género y los modelos de maternidad en ShowMatch

Autores (en el caso de tesis y directores):

Ludmila Ferrer Bail

Florencia Martínez Pelizza

Malvina Leonor Silba, tutora

Mayra Luz Alvarado, co-tutora

Datos de edición (fecha, editorial, lugar,

fecha de defensa para el caso de tesis: 2018

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

Esta obra está bajo una licencia Creative Commons Argentina.
Atribución-No comercial-Sin obras derivadas 4.0 (CC BY 4.0 AR)



La imagen se puede sacar de aca: https://creativecommons.org/choose/?lang=es_AR



Universidad de Buenos Aires

Facultad de Ciencias Sociales

Ciencias de la Comunicación



Tesina de grado

¿Feminidades disidentes?: representaciones y reconocimientos
de mujeres mediáticas en torno a los estereotipos de género y
los modelos de
maternidad en *ShowMatch*

Directora: Dra. Malvina Silba

Co-directora: Lic. Mayra Luz Alvarado

Ludmila Ferrer Bail

DNI: 36.319.382

ludmiferrer@gmail.com

Florencia Martínez Pelizza

DNI: 36.931.131

florenciamartinezpelizza@gmail.com

2017

Agradecimientos.....	4
----------------------	---

Introducción

1. Presentación del tema.....	5
2. Elección del objeto.....	6
3. Fundamentación.....	8
4. Objetivos.....	9
5. Plan de la obra.....	10

Capítulo I: *ShowMatch*: popular, masivo y melodramático

1.1. Estado del arte: <i>ShowMatch</i> , el peor de todos.....	13
1.2. Un poco de historia.....	18
1.3. Cómo funciona el programa.....	24
1.4. Marcelo Tinelli: el pibe de Bolívar.....	26
1.5. <i>ShowMatch</i> como producto cultural popular y masivo.....	29
1.6. La matriz melodramática en el programa.....	33
1.7. El machismo en <i>ShowMatch</i>	37
1.8. Las previas, y la tensión entre lo público y lo privado.....	42

Capítulo II: Maternidades: entre lo tradicional y lo disidente

2.1. Cinthia Fernández.....	47
2.1.1. Madre y monja: cómo Cinthia cambió su look.....	48
2.1.2. Matrimonio: El hombre proveedor y la mujer pilar de la familia.....	51
2.1.3. La maternidad, un amoroso sacrificio.....	53
2.2 Gisela Bernal.....	57
2.2.1. Amor y moral: Diwan víctima y Gisela victimaria.....	58
2.2.2. La paternidad de Ian: entre la biología y el melodrama.....	62
2.2.3. Gisela: madre y trabajadora.....	65

Capítulo III: No existe una única forma de ser trans

3.1 Florencia de la V.....	70
3.1.1. Florencia y la maternidad.....	72
3.1.2. Flor como sujeto de deseo y deseante.....	76
3.1.3 Florencia y la heteronormatividad.....	77
3.2 Lizy Tagliani.....	78
3.2.1 Lizy, la fea.....	80
3.2.2 Flor y Lizy: dos maneras de ser trans.....	81

Conclusión.....	84
Bibliografía.....	91

Agradecimientos

A mi familia, que aunque creo que nunca entendieron de qué se trata mi carrera, me apoyaron e insistieron con esta etapa de culminación.

A mis amigos y amigas que me recomendaron autores y me sugirieron textos para aplicar en este trabajo.

A mi compañera Ludmi, con quien cursé el CBC y me reencontré al final de la carrera, para terminarla compartiendo ansiedades, sufrimientos y alegrías.

A Malvina Silba y Mayra Alvarado, que me parecieron unas genias desde el primer momento que las tuve como docentes, y aceptaron ser la tutora y co-tutora de este trabajo.

(Flor)

A la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires y sus docentes por el conocimiento, las herramientas y la formación.

A mis padres y mi hermano, por el amor, la confianza y el apoyo de siempre.

A Rosario y Ricardo por el cariño y la invaluable ayuda que me brindaron.

A mis amigos y amigas que me apoyaron, alentaron y escucharon, especialmente a Bianca, Cecilia y Victoria, quienes hicieron de la carrera una etapa feliz y maravillosa.

A Flor, por supuesto, por la paciencia, la garra y todos los momentos compartidos desde el CBC hasta ahora. También a Cremito y Fiaca por hacernos reír en las juntadas.

A Malvina Silba y Mayra Alvarado por la ayuda, la guía y los consejos durante todo este proceso.

(Ludmila)

Introducción

1. Presentación del tema

En esta tesina analizaremos qué tipo de feminidades asociadas a los roles maternales se construyen en el programa televisivo *ShowMatch* del ciclo 2015. Partiendo de la premisa de que las feminidades y las maternidades no son homogéneas (Ana María Fernández 2012, Lamas 2000, Luke 1999), trataremos de avanzar en el análisis de diversos aspectos de dichas representaciones para discutir de qué forma el ciclo televisivo habilita feminidades y maternidades disidentes en escena.

Conjuntamente nos preguntaremos hasta qué punto las mismas pueden nombrarse como transgresoras, reproductoras de un orden tradicional de género o una combinación estratégica de dimensiones de ambos modelos –el transgresor y el tradicional–. En este trabajo no caracterizaremos al programa como lo hacen la mayoría de las producciones académicas existentes sobre el tema, quienes lo descalifican por ser, supuestamente, un producto cultural de mala calidad.

Partiremos de la premisa de que la jerarquía cultural es una construcción social que responde a determinados modelos y reproduce determinadas lógicas en el campo de la cultura, con las cuáles pretendemos discutir aquí. Proponemos centrarnos en la riqueza de analizar un programa popular organizado, también, en torno al talento para bailar de diversos grupos de personas –famosas y no famosas–, el cual posee un alcance masivo. Sus televidentes pueden apropiarse parcialmente de los discursos y representaciones que el programa propone; discutir, rechazar, o matizar los modelos de ser y de comportarse que habilita la pista de *Bailando por un sueño*, el certamen de baile que se desarrolla dentro de

ShowMatch. Para analizar las distintas feminidades y modelos de maternidades que se representan en el programa nos centraremos en el análisis de las “previas”, un espacio en donde las y los participantes cuentan hechos de su vida privada, ya que nos permite entrever cómo se auto-representan sus roles de madres, mujeres y profesionales las participantes que conforman nuestro corpus de análisis. *ShowMatch* es un espacio en el que conviven y se disputan distintas significaciones sobre el género que están en un constante movimiento y contradicción, propias de todo sujeto y toda sociedad (Butler, 1990). La cultura es “el terreno sobre el que se elaboran las transformaciones” (Hall, 1985, p. 95) y este programa televisivo, al formar parte de ella, es un objeto que nos permitiría ver representados dichos cambios, así como diversas rupturas y continuidades.

2. Elección del objeto

El interés por el tema y el objeto para esta tesina surgió durante nuestra cursada del Seminario Cultura Popular y Cultura Masiva, cátedra Alabarces, en 2014. Nuestro trabajo final titulado: “*Tinelli: entre el culo y la cultura*” tuvo como disparador el nombramiento de Marcelo Tinelli como Personalidad Destacada de la Cultura por el Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, ese mismo año. Tomamos los comentarios de los lectores de las noticias sobre dicho acontecimiento publicadas en los sitios online de las revistas de chismes para analizar y problematizar el concepto de cultura que allí aparecía mencionado de manera insistente. La mayoría de los usuarios consideraba injusto el nombramiento y argumentaban que el programa de Tinelli “no es cultura” ya que se dedica a “mostrar mujeres con poca ropa” o a “cortar polleritas”. Esta desvalorización de la figura del conductor y de *VideoMatch/ShowMatch* se repitió (y se repite aún) en el ámbito académico y en el periodístico. Feinmann (2013) desarrolla el concepto de “culocracia” para afirmar que las colas son el dispositivo que los medios masivos de comunicación utilizan para idiotizar a la

población y describe a *ShowMatch* como un programa inculto, bizarro, un tributo al machismo y a la cosificación.

En aquel trabajo, nosotras nos preguntábamos: ¿Cuándo o por qué el culo dejó de ser liberación para significar opresión y cosificación? ¿Por qué sólo Tinelli es condenado con tanta vehemencia, cuando ya Olmedo y Porcel exhibían cuerpos de mujeres semi-desnudas a las que manoseaban y descalifican de manera constante, tratándolas de tontas e ingenuas? ¿Por qué ellos son considerados clásicos del humor argentino y Tinelli un representante de la televisión *grasa o basura*? ¿Ambos productos no muestran, en definitiva, imágenes similares? Si bien estas preguntas continúan sin respuesta, nos sirven para dar cuenta del prejuicio académico y social que hay tanto sobre Tinelli y su programa como sobre la exhibición del cuerpo femenino y el placer que estas mujeres pueden sentir al hacerlo.

Dicho trabajo fue el puntapié para comenzar a trabajar con nuestra docente y luego directora de tesina, Malvina Silba, en la cursada en la cual también formaba parte como ayudante nuestra co-directora, Mayra Alvarado. Decidimos desarrollar un análisis más profundo, corriéndonos del prejuicio académico existente en torno al programa *ShowMatch*. Somos parte de una sociedad que disfruta del melodrama, donde las peleas entre el jurado y los participantes o los detalles de la vida íntima de una bailarina pueden ser tema de conversación e interés público en muchos espacios de la vida cotidiana (Alvarado, 2014). No nos avergüenza disfrutar de este consumo cultural que pone en la pantalla televisiva un *show* que no solo divierte sino que exhibe coreografías y bailarines de gran nivel.

3. Fundamentación

A partir del tema y objeto propuesto, nos interesa analizar a *ShowMatch* desde una mirada que no es la dominante en los trabajos que ya se han hecho sobre el programa. Por un lado, no caracterizar a los cuerpos femeninos de las participantes como meros objetos que tienen por finalidad brindarle, exclusivamente, placer a los varones. Consideramos que si bien dentro del certamen se reproducen modos hegemónicos de ser mujer y madre, queremos hipotetizar que hay momentos en que se rompe parcialmente con esos estereotipos y se revelan y habilitan otras formas de ser(lo), proponiendo esquemas disruptivos en ese campo.

Si miramos rápidamente *Bailando por un sueño*, podemos observar cierta reproducción de vínculos típicos de una sociedad patriarcal (Lamas, 2000) Por ejemplo, las veces que bailó la participante Candela Ruggeri fue mostrada como “custodiada” por su padre, el ex futbolista Oscar Ruggeri, o cuando la participación de Verónica Ojeda en certamen giró en torno a un varón: su ex pareja, Diego Maradona. Sin embargo, también aparecieron diversas posibilidades de ruptura de estos parámetros: madres, trabajadoras, mujeres trans, comediantes y bailarinas talentosas, entre otras.

Si se considera a la mujer como un mero objeto destinado al placer masculino (Silba y Spataro, 2016), se obturaría la posibilidad de un análisis más complejo. Por fuera de esta visión simplificadora, los cuerpos y los discursos de las mujeres en escena, diversos, transgresores, reproductores o disidentes, podrían ser interpretados y analizados en términos de posibilidades de liberación, haciendo foco en su belleza pero también en su talento para el baile, el humor, el carisma, etc. La desnudez no necesariamente es símbolo de opresión ya que siempre hay, como afirma Hall (1980), lecturas preferentes. En base a esto veremos qué matices y contradicciones podremos encontrar en las participantes que seleccionamos para

analizar, y cómo interactúan con otros actores, como Tinelli, los miembros del jurado e inclusive sus propias parejas y/o padres de sus hijos, que muchas veces están presentes en el programa o aparecen referidos en sus discursos.

Por otro lado, definimos a *ShowMatch* como un programa con elementos populares, gracias a los que pudo volverse masivo (Martín Barbero, 1983). Esto hace que los modelos de comportamiento que habilita el certamen tengan un gran alcance, que sumado a los elementos melodramáticos (tales como la musicalización, los primeros planos del rostro con diversas expresiones emocionales, etc), proponen una serie de roles a desempeñar según el género y el lugar a ocupar en el núcleo familiar. El conjunto de frases de los participantes, el conductor y las y los jurados que surgen en la interacción informan, teniendo en cuenta el aspecto pedagógico del melodrama (Monsiváis, 2006), reglas morales y de comportamiento. Como afirma Luke (1999): “Los textos televisivos y la cultura popular enseñan unas lecciones muy poderosas sobre el mundo social. Esos discursos proporcionan unos sistemas culturales de significados de conceptos como "infancia", "familia" "feminidad" "masculinidad", etc” (p.160). Sin embargo, en última instancia, son los televidentes quienes procesarán dichos modelos para tomarlos, dejarlos o matizarlos (Hall, 1980).

4. Objetivos

El objetivo general del trabajo es analizar y describir cómo aparecen representadas las distintas feminidades y modelos de maternidades presentes en *ShowMatch* en el ciclo 2015, a partir de cuatro participantes que seleccionamos en el recorte del objeto: Cinthia Fernández, Gisela Bernal, Florencia de V y Lizy Tagliani. Cinthia, Gisela y Florencia son madres recientes, Flor además es una mujer trans, y Lizy es también una mujer trans pero no es

madre. Veremos qué similitudes, diferencias y matices, presentan respecto a los roles tradicionales, y qué rupturas de estos roles pueden ser identificados en el contexto del análisis propuesto.

Por otro lado, nos propusimos una serie de objetivos específicos:

- a. Establecer las relaciones existentes entre los estereotipos de género y las autorrepresentaciones de las mujeres en el programa (como mujeres, como madres y/o como trabajadoras).
- b. Reconstruir la trayectoria del actualmente llamado *ShowMatch* y cómo logró desarrollarse como programa popular y masivo.
- c. Reconstruir los juicios de valor, sentidos comunes y modos de comportamiento que circulan dentro del programa.
- d. Analizar el vínculo entre las participantes y los jurados, el conductor y sus parejas e hijos, presentes en el programa o en el relato de sus previas.
- e. Analizar la gama de posibilidades con respecto al rol de las mujeres y de las madres que habilita el programa.

5. Plan de la obra

En el capítulo I, “*ShowMatch*: popular, masivo y melodramático”, empezaremos reconstruyendo el estado del arte existente sobre *ShowMatch*, discutiendo con aquellas posturas que lo conciben como programa poco culto. Haremos un breve recorrido de su historia y su funcionamiento para situar al lector, analizando el rol del conductor, Marcelo Tinelli. Anclaremos a *ShowMatch* dentro de la cultura popular y de la cultura masiva,

definiendo estos dos conceptos. Finalmente, realizaremos un primer análisis de la matriz melodramática y su funcionamiento en el programa.

En el capítulo II: “Maternidades: entre lo tradicional y lo disidente”, analizaremos cómo se componen y significan las experiencias de feminidades a partir de la maternidad, basándonos principalmente en los relatos e interacciones en las previas de Cinthia Fernández y Gisela Bernal. Veremos las diferencias y similitudes entre ambas, cuánto hay de tradicional y de rupturista en sus relatos.

En el capítulo III: “No existe una única forma de ser trans”, observaremos los matices de ser mujer trans a partir de los relatos de dos participantes del programa: Florencia de la V y Lizy Tagliani. Analizaremos las autorepresentaciones que ambas realizaron sobre sí mismas en la pista del *Bailando...* con las concepciones tradicionales de la mujer, como ser esposa y madre o cómo y por qué elegir no serlo.

Finalmente, en la conclusión condensaremos las reflexiones finales de los análisis planteados en cada capítulo, proponiendo nuevos caminos para investigar.

Capítulo I

***ShowMatch*: popular, masivo y melodramático**

En este capítulo realizaremos una primera aproximación a *ShowMatch*. En primer lugar, haremos referencia al estado del arte que existe sobre el programa. La mayoría de los y las autoras que escribieron textos sobre *VideoMatch/ShowMatch* y Tinelli lo critican por ser un programa poco culto y de mala calidad. Si bien la mayoría de las críticas hacen hincapié en que el programa les resulta cuestionable por ser, en teoría, propagador del machismo y de la cosificación de la mujer, siempre subyace un juicio descalificatorio por considerarlo “grasa”. Este término es utilizado para marcar una jerarquía cultural, asociándolo a objetos y prácticas provenientes de la cultura popular/de masas (Martín Barbero, 1983), ubicándolos por debajo de otros productos culturales considerados “legítimos”. Según Martín Barbero (1983), la industria cultural toma ciertos elementos provenientes de la cultura popular y los pone en escena para lograr llegar a una audiencia mayor, entre otras cuestiones. En el caso de *VideoMatch/ShowMatch*, se ponen elementos melodramáticos, como el exceso de emotividad, que se gestaron en lo popular y que, luego, la industria cultural tomó, borrándole “los conflictos a través de los cuales las clases populares construyen su identidad” (Martín Barbero, 1983, p. 61). Estos elementos provenientes de lo popular son utilizados como excusas/“argumentos” para tildar a *VideoMatch/ShowMatch* como un programa “grasa” y así quedar por fuera de y en oposición a la cultura culta.

En segundo lugar, repasaremos la historia del programa. El nacimiento de *VideoMatch* y *Ritmo de la noche* en el entonces recientemente privatizado Telefe, su posterior pase a Canal 9 y Canal 13 y el nacimiento de *ShowMatch* y el ciclo *Bailando por un Sueño*. Analizaremos también la figura de Marcelo Tinelli y cómo se ha construido en tanto

enunciador. Asimismo, desarrollaremos el marco teórico según el cual construimos nuestro objeto de estudio. *ShowMatch* es un programa masivo y con elementos provenientes de la cultura popular, y propone modos de ser varón y mujer que pueden ser tomados o no por los sujetos que miran el programa. Nos interesa ver qué estereotipos se manifiestan y los momentos en que se refuerzan, desafían o modifican.

Estado del arte: *ShowMatch*, el peor de todos

En los últimos veinte años, Tinelli ha sido un fenómeno masivo en la televisión argentina: llegó a medir 39,2 puntos de rating en 2010¹. Esto ha llamado la atención de diferentes autores que analizan los medios masivos de comunicación. La bibliografía analizada da cuenta del fenómeno mediático de *ShowMatch* y de una mirada específica que se tiene sobre este objeto: se lo considera un producto cultural “pobre y de mal gusto”. Esta postura remite a una visión legitimista, como la que sostiene Bourdieu (1967), según la cual se considera que la cultura comprende actividades como la música², la pintura, la escultura, la literatura y el teatro. Para el sociólogo francés, las obras culturales están jerarquizadas según su grado de legitimidad y afirma que “se observa, en efecto, en una sociedad dada, en un momento dado del tiempo, que todas las significaciones culturales (...) no son equivalentes en dignidad y en valor” (p. 33), sino que se organizan jerárquicamente de acuerdo a la legitimidad cultural, la cual “consiste en que todo individuo, lo quiera o no, es y se sabe colocado en el campo de aplicación de un sistema de reglas que permiten calificar y jerarquizar su comportamiento bajo la relación de la cultura” (Bourdieu, 1967, p. 34).

¹ “Cuarenta puntos de rating para la final de *ShowMatch*” en *La Nación* (22/12/10) en <http://www.lanacion.com.ar/1335520-40-puntos-de-rating-para-el-final-de-ShowMatch>

² Bourdieu (1967, 1990) hace una distinción entre “música culta” y “músicas populares”, por lo que al señalar a la música como consumo legítimo está haciendo referencia, principalmente, a la música clásica.

Los programas televisivos que recuperan elementos de lo popular y, además, son de alcance masivo, como es el caso de *ShowMatch*, serían considerados la antítesis de la cultura. Este desprestigio genera que existan pocos trabajos que analicen objetos como *Showmatch/Videomatch* y los que lo hacen, como citamos a continuación, no dejan de calificarlo como un programa “de poca calidad y de mal gusto”. Al igual que afirman Silba y Spataro (2016) respecto a la cumbia villera o el género melódico romántico, la crítica académica relega a los objetos como *VideoMatch/ShowMatch* “en tanto objetos plausibles de ser indagados, dato que se hace evidente, por ejemplo, en la escasez de papers, ponencias y mesas de discusión” (p.18) en torno a ellos.

En el libro *Tinelli*, publicado en 1992, Mangone caracteriza al programa, entre otras cosas, como dedicado a “un vouyerismo de mujeres”, en dónde los hombres “espían” y Tinelli “las muestra” (p. 32), dejando de lado los matices que puede llegar a tomar el rol y el cuerpo de la mujer en el programa. Este análisis, al ser tan próximo a los inicios del programa, deja por fuera su evolución posterior. En 2009, Mangone escribió un artículo en donde centra su crítica en el aspecto poco culto del programa: “El tinellismo ratifica la tendencia de la televisión argentina a mezclar, con el peor de los resultados, ficción y actualidad, lo trascendente y lo banal, la destreza y el amateurismo” (p. 3). Consideramos que estos aspectos contradictorios de *ShowMatch*, lejos de ser algo negativo, son los que lo convierten en tierra fértil para el análisis.

La tesis de Zullo (1999) estudia el plano de la recepción, analizando a televidentes jóvenes de *VideoMatch* para contestar si éstos replican o no las conductas violentas de los personajes del programa a la hora de relacionarse en su vida cotidiana. “Con tal de divertirse todo es válido, desvalorizar al otro (en el léxico de los jóvenes: gastarlo), como ellos mismos

dijeron: ‘Gastar a otro es más divertido’ y como atestigua el *rating* del programa que lo que hace todo el tiempo es reírse de los demás” (p. 47). Como desarrollaremos más adelante, la idea de que los televidentes consumen y creen todo lo que un programa dice nos parece errónea.

Malgesini y Picca (2011) tienen como objetivo de su tesina explicar el éxito del programa conducido por Marcelo Tinelli. Tomando la temporada 2010 de *Bailando por un Sueño*, lo analizan como *reality show* con elementos provenientes del melodrama. Los autores llegan a la conclusión de que “la variedad y diversidad de personas/personajes que componen el elenco de *Bailando por un Sueño* forman un reservorio de representaciones socioculturales que logran interpelar adecuadamente a los segmentos de audiencias argentinas y latinoamericanas que consumen el show” (Malgesini y Picca, 2011, p. 6).

La tesis de grado de Sito (2013) se encuentra en línea con la de Malgesini y Picca (2011). En este caso, se analizan las temporadas 2010 y 2011 utilizando la Teoría de Análisis de los Discursos Sociales de Verón (1993). Sito (2013) identifica las condiciones de producción de *ShowMatch* y sostiene que éste es un híbrido de los géneros de ficción y no ficción. Asimismo, da cuenta de los géneros ficcionales aparecen en el programa: “Si bien se trata de un *reality show*, entendemos que en el discurso de *ShowMatch* puede visualizarse una retórica melodramática que lo acerca a géneros ficcionales” (Sito, 2013, p. 13). Coincidimos en esta última afirmación y desarrollaremos los aspectos melodramáticos que detectamos en el programa más adelante en este capítulo.

Existen puntos en común entre la presente tesina y las últimas dos mencionadas, sin embargo tanto Sito (2013) como Malgesini y Picca (2011) analizan el programa de forma

mercantilista: buscan explicar el éxito de un show que encuentran chabacano y sostienen que los televidentes lo miran porque se sienten identificados con los participantes de origen popular³. Por otro lado, tampoco tienen en cuenta las teorías sobre la cultura popular, a pesar de que señalan la importancia del melodrama en los participantes y la forma en la que se interrelacionan.

Monzón (2012) realiza un análisis de los cuerpos femeninos de las participantes del *Bailando...* para su tesina de grado en Ciencias de la Comunicación. Allí, Monzón toma las temporadas emitidas en 2006, 2007, 2008 y 2011 para demostrar cómo progresivamente se intensifica “la exhibición del cuerpo al punto de la desnudez parcial, la insinuación constante y los dobles sentidos siempre con connotaciones sexuales” (p. 5). La autora hace hincapié en los desnudos que se vieron en la temporada 2011 durante el *strip dance*⁴, sin problematizar sobre la posibilidad de que la mujer pueda tener un rol activo con respecto a la decisión y el goce de mostrar su cuerpo.

En el artículo “Bailando alrededor de un tótem”, Camerlo (2009) analiza el baile del caño en *ShowMatch*. Desde el campo de la psicología, la autora califica a este objeto como un falo que es venerado por Tinelli debido a que es una superficie sobre la que se frota las participantes. Asimismo, Camerlo (2009) señala que el programa promueve estereotipos de género que “son acogidos por los receptores como parte de la totalidad de un mensaje que es percibido como natural y no como parte de una transmisión de mecanismos de poder” (p. 3), dejando de lado las capacidades de los televidentes de filtrar, resignificar, y cuestionar esos

³ Esto solo es aplicable a la temporada 2010. Particularmente, se centran en el caso del boxeador Flavio “la Mole” Moli, ganador del certamen de ese año. Las dos ediciones siguientes fueron Hernán Piquín y Noelia Pompa quienes obtuvieron el primer lugar en el *Bailando...*

⁴ Ritmo en el que las participantes debían quitarse progresivamente la ropa y quedar semi-desnudas.

estereotipos. Al igual que Monzón (2012), tampoco tiene en cuenta el goce de las mujeres a la hora de bailar.

Más recientemente, Cremona y Ficosco (2015) publicaron un artículo acerca de la masculinidad en *ShowMatch*. Las autoras afirman que dicho programa televisivo propone “perpetuar un modelo de macho exitoso en una sociedad de paradigmas que se quiebra” (p. 96). Sostienen que es paradójal que en una sociedad en la que se sancionó la Ley de Matrimonio Igualitario y la Ley de Identidad de Género se sigan perpetuando desde los medios masivos de comunicación el machismo y la misoginia. En contraste con esta postura, no consideramos que hay o debiera haber una coherencia entre la totalidad de los productos culturales y la materialidad de políticas y leyes del Estado. Además, las autoras dejan de lado la participación en el programa de Florencia de la V, figura emblemática en materia de Identidad de Género y la primera mujer trans en cambiar su documento nacional de identidad.

En materia legislativa, también existen publicaciones referidas al programa. En 2011, el Observatorio de la Discriminación en Radio y Televisión junto con el Instituto Nacional contra la Xenofobia y el Racismo (INADI) y el Consejo Nacional de la Mujer realizaron un informe acerca de *ShowMatch*. El documento afirma que las mujeres que aparecen en el programa son cosificadas debido a que su cuerpo es mostrado de manera fragmentada, a través de planos detalles de, por ejemplo, sus muslos o sus pechos y de esta forma “se le adjudica el valor de objeto de deseo en menoscabo de otras virtudes y/o cualidades y se exalta un estereotipo de mujer con una figura física determinada” (p. 2). Asimismo, el Observatorio sostiene que el varón “es presentado como un ser que no puede controlar sus impulsos sexuales” (p. 3).

Un poco de historia

En 1990, momento en el que los canales de televisión por aire fueron privatizados por el gobierno del presidente Carlos Menem, Pepe Irusta Cornet, gerente de Telesport, quería realizar un programa deportivo que ayudara a instalar al canal privado ESPN. Cornet ofreció la idea primero a Alejandro Romay en Canal 9, quien se negó. Fue Gustavo Yankelevich de Telefe quien se interesó en el proyecto. El primero de marzo de ese año, el canal comenzó a emitir a la medianoche el programa deportivo *VideoMatch* con la conducción del periodista Marcelo Tinelli⁵. Éste trabajaba en Telenoche (Canal 13) y, previamente, había formado parte del elenco de *Badía y Compañía*.

VideoMatch se emitía de lunes a lunes y el *rating* de los primeros meses fue tan pobre que Irusta retiró su apoyo y Tinelli quiso presentar su renuncia. Sin embargo, el programa continuó con los videos que conseguían los panelistas: Marcelo "Teto" Medina, Felipe McGaugh, Gonzalo Bonadeo, Ricardo "Lanchita" Bissio, Osvaldo Príncipi y Daniel Jacubovich. Es ahí que *VideoMatch* adquirió el toque humorístico y comenzó a centrar el programa en torno a la emisión de *bloopers*.

En 1991, también por la pantalla de Telefe, comenzó a emitirse los domingos *Ritmo de la noche* con la conducción de Tinelli. Allí había números musicales de bandas que tocaban en vivo y, además, se realizaban cámaras ocultas. *Ritmo...* estuvo en pantalla hasta diciembre de 1994. El año siguiente, *VideoMatch* pasó a llamarse *El show de VideoMatch* y se emitía en *prime time*. Incluía cámaras ocultas⁶, algunas de las cuales tenían de victimarios

⁵ Tinelli no fue la primera opción como conductor. Antes le habían ofrecido el trabajo a Gustavo Lutteral, quien lo rechazó.

⁶ Entre las más conocidas está *El peor día de tu vida* en la cual alguien le quería gastar a una broma a algún amigo o pariente y *VideoMatch* producía ese mal trago. El segmento terminaba con algún suceso espantoso y, ante el pasmo de la víctima, alguien intervenía para avisarle que todo eso era "una jodita para *VideoMatch*". Incluimos un link a modo de referencia: https://www.youtube.com/watch?v=KXJfV_0hkm8

a Leo Rosenwasser y José María Listorti⁷ y *sketchs* como *Los reclutas*⁸, *Los Reporteros*⁹, *Los Topus 4*¹⁰ o *Gran Cuñado*¹¹. Si bien el programa no fue planeado para ser un éxito, poco a poco fue teniendo más *rating*, de la mano con la estilización y evolución de la figura de *showman* de Tinelli, sobre la cual profundizaremos más adelante en este mismo capítulo.

En 2005, Daniel Hadad convenció a Tinelli para dejar Telefe y pasar a Canal 9, canal de aire que él había adquirido en 2002. Por problemas de propiedad intelectual, el programa debió cambiar de nombre y comenzó a llamarse *ShowMatch*¹². Pero no sólo cambió la denominación. Ese año, Telefe decidió poner a Susana Giménez en el horario de las 21hs., una hora más tarde de lo habitual. Con el fin de competir por la audiencia, Hadad le propuso a Tinelli pasar de las 22 a las 21 hs. Este cambio en la grilla obligó a modificar también el contenido ya que el programa comenzaba en un horario familiar. Así, las cámaras ocultas y los *sketchs* dejaron paso a competencias como: *30 segundos de fama*¹³, *El show del chiste*¹⁴, y *Miss Match*¹⁵ fueron algunos de los concursos que se realizaron ese año en *ShowMatch*, evidenciando la versatilidad del programa y del conductor a la hora de competir por el *rating*.

⁷ Leo Rosenwasser fue el protagonista de las cámaras ocultas denominadas *Leo Leonor* (<https://www.youtube.com/watch?v=s10e8Xi7G88>); *Pepe*, *Rompé* (<https://www.youtube.com/watch?v=1Q0OYpcTsWc>) y *Leo taxista* (<https://www.youtube.com/watch?v=Qy-URgdQWFU>), entre otros. José María Listorti protagonizó *Propuesta Indecente*, donde convocaba modelos, vedettes y actrices a un falso *casting* y les terminaba ofreciendo dinero a cambio de sexo: <https://www.youtube.com/watch?v=5z3h0oxd5Mc>. En 2009, ya siendo *ShowMatch*, Listorti realizó *Aquí Calafate*: una cámara oculta en la que se invitaba a una modelo a filmar un spot para publicitar dicha localidad del sur argentino y él le hacía pasar un mal momento denostándola e insinuándose sexualmente: <https://www.youtube.com/watch?v=cdyMVdw3Fpk>.

⁸ *Los reclutas* https://www.youtube.com/watch?v=OkpyZz5L_sE.

⁹ *Los Reporteros* https://www.youtube.com/watch?v=StU-8Q_mJY8.

¹⁰ *Los topus 4* https://www.youtube.com/watch?v=GnMttB_Q7jA.

¹¹ *Gran cuñado* <https://www.youtube.com/watch?v=G9okhJgfl-0>.

¹² En el 2000, se había exportado el formato a España y allí se llamaba *ShowMatch*.

¹³ *30 segundos de fama* https://www.youtube.com/watch?v=k_ABpYgYHCw.

¹⁴ *El show del chiste* <https://www.youtube.com/watch?v=LqUer19VgC8>.

¹⁵ *Miss Match* https://www.youtube.com/watch?v=vTBWBjU_dqk.

En septiembre de 2005, Adrián Suar, director de programación de Canal 13, concretó el pase de Tinelli y su productora, Ideas del Sur¹⁶, a la señal de Constitución. Previo a la llegada de Tinelli, Canal 13 se posicionaba como productora de ficciones de calidad, interpelando a un público distinto al de Telefe, el cual tenía una audiencia mayor. En 2004, todavía con *VideoMatch* en su pantalla, le ganó la disputa por el *rating* a Canal 13 por más de cuatro puntos¹⁷, mientras que en 2005 repitió la victoria con un promedio anual de 14,7 puntos¹⁸. Sin embargo, en 2006 el canal de Constitución superó a su rival con 18,1 puntos de *rating* y *ShowMatch* fue el programa con mayor audiencia televisiva con un promedio anual de 25,5 puntos¹⁹.

ShowMatch empezó a emitirse en Canal 13 en abril de 2006 en horario central de lunes a viernes. El contrato hizo a Artear dueña de un 30% de Ideas del Sur. Tinelli le dijo al diario *Clarín* en una entrevista²⁰:

“Esta es una apuesta que trasciende lo económico; siento que es un camino de largo plazo que tiende a insertar a Ideas del Sur en una plataforma más amplia, que le va a abrir más posibilidades a la producción argentina y a su expansión internacional”.

¹⁶ Productora audiovisual creada por Marcelo Tinelli en 1996. En 2013, el conductor le vendió el 70 por ciento de la empresa a Indalo Media, propiedad de Cristóbal López. En 2017, López vendió la totalidad del Grupo Indalo al grupo inversor OP Investments. Esta acción hizo público que los trabajadores de los medios de Indalo, entre los que se encontraban los de *ShowMatch*, llevaban meses sin cobrar sus salarios. Incluso Tinelli le pidió a la Justicia que frene la venta. Además, el conductor se vio forzado a suspender el *Aquadance*, uno de los ritmos más costosos por la movilización de recursos humanos y de infraestructura que implica, debido a falta de pago a proveedores. <https://www.infobae.com/teleshows/infoshows/2017/11/01/marcelo-tinelli-anuncio-la-cancelacion-del-aquadance-en-showmatch/>

¹⁷ “Sobre el final del año, la TV dio la gran sorpresa” en *La Nación* (31/12/04), disponible en <http://www.lanacion.com.ar/667489-sobre-el-final-del-ano-la-tv-dio-la-gran-sorpresa..>

¹⁸ “Cómo fue el rating en 2005” en *Clarín* (3/01/06), disponible en https://www.clarin.com/ediciones-antiores/rating-2005_0_BJ9XevIkAF.html.

¹⁹ “Números finales del rating 2006” en *La Nueva* (4/01/07), disponible en <http://www.lanueva.com/aplausos-impresa/586043/-n-250-meros-finales-del-rating-2006-.html>.

²⁰ “Pase del año: Marcelo Tinelli firmó el contrato con Canal 13” en *Clarín* (02/09/2005), disponible en https://www.clarin.com/ediciones-antiores/pase-ano-marcelo-tinelli-firmo-contrato-canal-13_0_B1rzcTPJAYe.html

Quedó claro que la intención de Tinelli era crecer, mientras que Suar intentó remontar un mal año del canal en términos de *rating*, ya que se vio obligado a sacar de la pantalla a varios programas²¹. El nuevo cambio de pantalla implicó modificaciones en las grillas de los distintos canales de la televisión argentina. En Canal 13 se emitía *Caiga Quien Caiga (CQC)*, conducido por Mario Pergolini, histórico rival de Tinelli. Pergolini era el conductor de *La TV ataca*, programa creado para competir con *Ritmo de la noche*. La llegada de Tinelli hizo que Pergolini renunciara y se fuera con *CQC* a Telefe. Además, el 6 de abril de 2006, fecha del debut de *ShowMatch* en su nuevo hogar, los otros canales de televisión ajustaron su programación para hacerle frente al programa de Tinelli²².

En 2006, ya en Canal 13, comenzó el ciclo *Bailando por un Sueño*, basado en el programa homónimo producido por Televisa en México. La versión original proviene del Reino Unido, se llama *Strictly Come Dancing* y es realizado por la British Broadcasting Corporation (BBC). La compra de un formato extranjero no implica la realización de una copia exacta, sino que puede adaptarse (Di Guglielmo, 2010). En *Dancing with the Stars*, la versión norteamericana, la competencia es de *ballroom dancing*²³, mientras que en Argentina se bailan ritmos diversos y algunos de ellos son propios del país como el cuarteto, la cumbia y danzas folklóricas como el chamamé. Además, la versión argentina mezcla el baile con *reality show* y chismes.

La productora Ideas del Sur compró los derechos del *Bailando...* mexicano, pero ambos programas tienen diferencias notables. Para empezar, la versión azteca ha tenido pocas

²¹ En 2005 levantaron cinco telenovelas que habían comprado en el exterior por tener mal *rating*. Lo mismo hicieron con la ficción nacional *Una familia normal*, protagonizada por Luis Brandoni, Mariano Martínez, Mario Pasik y Mirta Busnelli, entre otras figuras, que se emitió hasta agosto. Ese mes, comenzó *La noche del 10*, el programa de entrevistas conducido por el astro futbolístico Diego Armando Maradona que llegó a tener 40 puntos de *rating* y mejoró el panorama de la gestión Suar.

²² Por ejemplo, Telefe compró la película *Harry Potter y la cámara secreta* especialmente para la ocasión.

²³ Este género se incluyó en *Bailando por un Sueño* en 2017.

temporadas y cada una de ellas es más corta que la argentina²⁴. En México la música es ejecutada en vivo por una banda y los ritmos difieren de los argentinos²⁵. Asimismo, tampoco cuenta con un conductor carismático como Tinelli, sino que han pasado varios por el cargo²⁶, sin que ninguno logre destacarse ni instalarse con una *marca distintiva*. Sí tienen en común que los famosos estuvieron acompañados por “soñadores”: personas comunes y corrientes, que podían saber bailar o no, y estaban vinculados al sueño por el que competían. Esta característica se mantiene durante poco tiempo en la versión argentina, deviniendo en la formación de parejas entre bailarines y famosos, mejorando la calidad del certamen.

En un principio, *Bailando por un Sueño* sólo ocupaba una parte de *ShowMatch* y convivía con segmentos como *El show del chiste* o las cámaras ocultas. Asimismo, se produjeron certámenes que no fueron tan exitosos, como *Cantando por un Sueño* y *Patinando por un Sueño*. Gradualmente, debido al éxito que tuvo, el *Bailando...* pasó a ocupar la totalidad del programa.

El show de VideoMatch puede ubicarse en el momento histórico de la televisión que Eco (1983) denomina Neo TV. En este período, la grilla televisiva se “deshilacha” y en lugar de tener programas dirigidos a cada integrante de la familia, pasa a dirigirse a ésta en su conjunto. Además, según Eco (1983), en la Neo TV se prioriza el contacto con el público y la herramienta que se utiliza para lograrlo es la mirada a cámara del conductor. En *VideoMatch/ShowMatch* cada vez que comienza el programa, entra Tinelli al estudio mayor de Ideas del Sur y mirando a cámara dice: “¡Buenas noches, América!”.

²⁴ Dos en 2005 de siete y nueve episodios, respectivamente y una en 2014 de once. La cuarta temporada inició el 10 de septiembre de 2017 y contó con cinco galas emitidas los domingos, a diferencia de la versión argentina que se emite cuatro veces los días de semana entre los meses de abril y diciembre.

²⁵ Episodio de la edición mexicana de *Bailando por un Sueño*:

<https://www.youtube.com/watch?v=qcxFaCuAelw>

²⁶ Adal Ramones (2005); Adrián Uribe y Livia Brito (2014); Javier Poza, Natalia Téllez y Bárbara Islas.(2017).

Actualmente, la televisión se encuentra en un momento que Carlón (2016) llama “Post TV”. En esta etapa la programación tiene una “estructura planeta-satélites”: hay programas planeta y los satélites son aquellos que se dedican a hablar del programa planeta. Estos últimos “se caracterizan por su capacidad, aún en las circunstancias actuales, de una televisión en crisis, de ser aún masivos” (Carlón, 2016, p. 89). Al ser tan exitosos, los programas satélites se dedican a hablar casi exclusivamente de ellos.

ShowMatch puede considerarse un programa planeta debido a que tiene una audiencia masiva con altos promedios y picos de *rating* como se mencionó anteriormente. Asimismo, existen una gran cantidad de programas que se dedican a hablar de él, exclusivamente o no. Es el caso de noticieros y programas de chismes inclusive de otros canales que hablan día a día del programa, tornando relevante y potenciando la circulación de los sentidos que pasan por *ShowMatch*.

En 2007, se creó *Este es el show*, un programa satélite oficial²⁷ para hablar de las internas del *Bailando...*, producido por Ideas del Sur y conducido por José María Listorti, humorista que trabajó en *VideoMatch* y *ShowMatch*, y una co-conductora que fue cambiando a lo largo de los años²⁸. En 2014 ocupó el puesto Paula Cháves²⁹, una modelo que fue finalista del *Bailando...* en 2010, donde conoció a su marido y padre de sus hijos, Pedro Alfonso. Tinelli fue quien hizo de celestino de la pareja y prometió organizarles el casamiento. *Este es el Show* se encargaba de dar las primicias, que luego reproducían los demás programas satélites. De esta manera, se producía una retroalimentación entre los

²⁷ *Este es el show* es el programa satélite más exitoso, pero no es el único que ha realizado Ideas del Sur. También produjo *La cocina del show* (Canal 13), conducido entre 2010 y 2012 por Mariano Iúdica y el 2014 por Nicolás Magaldi y Silvina Escudero.

²⁸ La primera fue la modelo, vedette y conductora de TV, Carla Conte, hasta 2010. Le siguió la modelo y actriz Denise Dumas hasta 2014.

²⁹ Cháves inició su carrera gracias a haberse consagrado como ganadora del *reality show Super M 2003*. Esto le permitió incorporarse a la agencia de modelos Ricardo Piñeiro Modelos.

programas satélites y *ShowMatch*, y una parte de la televisión argentina se componía por una cadena que hacía eco de los estereotipos, contestaciones, frases, y formas de interactuar que sucedían en la pista del *Bailando*.... Así, se llegaba a un público aún mayor que el que tenía el programa planeta.

Cómo funciona el programa

El *Bailando*... es una competencia de baile en la que participan parejas compuestas, en general, por un famoso o famosa con un bailarín o bailarina profesional³⁰ cuyo objetivo consiste en ganar para cumplir un sueño que se visibiliza y apoya a lo largo del certamen. Los sueños suelen estar relacionados a la salud (enfermedades, trasplantes, la compra de equipo para algún hospital del interior del país) o a la ayuda social (la construcción de comedores para niños, ayuda en organizaciones para discapacitados).

En los primeros años del ciclo, se le otorgaba relevancia a los sueños como motivación para ganar y, además, ocupaban mucho espacio en el programa, por ejemplo, mostrando videos de las instituciones o personas a las que se quería ayudar. De hecho, existieron acusaciones de que Carolina “Pampita” Ardohain, ganadora del *Bailando por un Sueño 2008*, no había cumplido el sueño de refaccionar una sala del hospital Garrahan. La modelo lo desmintió en 2017 mostrando fotos de la sala³¹. Si bien esto evidenciaría la necesidad del público de que la materialización de los sueños, también existía un marco legal que obligaba al programa a cumplir el compromiso adquirido. Al haber difundido las fotos de

³⁰ Las parejas pueden ser de dos hombres o dos mujeres, como en 2011 cuando concursaron como pareja Sofía Pachano y Silvina Escudero.

³¹ “Con pruebas, Pampita respondió a los que la acusaron de no cumplir su sueño tras ganar el *Bailando* en 2008” *La Nación* (13/06/17). Disponible en <http://www.lanacion.com.ar/2033201-con-pruebas-pampita-desmintio-los-rumores-de-que-su-sueno-del-bailando-no-se-habia-cumplido>.

la sala del Garrahan, tanto Pampita como *ShowMatch* cuidaron su reputación y evitaron ser acusados de estafadores ante la Justicia.

Hasta la temporada 2017 inclusive, los sueños pasaron a un lugar secundario, siendo centrales las previas (aunque los participantes siguieron representándolos). Este es el espacio que tienen las parejas para interactuar con Marcelo Tinelli, el conductor, antes de bailar y ser evaluados por el jurado. Es el momento en que los participantes discuten aspectos de su vida privada: enfermedades, romances, crianza de los hijos, peleas, asuntos laborales. Aunque lo central siempre ha sido el talento para bailar, las coreografías y la interacción entre la pareja al moverse, en muchos casos, las previas contribuyen a la puntuación.

Al final de cada *performance*, el jurado³² evalúa y califica a la pareja. Luego llega el momento de la sentencia. Aquellos con peor puntuación van al “duelo”, donde las parejas repiten el baile por el que fueron calificados. El jurado elige qué parejas siguen participando hasta que finalmente quedan sólo dos. De esas dos parejas, es el público el que supuestamente decide, mediante voto telefónico, quién queda en el programa y quién se va, de acuerdo a la afinidad o identificación que tuviera con las representaciones que hacen los participantes de ellos mismos³³. Hall (1984) señala que las personas se sienten interpeladas por “elementos de reconocimiento e identificación, algo que se aproxima a la recreación de experiencias y actitudes reconocibles” (p. 101). Es decir, las televidentes madres podrían relacionarse, por ejemplo, con las anécdotas de Florencia de la V sobre las dificultades y lo agotador de la maternidad y, basándose en este vínculo, votarla para evitar que quede fuera del certamen.

³² En 2015 los que integraron el jurado fueron: Angel de Brito, periodista de espectáculos; Nacha Guevara, actriz; Moria Casán, vedette y ex-participante del *Bailando 2006*; Soledad Silveyra, actriz y Marcelo Polino, periodista de espectáculos.

³³ El voto telefónico implica el envío de un mensaje de texto pago.

Si bien se les da al público y a los jurados un rol fundamental en el programa, es Tinelli quien influye constantemente en el espacio que se le da a la pareja para lucirse. Las previas de las parejas no tienen todas la misma duración, sino que dependen de cuánto tiempo decide dedicarle el conductor a la interacción³⁴. Analizaremos el rol del Tinelli en el siguiente apartado.

Marcelo Tinelli, el pibe de Bolívar

Marcelo Hugo Tinelli nació en Bolívar, Provincia de Buenos Aires, el primero de abril de 1960. A los quince años, comenzó su carrera en Radio Rivadavia desempeñándose como periodista deportivo. En la década del '80 hizo su debut televisivo en *Badía y Compañía* de la mano de Juan Alberto Badía, a quien siempre reivindica como su mentor.



“Nunca me vi el brillo que creía que debía tener un animador de un programa así. En *Badía y Compañía* agarraba una rutina y, si tenía que ir a piso, sufría, decía ‘no puedo hacer esto’”, confesó Tinelli en el libro *VideoMatch & ShowMatch. 20 años de historia* (Ideas del Sur, 2009). En los inicios de *VideoMatch* conducía de una manera tímida, tranquila, sentado

³⁴ Por ejemplo, en la primera gala del 2015 solo bailó el actor turco Ergün Demir ya que Tinelli habló con él durante todo el programa. Florencia de la V, que era la siguiente en bailar, tuvo que volver al día siguiente para realizar su performance.

detrás de un pequeño escritorio y con una vestimenta muy sencilla³⁵. Luego se fue soltando y estilizando cada vez más, asumiendo un rol activo que trasciende la conducción.

Este proceso se relaciona con el pasaje “de lo masivo a lo popular”, la línea de investigación que desarrolla Martín Barbero (1983), en donde elementos populares se homogenizan y estilizan para hacerlos circular en el discurso de lo masivo. Para que un certamen triunfe, no hay lugar para conductores poco carismáticos: Tinelli es talentoso y se maneja en el piso de forma espontánea y genuina.

Su aspecto fue cambiando con el tiempo. María Vilariño, su vestuarista desde 1991, señaló que, en sus inicios, el conductor se vestía con jeans de tiro alto y remeras básicas holgadas. “En la segunda mitad de la década del ‘90 se dio el cambio de look, más italiano, traje, incluso se dejó el pelo largo”, informó Vilariño (Ideas del Sur, 2009). Esto coincide con el momento en que Tinelli abrió su propia productora en 1996, Ideas del Sur, y pasó no solo a ser empresario, sino su propio jefe. En 2009, el conductor comenzó a tatuarse y cambió su indumentaria por prendas más juveniles. Este cambio se manifestó en el programa particularmente en 2015 cuando Tinelli eligió vestirse exclusivamente con ropa del diseñador norteamericano John Varvatos. Todo esto forma parte de su proceso de transformación en el que pasó de ser un tímido periodista deportivo que padecía estar al aire a un *showman* talentoso.

³⁵ Dejamos como referencia un fragmento de los primeros programas de *VideoMatch* en 1990 en el siguiente link: <https://www.youtube.com/watch?v=SC2ntpSqYZ8>.



Por otro lado, el conductor ha construido un lugar de simetría con el público, ya que, como explica el periodista Alejandro Seselovsky al diario *El País* de Uruguay, “Tinelli usa un vocabulario elemental y hace el programa con cuarenta palabras. No habla idiomas, no sabe bailar ni cantar y se ríe de todas sus deficiencias”³⁶. Esta representación que construye Tinelli sobre su persona, como reírse de sí mismo por no tener talento alguno en cualidades televisivas como cantar o bailar, entre otras, provoca una cercanía con el televidente común. Cabe destacar que esto es parte de una puesta en escena y forma parte del gran talento que tiene el conductor. Seselovsky³⁷ agrega:

“Alejandro Ripoll, director de cámaras de *ShowMatch*, comparó a Marcelo Tinelli con Lionel Messi. Él es quien prueba cada sección hasta que encuentra la pócima que funciona. Supervisa absolutamente todo. Cada decisión pasa por su filtro. El programa no existe sin él”.

³⁶ “Seselovsky prepara la biografía de Marcelo Tinelli” en *El País* (26/10/16), disponible en: <http://www.elpais.com.uy/sabado-show/seselovsky-prepara-biografia-marcelo-tinelli.html>.

³⁷ Idem

Al estar a la cabeza de la producción y del programa, es Tinelli quien habilita todo lo que sucede. Él está involucrado en las decisiones como a quién contratan para el certamen o si en un ritmo las parejas deberán besarse. El contrato de lectura propuesto por *ShowMatch* tiene un enunciador, Tinelli, que oficia de conector con el público y, cuando un participante mira al conductor, habla con la audiencia, el enunciatario, a través de él. Siguiendo a Verón (1985), entendemos que se forma un contrato de lectura cuando “el que habla (el enunciador) se construye un ‘lugar’ para sí mismo, ‘posiciona’ de una cierta manera al destinatario, y establece así una relación entre estos dos lugares” (p. 4). Según el semiólogo argentino, hay dos construcciones de enunciadores posibles: el pedagógico y el simétrico. El primero es aquel que se posiciona como superior al enunciatario, mientras que el segundo, como Tinelli, se sitúa al mismo nivel.

Es decir, Tinelli se presenta como cómplice del público y se constituye en su vocero. Por ejemplo, interrogó a Florencia de la V acerca de su enojo con Marcelo Polino, uno de los jurados. Cuando la vedette le preguntó a Tinelli si se refería a una intimidad de ella que el jurado escribió en su libro *Todo lo que se*, el conductor se hizo el desentendido³⁸. Así, se construye como un enunciador simétrico y cómplice del televidente (Verón, 1985).

***ShowMatch* como producto cultural popular y masivo**

Además de ser criticado por machista, *ShowMatch* es descalificado en un segundo sentido: por ser poco culto y vulgar. Si bien no nos centraremos en este aspecto, consideramos que esta visión es simplificadora ya que, como explica Martín Barbero (1983), se ampara en una caracterización de la cultura como sinónimo de cultura culta o “alta

³⁸ Se desarrollará este episodio en el tercer capítulo de esta tesis.

cultura”, aquella que tiende a pensarse como un modelo único e ideal: “La cultura culta tiene una acendrada vocación a pensarse como LA cultura -y desde allí- la cultura de masas tiende a ser vista únicamente como el resultado del proceso de industrialización mercantil” (Martín Barbero, 1983, p. 60).

El escritor Martín Caparrós manifestó en una entrevista: “Mostrar culos y producir peleas entre famosos, ¿esa cultura queremos destacar? Es triste que hayan tantos millones de personas que lo miren, pero lo penoso es el éxito que tiene”³⁹, cuando en 2014 el Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires nombró a Tinelli como “Personalidad Destacada de la Cultura”. Esa es una de las múltiples críticas que recibió este hecho, las cuales giraban en torno a considerar que existe una cultura “auténtica”, correspondiente a la “alta”, referida a las obras intelectuales y artísticas. Pensar a la cultura de esta manera, deja por fuera una gran cantidad de producciones que también son parte de la cultura, como *ShowMatch*.

Coincidimos con Martín Barbero (1983), quien explica que la expresión “cultura masiva” suele utilizarse para hablar peyorativamente de una producción cultural por ser el resultado de un proceso de industrialización mercantil y es considerada como vulgar, hecha con el solo objetivo de tener éxito en la audiencia. El programa es masivo porque tiene una gran audiencia, llegando a medir 30 puntos de rating. Interpela al público con ritmos bailables de moda y de fuerte origen popular, como la cumbia. Además, hay mucha calidad en la producción de las coreografías, los vestuarios, la profesionalidad y el talento de los bailarines y coreógrafos que ensayan muchas horas por día para lograr ese resultado, dedicándole horas de trabajo y de empeño para superar, en ocasiones, las propias limitaciones.

³⁹ “Crece la polémica y arde Twitter por el premio a Tinelli como “personalidad de la cultura”” en *Diario Los Andes* (21/10/14), disponible en <http://www.losandes.com.ar/article/print/articulo/crece-la-polemica-y-arde-twitter-por-el-premio-a-tinelli-como-personalidad-de-la-cultura-816195>.

Por otro lado, en el programa conviven ritmos masivos con aquellos legitimados de la “alta cultura” como el ballet. *ShowMatch* llevó a bailarines de renombre como Hernán Piquín, Maximiliano Guerra y Patricia Baca a participar del *Bailando...* y contrató esporádicamente espectáculos de artistas internacionales como Ricky Martin o el *Cirque du Soleil* para que hagan fragmentos de su show en el estudio de televisión. Así, Tinelli y su programa le permiten a la audiencia televisiva acceder a manifestaciones culturales sin la necesidad de costear una entrada y logra que sectores que no tienen acceso a ese tipo de consumos, lo puedan hacer a través de la televisión.

Además de ser masivo, consideramos que *ShowMatch* forma parte de la cultura popular, la cual es definida por Hall (1984) como: “Aquellas formas y actividades cuyas raíces están en las condiciones sociales y materiales de determinadas clases; que hayan quedado incorporadas a tradiciones y prácticas populares” (p. 102). Los elementos del programa que remiten al melodrama, al fútbol y los chismes están anclados en el consumo de la cultura popular, además de la construcción del conductor y de varios participantes como provenientes de esas clases hacen que *ShowMatch* se encuentre dentro de la circulación de sentidos populares. Hall (1984) afirma que otro de los significados que tiene el adjetivo “popular” está vinculado a lo comercial y se refiere a “las cosas que se califican de populares porque masas de personas las escuchan, las compran, las leen, las consumen” (p. 99). Según el autor, esta definición está asociada a “la manipulación y el envilecimiento de la cultura del pueblo”. Caracterizar a la audiencia de *ShowMatch* como meros sujetos que consumen el programa de manera pasiva es creer, como sostiene Hall (1984), que éstos son unos *tontos culturales* “incapaces de ver que lo que le están dando, es una forma actualizada del *opio del*

*pueblo*⁴⁰” (p. 99). La recepción y decodificación de los mensajes es una instancia activa donde no existe la univocidad de sentido (Hall, 1980). Tildar a la audiencia de *ShowMatch* como personas sin criterio e inconscientes de lo que consumen es, parafraseando a Hall (1984), una práctica poco socialista.

La cultura es un espacio en el cual conviven elementos residuales, emergentes y dominantes que están constantemente en una disputa por la significación (Hall, 1984; Williams, 1980). La cultura es un campo de batalla constante, sostiene Hall (1984), donde puede haber resistencia, pero también aceptación. La postura de ver a *ShowMatch* sólo como un programa vulgar y superficial donde “se muestran culos y se pelean los famosos” deja de lado todo lo que consideramos positivo: excelentes coreografías y bailarines, espectáculos de artistas de renombre y modelos morales exitosos de la felicidad. Por ejemplo, que Paula Cháves y Pedro Alfonso hayan formado una pareja, muestra a la audiencia que existen parejas que se aman y superan los obstáculos que se interponen en su camino⁴¹. Florencia de la V y su familia prueban que una mujer trans puede tener marido e hijos y ser exitosa. Esto forma parte de las contradicciones que se pueden encontrar en la cultura masiva ya que es, como afirma Best (1997), “el lugar de una producción ideológica tanto hegemónica como contrahegemónica” (p. 2).

⁴⁰ Con la expresión “forma actualizada de opio del pueblo”, Hall se remite a Marx y su crítica a las religiones como aquello que adormece a al pueblo y lo impide de tomar conciencia de clase.

⁴¹ Cháves y Alfonso se conocieron en la temporada 2010 del *Bailando...* y a lo largo del certamen Graciela Alfano, que en ese momento era parte del jurado, hacía y decía cosas para separar a la pareja (Malgesini y Picca, 2011; Sito, 2013).

La matriz melodramática en el programa

Al igual que señalan Malgesini y Picca (2011) y Sito (2013), coincidimos en que *ShowMatch* tiene elementos de uno de los géneros populares más importantes en América Latina: el melodrama. La música juega un papel clave para darle clima a las distintas situaciones que se presentan en el programa. La melodía es usada en los momentos tristes y emotivos, para marcar la existencia de enamoramientos o de una situación conflictiva. Además, se encuentra presente lo que Martín Barbero (1983) denomina “retórica del exceso”. Es decir, hay un exceso en las emociones que muestran los participantes del certamen, pero también en los aspectos técnicos.

Desde que *ShowMatch* desembarcó en Canal 13, el primer programa comienza con una apertura especial que incluye *tapes* en los que Tinelli se ve envuelto en las parodias de películas y los infaltables números musicales⁴², que no se vinculan el uno con el otro pero que poseen alguna lógica de continuidad y/o unidad estética. En 2015⁴³, se comenzó con una coreografía realizada por un cuerpo de baile en el piso del canal. Le siguió la actriz y cantante Lali Espósito⁴⁴ cantando mientras se proyectaban imágenes sobre su vestido.



⁴² Aperturas de *Bailando por un Sueño* desde 2006 hasta 2016 inclusive: <https://www.infobae.com/teleshows/infoshows/2017/05/29/como-fueron-las-aperturas-de-showmatch/>

⁴³ Apertura de año 2015: <https://www.youtube.com/watch?v=eoI4Lg2gB60&t=477s>

⁴⁴ En ese momento, Lali Espósito era la protagonista de la exitosa telenovela que se emitía a las 21 horas en Canal 13, *Esperanza mía*.

Luego, un grupo de bailarines hizo un número de danza y acrobacia, seguido de Melina Lezcano, cantante de la banda de cumbia Agapornis. Después, Germán Tripel y Florencia Otero realizaron *covers* mientras Hernán Piquín, Noelia Pompa y Cecilia Figaredo⁴⁵ bailaban en la pista. Le siguieron bailarines con música jazz, solistas de distintas danzas, cuadros de la obra teatral *Stavaganza*⁴⁶ y cámaras en el exterior protagonizadas por Pedro Alfonso y Paula Cháves. Así, en medio del exceso con cuadros musicales que no se relacionaban, se abrió un nuevo ciclo del *Bailando*....

Para coronar, al ser año electoral, aparecieron los tres principales candidatos a Presidente de la Nación acompañados por sus respectivas esposas: Mauricio Macri y Juliana Awada, Daniel Scioli y Karina Rabolini y Sergio Massa y Malena Galmarini. Siempre fiel al estilo del programa, no faltaron los humoristas caracterizados como los candidatos. Esto da cuenta de la relevancia que tiene *ShowMatch* y la llegada que tiene a nivel país: fue el único programa que logró convocar a los tres políticos durante la campaña electoral⁴⁷.



⁴⁵ Hernán Piquín es un bailarín clásico y formó parte del Ballet Estable del Teatro Colón. En 2008 filmó la película *Aniceto*, dirigida por Leonardo Favio. Fue ganador del *Bailando...* en 2011 y 2012 con Noelia Pompa, siendo los únicos bicampeones del certamen. En 2014, Piquín llegó a la final, esta vez con Cecilia Figaredo de partenaire. Ella es bailarina profesional e integró el Ballet Argentino de Julio Bocca. Ya había compartido el escenario con Piquín en *Septiembre* (2003), en *Ballet Metropolitano* (2010) y *Pasión tango* (2011).

⁴⁶ Estuvieron presentes muchos de sus bailarines principales, todos ellos participantes del *Bailando...* en otras temporadas: Adabel Guerrero, Noelia Pompa, Facundo Mazzei y Flavio Mendoza.

⁴⁷ En el primer debate presidencial, Daniel Scioli eligió no asistir y el que se realizó previo al ballottage lo protagonizaron él y Mauricio Macri.

Otro aspecto melodramático que posee *ShowMatch* consiste en la importancia que se le da a las emociones. Los sentimientos que demuestran los participantes en la pista pueden jugarles a favor o en contra, ya que los jurados pueden considerarlos muy exagerados y bajarles la puntuación. Las lágrimas tienen que aparecer, pero deben quedar como naturales y genuinas porque el exceso de llanto puede ser tildado de falso. La emoción, la desdicha de un participante que en el certamen pone lo mejor de sí a pesar de la adversidad, puede comprar la simpatía del público. Sin embargo, no sabemos si todas las acciones que suceden en la pista son completamente espontáneas o si ya estaban pensadas o acordadas previamente.

Pero lo que más nos interesa resaltar es una característica del melodrama que desarrolla Monsiváis (2006). El autor mexicano afirma que lo fundamental es que el público podrá extraer del melodrama “una parte considerable de su educación sentimental y su entrenamiento gestual y verbal en materia de infortunios de la vida” (Monsiváis, 2006, p. 27). *ShowMatch*, en tanto melodrama, enseña a amar y sufrir. Provee al público de un repertorio de frases y gestos que se utilizan en la vida cotidiana en distintas situaciones (Martín Barbero, 1983; Monsiváis, 2006). Se puede decir: “Me está haciendo bowling”, como afirmó en 2014 la vedette Victoria Xipolitakis⁴⁸, si alguien es objeto de burlas. Para conquistar a la pareja, se pueden usar frases como las que Bárbara Vélez le dijo a Federico Bal, como: “Yo no soy una más y no voy a ser una más de nadie”, que es lo que, según él, le hizo renunciar a sus épocas de mujeriego. O podemos aplicar “Si sucede, conviene”, para lo azaroso de la vida, frase preferida de Tinelli y que Federico Bal afirmó que era “para tatuársela”.

⁴⁸ Quiso decir “bullying” (“acosando” en inglés) en referencia a la jurado Nacha Guevara, quien la calificó con un uno y la criticó por una mala performance. Fragmento del programa disponible en https://www.youtube.com/watch?v=R38Tj60OQ_o.

El melodrama, como sostiene Monsiváis (2006), educa sentimentalmente a la audiencia indicando modos de ser novio, esposa, madre de niños pequeños, padre de chicas jóvenes, profesional y ama de casa simultáneamente, entre una múltiple gama de posiciones sociales y familiares a veces tradicionales y a veces rompiendo con este rol esperable.

En relación a esto, existe otro elemento del melodrama que nos interesa destacar: el determinismo de género (Monsiváis, 2006). Por género entendemos:

“El conjunto de ideas, representaciones, prácticas y prescripciones sociales que una cultura desarrolla desde la diferencia anatómica entre mujeres y hombres, para simbolizar y construir socialmente lo que es "propio" de los hombres -lo masculino- y "propio" de las mujeres -lo femenino-" (Lamas, 2000, p. 2).

Es decir, el género es un imaginario social que se imprime en los cuerpos y conductas de los varones y mujeres, indicando cómo deben ser, a partir de una serie de reglamentaciones y opresiones recíprocas (Lamas, 2000). Según Monsiváis (2006), el melodrama propaga un “machismo recalcitrante” que viene de la mano de la educación, ya que marca el lugar de la mujer y el varón, siempre en un sentido patriarcal. Consideramos que esto no se refleja de forma lineal en el programa. Veremos que se pueden matizar los estereotipos de género, a partir de cómo auto-representan su feminidad las participantes que seleccionamos.

Pensar el melodrama como una matriz (Martín Barbero, 1987; Cruces, 2008) implica que éste va a formar unos sujetos determinados. El melodrama nos educa para amar y sufrir, pero también para la vida cotidiana, para pensar las relaciones y dinámicas familiares. Implica reproducir estas relaciones de poder pero también permite otras formas de posicionarnos en la arena social. Se puede ser madre realizando alianzas y actos de amor

hacia el marido, como el caso de Cinthia Fernández, o desconociendo la paternidad del hijo, como Gisela Bernal. Las trans pueden ser femeninas, madres y esposas, como Florencia de la V, o masculinas y anti-madres, como el caso de Lizy Tagliani. De esta forma, si bien el machismo es una ideología dominante y, por ende, estará en mayor o menor medida presente en todas las personas y los productos culturales, analizaremos si hay momentos en *ShowMatch* en donde eso se matiza o contradice.

El machismo en *ShowMatch*

Esta tesina se propone debatir con aquellas posturas que definen a *ShowMatch* como un programa que sólo cosifica y denigra a las mujeres. Sostenemos que existe una forma homogénea de leer a los productos de las industrias culturales:

“Parece ser que todo es sexista y violento, sin advertir las contradicciones propias de este tipo de objetos, en donde las regulaciones normativas en torno al género se rigidizan y flexibilizan a la vez, incluso en un mismo producto cultural” (Spataro y Justo von Lurzer, 2015, p. 7).

Esto se advierte también en *ShowMatch*, ya que existen múltiples feminidades que conviven en el programa: mujeres que cumplen con los cánones establecidos de belleza y aquellas que se apartan de éstos; mujeres de la tercera edad; mujeres trans, entre otras.

La exhibición de cuerpos femeninos desnudos o con poca ropa puede ser leída en clave de liberación, como explican Silba y Spataro (2016) al analizar los bailes populares: “Bailar desenfrenadamente y sin pudores era una vía a través de la cual se escenificaba una libertad deseada, a la vez que se transgredía un modelo de pasividad sexual” (p. 11). Las participantes de *ShowMatch* pueden desear y disfrutar mostrar su cuerpo, su sensualidad y,

por sobre todo, su talento en la pista de baile. La exhibición de determinadas partes íntimas del cuerpo, como las colas, no tienen por qué ser el mecanismo mediante el cual se estupidiza a la audiencia televisiva y se oprime a la mujer, como sostiene Feinmann (2013). Consideramos que el placer no es exclusivo de los varones que miran el programa, sino que la audiencia femenina puede disfrutar un baile con carga erótica e inclusive motivarse para asistir a clases de baile. Al señalar a Tinelli de cosificador de las mujeres “bajo una premisa aparentemente feminista, una vez más se niega la sexualidad y el placer de las mujeres” (Kazetari, 2013, p. 3).

ShowMatch fue muy cuestionado a partir de un episodio sucedido en la pista de baile en 2011 (Monzón, 2012). Durante el *strip dance*, Cinthia Fernández quedó completamente desnuda al final de la danza. Aunque la cámara se apartó enseguida, la Autoridad Federal de Servicios Audiovisuales (AFSCA) intervino y en 2012 resolvió aplicarle a Canal 13 una multa por 3 millones de pesos. Previamente, la entidad sancionó al programa en 2007 cuando la vedette Nazarena Vélez hizo *topless* durante el baile del caño⁴⁹.

Ambos ritmos dejaron de bailarse desde la vuelta de *ShowMatch* en 2014⁵⁰. “No va a haber caño. *Strip dance* tampoco va a haber. La verdad es que los discontinuamos un poco porque están como muy trillados y nos parece que es un poco elevado de tono”, justificó el productor ejecutivo Federico Hoppe⁵¹. Si bien no se profundizó sobre el tema, las sanciones aplicadas por la AFSCA y la creciente concientización acerca de la violencia de género, pueden ser las razones por las que se decidió eliminar estos ritmos de alto contenido erótico.

⁴⁹ “Sancionan a *ShowMatch* por “el baile del caño” de Nazarena Vélez” en *Diario 26* (31/05/07). Recuperado de: <http://www.diario26.com/41313--sancionan-a-ShowMatch-por-el-baile-del-cano-de-nazarena-velez>

⁵⁰ En 2013 no se emitió el programa.

⁵¹ “Marcelo Tinelli anunció que no habrá caño ni stripdance en Bailando: la explicación de Fede Hoppe” en *Ciudad Magazine* (08/10/14). Recuperado de: <http://www.ciudad.com.ar/espectaculos/123853/marcelo-tinelli-anuncio-no-habra-cano-ni-stripdance-bailando-explicacion-fede-ho>.

El 2015 fue un año bisagra para el feminismo en Argentina ya que se puso en la agenda social el problema de los femicidios y la violencia de género. Si bien el tema venía tratándose desde antes y en 2009 se sancionó la Ley número 26.485 de Protección Integral a las Mujeres⁵², recién eclosiona en 2015 luego de que la prensa diera a conocer casos de asesinatos de mujeres en un período de tiempo muy breve. Esto generó que se organizara una movilización multitudinaria al Congreso de la Nación bajo la consigna “Ni Una Menos” en contra de los femicidios⁵³.

En *ShowMatch* el suceso no pasó inadvertido. Florencia de la V, Gisela Bernal, Moria Casán y otras figuras convocaron a la marcha desde la pista del *Bailando...* y, posteriormente, Marcelo Tinelli se sumó al reclamo desde las redes sociales. Esta acción del conductor generó polémicas. La nota titulada “Cuando el femicidio mide 30 puntos de rating”, publicada por Cosecha Roja⁵⁴, una red de periodistas judiciales de América Latina, criticó la hipocresía y contradicción de personas públicas como Tinelli por apoyar una marcha en contra del machismo y el patriarcado, ya que los consideran “promotores” de estas conductas. Incluso en la misma marcha los manifestantes desplegaron carteles que tildaban a Tinelli de machista y misógino.

⁵² Más conocida como Ley de Violencia de Género. Esta define la violencia contra las mujeres como “toda conducta, acción u omisión, que de manera directa o indirecta, tanto en el ámbito público como en el privado, basada en una relación desigual de poder, afecte su vida, libertad, dignidad, integridad física, psicológica, sexual, económica o patrimonial, como así también su seguridad personal. Quedan comprendidas las perpetradas desde el Estado o por sus agentes” (Art. 4).

⁵³ El origen de la consigna viene de México: En 1995, Susana Chávez escribió un poema con la frase «Ni una muerta más» para protestar por los femicidios en Ciudad Juárez. En 2011, la poetisa fue víctima de femicidio.

⁵⁴ Nota publicada el 15 mayo de 2015 recuperada de <http://cosecharoja.org/cuando-el-femicidio-mide-30-puntos-de-rating/>.



No es menor que una figura popular como Tinelli, que posee cerca de diez millones de seguidores en Twitter, convocara a marchar contra los femicidios, lo que seguramente permitió que se difunda el mensaje y llegue a una gran cantidad de personas. Lejos de ser elogiado por esto, generó repudio.

El mencionado artículo periodístico de Cosecha Roja señaló al programa como culpable de la violencia sobre la mujer al punto que parece que, si se sacara del aire a Tinelli y a las participantes del *Bailando...* habría menos femicidios. Las periodistas acusaron a Tinelli y al certamen de reproducir la violencia contra la mujer. Vanesa Vázquez Laba, socióloga y encargada del programa Contra la Violencia de Género de la Universidad de San Martín (UNSAM), explicó:

“Esa violencia no está solamente en la intimidad del hogar o la vía pública: también mide más de 30 puntos de rating en el prime time de la televisión. En ‘el Bailando’ casi todas las participantes son flacas, tienen el cutis perfecto y las piernas sin celulitis. Pasaron horas en la peluquería, invirtieron tiempo con el personal trainer y el coach de baile y fortunas en la depilación definitiva. Es el modelo de éxito patriarcal: mujeres bellas y deseables toda la vida

que ocupan el lugar del deseo sexual. Algunas querrán hacerlo, otras no. El problema es que sea un modelo único impuesto para todas” (Cosecha Roja, 2015).

Si bien en el *Bailando...* la mayoría de las participantes son “flacas, tienen el cutis perfecto y las piernas sin celulitis”, en el programa no hay un único modelo de feminidad: hay mujeres altas y bajas, jóvenes y viejas, rellenas y esbeltas y con personalidades de lo más diversas. Años atrás era impensable que una persona trans baile en un certamen o que una madre manifieste que prefiere bailar antes que cuidar a sus hijos. Estos avances no son lineales, también implican retrocesos, contradicciones. Lo mismo sucede con los varones. No consideramos que sean representados como afirma el informe del Observatorio de la Discriminación en Radio y Televisión, “no pueden controlar sus impulsos sexuales”.

Partimos de la idea de Beauvoir (1985): “No se nace mujer: se llega a serlo”, es decir, que el ser mujer (y varón) implica una construcción social y no es algo natural, sino que se incorpora. Desde el momento en que se clasifica por el sexo al futuro ser humano se presupone que tendrá determinados gustos y formas de comportarse. En *La dominación masculina*, Bourdieu (1999) describe cuáles deben ser las actitudes propias de una mujer: “Sonreír, bajar la mirada, aceptar las interrupciones (...) ser objetos acogedores, atractivos, disponibles; se espera que sean simpáticas, sonrientes, atentas, sumisas, discretas y contenidas” (p. 42). Por el contrario, los varones deben ser viriles, fuertes, proveedores, valientes.

La categoría género será desarrollada posteriormente por otros autores para explicar las diferencias entre varones y mujeres según lo cultural y así distinguirlo de lo biológico. Cada cultura construye socialmente qué son la masculinidad y la feminidad, por lo que varones y mujeres serían el resultado de un proceso histórico (Butler, 1990; Lamas, 2009).

Hay reglas que se imprimen sobre esos cuerpos y determinan cómo deben ser y qué pueden hacer, pensar y desear tanto una mujer como un varón en un momento determinado de la historia y en una cultura en particular.

En este contexto, es difícil que un show televisivo sea responsable de una problemática social tan compleja como la violencia de género. Consideramos que ver el programa de Tinelli no conlleva una relación lineal con reproducir estos comportamientos. La teoría de la “aguja hipodérmica” (Lasswell, 1985) de manipulación de los medios hacia las masas ha quedado muy esencialista y obsoleta para analizar hoy en día a la televisión. No caracterizamos al televidente de *ShowMatch* como un mero receptáculo vacío, que no procesa, problematiza, rechaza o acepta parcialmente los modelos de género que habilita un programa de entretenimientos. Como sostiene Hall (1980), la recepción es una instancia activa. El programa está construido en una coyuntura machista y reproduce en muchas ocasiones esta ideología dominante, lo que no implica que tenga una responsabilidad directa como sí la tienen, por ejemplo, las políticas de Estado, a través de la ejecución del presupuesto destinado a planes de protección para la violencia hacia la mujer, entre otras.

Las previas, y la tensión entre lo público y lo privado

El momento que elegimos para analizar cómo las participantes construyen su feminidad son las previas debido a que allí pueden contar su vida personal, su forma de relacionarse con su pareja, sus hijos, cómo manejan el dinero en sus hogares y cómo está compuesta su familia. Esto permite dar cuenta las relaciones de poder dentro de su relación conyugal o su seno familiar y cómo se caracteriza su rol en tanto mujeres, esposas y madres. Como mencionamos anteriormente, el tiempo que se le dedica a la previa no es siempre igual y varía según diversos factores: la voluntad del conductor, la relevancia del famoso, la

capacidad de generar polémica y *rating* o la cantidad de parejas que deben bailar esa noche. Los participantes suelen ir con un tema sobre el cual quieren hablar o, por el contrario, el tema puede ser impuesto por Tinelli. Por ejemplo, a Candela Ruggeri le preguntó en numerosas ocasiones por el supuesto romance que ella tenía con el actor Agustín Sierra, para generar tensión con su padre, que estaba presente en el piso.

El público contemporáneo está interesado en saberlo todo sobre la intimidad de los famosos, lo real y pedestre (Sibilia, 2008). En las previas se debe poner en escena la cotidianeidad de los participantes: las parejas, los hijos, anécdotas que, cuanto más íntimas, más venden. Por ejemplo, durante 2015, Gisela Bernal estuvo en el *Bailando...* mientras estaba en medio de un divorcio y realizando pruebas de ADN para determinar la paternidad de su hijo. La bailarina habló de todo esto en las previas y la audiencia la acompañó en el descubrimiento de la identidad del padre biológico de su hijo. De esta forma, a partir de un hecho íntimo concreto que narró la participante, se pueden analizar las distintas variables de ser madre que circulan en el programa.

Como afirma Arfuch (2005): “Lo mediático pone en escena la tensión entre lo privado -narraciones de la identidad personal- y público -valor colectivo-” (p. 32). Al contar todas estas experiencias propias en el marco de un programa de televisión, los participantes dan pautas morales, exponen formas de vivir, de cómo ser esposo, madre, cómo tratar a un hijo. Es decir, no queda en el mero espacio individual y privado, sino como ejemplo de modos de ser y relacionarse. Los participantes hacen de sí mismos, de sus hijos, sus parejas, sus familiares, amigos y conocidos un espectáculo. Candela Ruggeri llevó a su padre, Oscar Ruggeri, para que diga cómo cuida a sus hijas de posibles novios; Stefan Ruggeri, su hermano, también fue “a defenderla” de los varones que la encontraban atractiva y a hablar

de fútbol. Cinthia Fernández llevó a sus hijas mellizas, Charis y Bella, a que correen por el estudio, mientras contaba las dificultades de su crianza. Alberto Samid reveló que el secreto de él y su esposa para llevar casados mucho tiempo era evitar las discusiones. El “Rey de la carne”, además, aseguró que las mujeres son superiores a los varones por los siguientes motivos:

“Las mujeres hablan de la familia, de cuidar a los hijos, de los chicos, seguramente, y de lo que se compraron en el shopping. Y nosotros hablamos de fulbo y de a ver cómo juntamos la plata para pagar el shopping a fin de mes a las mujeres”⁵⁵.

Esta declaración permite analizar cómo es vista la vida conyugal para Samid: la esposa se encarga de los hijos, los quehaceres del hogar y el shopping, mientras que el esposo es quien provee el sustento familiar.

Todos estos detalles de la vida íntima que se hacen públicos en la pista, les dan pautas a los televidentes acerca de cómo relacionarse. El programa formaría parte de ese “foro público” que describe Luke (1999) en el cual se generan discursos que serían conocimientos del sentido común. Aunque siempre existirán lecturas preferentes (Hall, 1984) y, como dijimos anteriormente, el televidente procesa la información que recibe, es innegable que los medios masivos de comunicación cumplen un rol fundamental en la construcción de la opinión pública y en la transmisión de valores. Los receptores pueden percibir como naturales estos mensajes que contienen estereotipos de género y aplicarlos a su vida cotidiana.

De esta forma, el lugar que *ShowMatch* ha construido en la grilla televisiva es de suma importancia. Al ser un programa planeta significa que sus mensajes tendrán un alcance

⁵⁵ *Bailando 2015*, 21 de mayo de 2015 <https://www.youtube.com/watch?v=tqcPX5lCQw4>.

mayor que el de otros productos televisivos. No hace falta ver el *Bailando...* para enterarse de lo sucedido en la última gala, encender el noticiero ya es suficiente. Esta enorme difusión hace que el programa tenga una gran influencia en la opinión pública.

Por todo lo dicho en el capítulo, consideramos a *ShowMatch* como un programa con un enorme potencial para analizar si presenta feminidades disidentes y distintos tipos de maternidades asociadas a ellas. Es popular, masivo, melodramático y con una caracterización social muy fuerte como propagador del machismo. Nos interesa ver qué tanto de esto hay en el programa, comenzando por los distintos tipos de maternidades que habilita.

Capítulo II: Maternidades: entre lo tradicional y lo disidente

En este capítulo analizaremos cómo se componen y significan las experiencias de feminidades a partir de la maternidad, basándonos principalmente en los relatos e interacciones en las previas de Cinthia Fernández y Gisela Bernal. A pesar de los avances del feminismo, todavía predomina el diagnóstico que Ana María Fernández⁵⁶ (2012) llama “el mito de Mujer = Madre”, según el cual la maternidad “es la función de la mujer y a través de ella la mujer alcanza su realización y adultez” (p. 161). La esencia de ser mujer sería ser madre y, según la autora, este mito conlleva un conjunto de creencias acerca de cómo se debe desarrollar la maternidad, que serán apropiadas a la hora de criar a los hijos. En el melodrama, las madres tienen un rol tradicional: son aquellas que se sacrifican en pos de la felicidad de sus hijos, aunque eso implique que ellas caigan en desgracia (Williams, 1984). El melodrama enseña que una verdadera madre es aquella que resigna su satisfacción personal y lo da todo por sus hijos.

Por otro lado, como explica Ana María Fernández (2012), en el siglo XX las mujeres “van redefiniendo y ampliando su lugar tradicional de esposa y madre” (p. 13), lo que implica que en algunos aspectos, la maternidad se va alejando de este concepto tradicional. Este momento de producción de una nueva subjetividad se relaciona con un cambio de imagen, de prácticas, de lugares de feminidades. Con respecto a la maternidad, este cambio consiste principalmente en “un tránsito de la maternidad como eje central de su proyecto de vida, a una maternidad acotada, con la consiguiente redefinición de la paternidad y sus incidencias domésticas” (Ana María Fernández, 2012, p.16). En este capítulo, veremos cómo Cinthia

⁵⁶ Se utilizará el nombre completo de la autora para evitar confusiones con Cinthia Fernández.

Fernández y Gisela Bernal mediatizan su rol de madre, el vínculo con sus hijos, la relación con sus respectivas parejas, la división de tareas, entre otros factores que nos parecen relevantes ya que se vinculan en la construcción de distintas feminidades.

Cinthia Fernández

Cinthia Fernández (26 años)⁵⁷, es una modelo y vedette argentina que inició su carrera en *Miss Match*, concurso de belleza que tuvo lugar en *ShowMatch* durante 2005⁵⁸. Posteriormente, participó en el *Bailando...* en distintas emisiones. En la edición 2015, ella y su pareja de baile, Gabriel “Gabo” Usandivaras, protagonizaron enfrentamientos mediáticos con otras participantes como, por ejemplo, la bailarina Gisela Bernal. Usandivaras era su amigo, pero junto con Cinthia Fernández, la criticaron por cómo se manejó con la separación e identificación de la paternidad de su hijo, que analizaremos posteriormente. También discutieron con Nacha Guevara por la puntuación de una coreografía y la jurado calificó de “pendejo malcriado” al bailarín. Estas situaciones les valieron la calificación de “dupla tremenda” por parte de Tinelli.

Cinthia Fernández está casada con el futbolista Matías Defederico que ofició de espectador en algunas performances y con quien tiene tres niñas: Charis, Bella y Francesca. Durante el año 2015, la familia estuvo separada pues él jugaba en el Eskişehirspor, un equipo de Turquía, mientras que la modelo se quedó en Argentina al cuidado de sus hijas.

⁵⁷ Tanto en aquí como en el resto de la tesina, las edades de las participantes son aquellas correspondientes a diciembre de 2017, momento de entrega de esta tesina.

⁵⁸ Cinthia Fernández en *Miss Match* 2005 https://www.youtube.com/watch?v=vTBWBjU_dqk&spfreload=10

Madre y monja: cómo Cinthia cambió su *look*

En el *Bailando 2011*, Cinthia Fernández quedó completamente desnuda en la performance del *strip dance*. La temporada 2015 la encontró casada y madre, condiciones que propiciaron cambios tanto en la conducta como en la propia definición de la modelo sobre sí misma, ya que construyó su personaje en torno a su matrimonio y sus hijas.



Podemos observar que a partir de lo que cuenta Cinthia Fernández, y al igual que Gisela Bernal o Florencia de la V, vive la maternidad intensamente, pero en este caso, la construye como separada y en oposición con la condición de mujer – persona dotada de individualidad, sensualidad, deseos, satisfacciones, enojos y alegrías. Ella debe ser incondicional, tierna, dedicada y dejar fuera la agresividad, el erotismo y la sexualidad. Como sostiene Ana María Fernández (2012), la madre no puede ser un sujeto deseable y deseante.

Hasta su maternidad, Cinthia Fernández era descrita por Tinelli como “tremenda” por su físico, sus dotes artísticas, sus peleas mediáticas y su histrionismo, entre otras cualidades. Según lo que contaba en las previas, su esposo no albergaba un gran entusiasmo hacia su participación en el programa. Ella, conciliadora, sumisa, seguidora y aliada del varón-padre como se espera de una esposa, lo justificaba: “A mi cara trasera la conocía el país”, y agregó:

“No es que voy a venir en sotana”⁵⁹. Pese a lo que dijo, el vestuario de sus performances fue mucho menos revelador que antes. Cabe señalar que hubo un cambio en general del vestuario de las mujeres del certamen, como el uso de *shorts* largos. En temporadas anteriores se usaron polleras cortas, tangas y corpiños diminutos, lo que causaba que durante la performance quedaran expuestos los pechos y colas de las participantes.



A lo largo del *Bailando...*, la modelo no modificó su agresividad: ella y Gabriel Usandivaras mantuvieron discusiones mediáticas y enfrentamientos con el jurado. Sin embargo, el erotismo fue suprimido y consolidó su personaje como un juego de encastres que para lograr forma y volumen necesitó de todas las piezas: Cinthia Fernández versión 2015 es ella en su matrimonio, con su marido y con sus hijas, ante quienes se cubría o, quizá, la cubrían. Por eso proclamó Moria Casán:

"Mostrar la cola no te quita valores como mamá, tu imagen no vale porque muestres más o menos la cola, eso sacátelo porque es un prejuicio tuyo (...) No le vas a hacer un daño a tu hija, al contrario, sentí que tu cuerpo te protege y no te fijas tanto en los demás. A vivir la vida, a disfrutar y a salir en colita"⁶⁰.

⁵⁹ *Bailando 2015*, 19 de mayo de 2015 <https://www.youtube.com/watch?v=IvgSjVe4PF0>.

⁶⁰ *Bailando 2015*, 2 de junio de 2015 <https://www.youtube.com/watch?v=BaEDlMfGrn8>.

La jurado caracterizó de “culposa” la postura que asumía Cinthia Fernández. Al haber sido madre, eligió vestuarios que la tapaban y no se mostraba de manera sensual. Moria Casán le señaló que la maternidad y la sexualidad no son elementos excluyentes, pero a la modelo le preocupaba exhibir su cuerpo ante la posibilidad que ello provocara daño a sus hijas. De esta manera, ella construyó su propia feminidad como ejemplo a seguir para sus niñas, responsabilidad que, como explican Wollett y Phoenix (1999), es propia del concepto de maternidad en sí: “La interpretación de que las madres constituyen las principales fuentes de influencia en el desarrollo de sus hijos, como responsables de su cuidado y, al mismo tiempo, de su forma de evolucionar, se repite una y otra vez” (p. 87). La maternidad la llevó a cuestionar sus actitudes pasadas y calificarlas como contraproducentes para su desarrollo profesional y la vida de sus hijas. Así, ante la exhibición pública de un video pornográfico casero antiguo en el que aparecía Cinthia Fernández con una ex pareja, dio cuenta de su transformación renegando de éste y su anterior necesidad de mostrarse semidesnuda:

“Yo cambié mi imagen, ustedes lo saben, y mi manera de pensar... ahora me cuido, lo que muestro, lo que digo, porque mis hijas son mi vida. Les pido perdón a ellas por si alguna vez les hago mal”⁶¹.

La modelo asoció ser madre con “cuidarse”, no mostrarse, censurarse, en líneas generales: limitar su conducta, motivada por el amor a sus hijas. Esto contrastó con su performance de *strip dance*⁶² en 2011 cuando terminó completamente desnuda, con vino en su cuerpo y preguntándole a Tinelli si quería beber de ella, desafiando, en ese acto, el rol pasivo-femenino.

La maternidad transformó a la Cinthia Fernández sensual y sexual en una mujer de familia. Esto provocó su “autocensura”, actitud que no pasó inadvertida a los jurados. Al

⁶¹ Bailando 2015, 2 de junio de 2015 <https://www.youtube.com/watch?v=BaEDIMfGrn8>.

⁶² El ritmo ya no se baila más en el programa.

bailar reggaeton, Marcelo Polino le criticó la falta de sensualidad y le pidió que se remitiera a la antigua Cinthia: “¿Te agarró la culpa ahora? Esto es reggaeton, ¡hay que agarrar! Hací memoria... muy actuado eso”⁶³.

Matrimonio: El hombre proveedor y la mujer pilar de la familia

El amor como construcción social es un producto histórico que se manifestó de distintas maneras a lo largo de los tiempos. Según Corina Berkin y Rodríguez Morales (2000):

“El amor romántico se asienta entonces en una institución: el matrimonio, una división del trabajo entre los sexos y un requerimiento de perdurabilidad. Algunas experiencias que correspondían originalmente al tipo de amor pasión quedaron destinadas a otro espacio social, el de la sexualidad con la querida o la prostituta, fuera del entorno doméstico y de la figura de la esposa-madre” (p. 4).

Cinthia Fernández y Matías Defederico están en pareja desde 2011 y se casaron en 2015. Con respecto a su matrimonio, ella sostuvo que: "El hombre siempre es el pilar de la casa... el que siempre lleva todo al hombro... la mujer es más el pilar de la familia"⁶⁴.

Así, Cinthia Fernández reivindicaba el rol de hombre proveedor, mientras que para ella la mujer es la que debe estar a cargo de los quehaceres del hogar y la que mantiene unida a la familia. Este discurso muestra similitudes con, por ejemplo, Alberto Samid, varón que si bien le duplica la edad, coincidió con ella en la concepción de la familia tradicional según sus dichos en el certamen: “Las mujeres hablan de la familia y nosotros juntamos la plata para pagar el shopping de las mujeres”.

⁶³ *Bailando 2015*, 2 de julio de 2015 <https://www.youtube.com/watch?v=UjB4xCik26o>.

⁶⁴ Ídem

Con la participación de Cinthia Fernández, también salió a flote una lógica de posesión matrimonial. Al iniciar el certamen, Marcelo Polino felicitó a Matías Defederico por “permitirle” a su esposa participar en el programa. De esta manera, dio a entender que la mujer necesita obtener la aprobación de su marido para poder trabajar. Los celos son vistos como propios del amor romántico, sentimientos racionales dentro de ese marco: “El enamorado no tolera compartir a su amado con nadie ni nada. Los celos son un sentimiento que nace en el amor” (Corona Berkin, Rodríguez Morales, 2000, p. 61). La semana en que Cinthia Fernández bailó *reggaeton*, su marido partió hacia Turquía. Moria Casán señaló que, ante la ausencia del marido, la modelo pudo volver a ser como antes. “Qué bueno que se fue tu marido, se fue justo”, dijo la histórica vedette, a lo que Cinthia Fernández respondió: “Dormía afuera si no”⁶⁵. Al parecer, la lejanía del esposo logró flexibilizar en algo las nuevas concepciones de la “monja-madre”. Pero el discurso que la modelo hizo de su cambio de imagen evidenció el sentimiento de temor a que sus hijas eventualmente la juzguen por su pasado, ya que seguía remitiendo a presentarse como una “mujer de familia”, renegando de su vida previa a sus embarazos. Como explica Ana María Fernández (2012): “El escenario conyugal es, aún hoy, el lugar de apropiación y control del erotismo de la esposa” (p. 188).

Aun así, esta lógica de los deberes de los integrantes del matrimonio tiene momentos de ruptura. En una de las previas, Tinelli quiso emparejar a Lorenzo, su hijo de un año, con alguna de las hijas del matrimonio Fernández-Defederico.

Cinthia Fernández: Me pone muy mal este tema.

Marcelo Tinelli: Pero eso habitualmente le pasa al papá. ¿Por qué le pasa a la mamá?

¿Guardabosques la mamá? No entiendo.⁶⁶

⁶⁵ *Bailando 2015*, 2 de julio de 2015 <https://www.youtube.com/watch?v=UjB4xCik26o>

⁶⁶ *Bailando 2015*, 19 de mayo 2015 <https://www.youtube.com/watch?v=IvgSjVe4PF0>.

Este intercambio expresó que para Tinelli, es socialmente esperable que sea el padre aquel que actúe como guardián de sus hijas, protegiéndolas de los enamorados como si fueran su propiedad, y no la madre. Esto tiene que ver con el rol diferenciable que tienen el padre y madre en la crianza de sus hijos:

“Muchas investigaciones confirman el importante papel que tiene el padre para orientar a los hijos en la adquisición de un preciso rol sexual. El padre, más que la madre, tiene hacia los hijos, comportamientos diferentes en base a su sexo” (Quaglia, 2007, p.15).

La madre no debería ser “guardabosques”, sino que la rivalidad es propia del varón-padre con respecto a otro varón: la potencial pareja de la hija. Esto se relaciona también con la noción de homosociabilidad desarrollada por Tjeder (2008), quien sostiene que las masculinidades se construyen en las relaciones que los hombres mantienen con otros hombres, donde la mujer desempeña un papel pasivo. En este sentido se relaciona el “miedo a ser homosexual”, débil o “poco hombre” no únicamente por el rechazo a desear otros hombres, sino también, por ejemplo, por no cuidar de “sus mujeres”, como esposa e hijas. En este caso, al estar el padre de las hijas de Cinthia Fernández ausente, ella fue la que cumplió ese rol de “cuida”, caracterizado socialmente como paterno, y que Tinelli señaló como incomprensible.

La maternidad, un amoroso sacrificio

Desde que fueron padres en 2013, la modelo ha llevado a sus hijas a la pista y a los ensayos. Ante la ausencia del padre, fue ella quien se quedó con las niñas y las llevaba consigo al trabajo. “Tengo que criar yo misma a mis hijas”, repitió Cinthia en varias ocasiones, dando cuenta del doble rol que cumple: madre y trabajadora.



La vedette hizo de esto un motivo de orgullo. Reivindicó la dualidad de la mujer contemporánea, dejando de lado que el cuidado de los hijos y la casa es un trabajo no remunerado, socialmente justificado con la idea de que se debe hacer por amor a la familia (Ana María Fernández, 2012). Este factor se relaciona con la distinción que hizo Cinthia Fernández de ella misma como madre, con respecto a otras esposas-madres de hijos de futbolistas:

“No comparto eso de que mujer de un jugador no haga nada, la verdad que tienen las uñas muy prolijitas las mujeres de los jugadores. Yo no comparto ser mantenida...voy al súper, voy al frigorífico a comprar la carne para las nenas que es más sana, las llevo al colegio (...)”⁶⁷.

De esta manera, Cinthia Fernández construyó como válido un único modelo de madre, el tradicional, descalificando otros modos posibles. A pesar de tener un buen pasar económico y de contar con la ayuda de personal doméstico, se enorgullecía y se posicionaba como una madre superior a otras del mundo del fútbol debido a que ella se sacrificaba por sus hijas, por ejemplo yendo personalmente a comercios específicos para su alimentación. Luke (1999) explica que en nuestra cultura, la comida se equipara con el amor conyugal y

⁶⁷ Bailando 2015, 16 de junio de 2015 <https://www.youtube.com/watch?v=qILJR-jzSOU&t=3815s>.

maternal. La “carne más sana” que le da Cinthia a sus hijas se relaciona con “la idea de que a las mujeres les satisface más alimentar y cuidar a otros que a sí mismas” (Luke, 1999, p. 130), negando o poniendo por debajo su propio cuidado.

Los discursos de Cinthia Fernández giraron en torno a la representación de una madre que, al igual que las de los melodramas, da todo por sus hijas: contó en varias oportunidades que ensayaba para el *Bailando...*, y realizaba *performances* con su *partenaire* muy bien calificadas por el jurado, pero no dejaba de lado los quehaceres del hogar y valoraba las tareas de una madre tradicional: hacer las compras y cuidar a las tres niñas.

“La mayoría de las mujeres suelen disfrutar atendiendo las necesidades de sus seres queridos y haciendo que la familia siga su ritmo, aunque las actividades concretas no le resulten divertidas” (Santrock, 1992, p. 93).

Las declaraciones de Cinthia Fernández demostraron que mantiene los roles típicos dentro de un matrimonio. Matías Defederico, el varón, salió de la casa a trabajar como futbolista, incluso en otros países, para ganar dinero y mantener a su familia. Ella, por otro lado, se quedó en Argentina, en la casa con las hijas y haciendo los mandados. Sin embargo, como sucedió con otras madres del certamen, sumó las responsabilidades de haber ingresado en el mundo laboral. Cinthia Fernández también trabaja para contribuir económicamente en su hogar, pero a la hora de hablar de la relación con su marido se posicionaba de manera tradicional, mientras que su trabajo como bailarina oscila entre el *hobby* y la certificación de esposa abnegada que no permite ser mantenida. Para la modelo, trabajar de madre no es una tarea, es una virtud.

Cinthia Fernández relataba su vida cotidiana de esposa-madre-bailarina, contando que madrugaba para entrenar, que se “rompía el lomo”, se sacrificaba en su trabajo como una madre pródiga para tener éxito en el certamen, deserotizando los ritmos. Ya no era aquella del físico “tremendo” que terminaba completamente desnuda en la pista, sino una bailarina profesional y madre. Esta imagen que construyó, además, la elevaba por encima de otras esposas de futbolistas: ella no se casó ni tuvo hijos para obtener dinero del marido y ser una mantenida. Se presentó como un ejemplo para sus hijas, queriendo marcar el camino a seguir para que sean mujeres independientes.

Cinthia Fernández, al igual que todo sujeto que forma parte de una sociedad, posee aspectos contradictorios. Por un lado, se posicionó como una mujer de familia que, gracias a la maternidad, dejó atrás su conducta y su imagen sensual. Pasó a ser una madre dedicada a su esposo y a sus hijas, a quienes les tiene que dar el ejemplo. Por el otro, se enorgullecía de ser una trabajadora, a diferencia de otras esposas de futbolistas a las que considera “mantenidas”. Sin embargo, ella necesitó de la aprobación de Matías Defederico para participar en el *Bailando...*, cumpliendo el rol que se espera de una mujer devota de su marido. Aun así, rompió con ciertos aspectos del estereotipo femenino al ser ella la “guardabosques” y proteger a sus hijas de potenciales enamorados, conductas más asociadas a lo masculino, que tienen que ver con la intimidación (Luke, 1999) hacia otros varones, en este caso, ponerles límites a los dichos de Tinelli.

Gisela Bernal

Gisela Bernal (28 años) es una bailarina que se consagró en el 2011 como la figura femenina principal del espectáculo teatral *Stravaganza*, protagonizado y producido por el bailarín Flavio Mendoza. A principios de 2015, la bailarina se separó de su pareja, Ariel Diwan, otro productor del *show*, con quien había formado una familia. Se estableció una audiencia para el mes de abril con el fin de definir la cuota alimentaria de Ian, su hijo de dos años. Sin embargo, Ariel Diwan decidió realizar un análisis de paternidad por su cuenta, sin la mediación de la justicia. Debido a que el resultado demostró que el pequeño no era su hijo biológico, el productor fue a *Intrusos*, el programa televisivo de chismes conducido por Jorge Rial, a denunciar que Gisela Bernal lo había engañado y presentó como prueba el estudio de ADN. La bailarina, por su parte, se defendió diciendo que su ex pareja siempre supo que existía la posibilidad de que el niño no fuera su hijo. Mientras tanto, estaba la disputa judicial por la separación y la búsqueda para identificar al padre biológico del niño. Fue en ese contexto que Gisela Bernal participó del *Bailando...*, aunque había corrido el rumor de que Tinelli iba a suspenderla del certamen por sus problemas legales.

En este apartado nos vemos obligadas a correrlos metodológicamente del análisis de las previas debido a que la mayor parte de las declaraciones sobre el caso se hicieron en otros programas televisivos, principalmente *Intrusos* y *Este es el show*. Retomaremos las declaraciones de Ariel Diwan y Gabo Usandivaras en estos programas para analizar cómo construyeron la figura mediática de Gisela Bernal en tanto pareja y madre debido a que en la pista del *Bailando...* se dio por sentado que los participantes y la audiencia sabían lo que había sucedido en los programas antes mencionados. Cuando apareció la bailarina en *ShowMatch*, Tinelli le pidió que respondiera a los dichos de su ex pareja y su amigo. Así, se evidenció, una vez más, la importancia de los programas satélites ya que si bien se dedican a

hablar del programa planeta, también existe una retroalimentación: le brindan material a *ShowMatch* y le permiten que se siga generando polémica desde la pista.

Amor y moral: Diwan víctima y Gisela victimaria

Luego de que Ariel Diwan hiciera público el conflicto en los medios de comunicación, Gisela Bernal lo acusó de haber tenido actitudes violentas contra ella. Sin embargo, tuvieron mayor repercusión las palabras del productor teatral y figuras de los medios criticaron la supuesta falta de moral de la figura de *Stravaganza* por haber cometido adulterio y por haber tenido un hijo fruto de esa relación. La denuncia de Ariel Diwan en *Intrusos* disparó reacciones diversas de los famosos. Gabriel Usandivaras, *partenaire* de Cinthia Fernández y amigo de la pareja, defendió el reclamo del productor teatral y criticó duramente a Gisela Bernal, con quien cortó toda relación. En *Este es el show*, el bailarín dijo: "Gisela es una tremenda hija de puta. Le encajó un hijo que no era. Es una cínica".⁶⁸

Criticaron a la bailarina por no haberle dicho a su pareja que el hijo que ella esperaba podía ser de otro hombre. Pero lo que prevaleció fue la condena a Gisela Bernal por haber sido infiel y haber tenido varias parejas sexuales. Tanto Ariel Diwan como Gabo Usandivaras la acusaron de haberse acostado con una gran cantidad de varones y de “enfiestarse con bailarinas”, emitiendo juicios de valor negativos con respecto a esos hechos. En *Intrusos*, el productor de *Stravaganza* afirmó: “Si yo te traigo los videos de todos los que se estaba garchando... está loca, desquiciada”⁶⁹.

⁶⁸ “Fuerzas palabras: Gabo Usandivaras desmintió a Gisela Bernal”, *TN* (06/04/15)

<http://tn.com.ar/show/escandalos/fuerzas-palabras-gabo-usandivaras-desmintio-a-gisela-bernal> 581278

⁶⁹ *Intrusos*, programa 6 de abril de 2015 <https://www.youtube.com/watch?v=3zqJ4waQwcA>

De esta manera, la mujer es condenada por tener múltiples parejas sexuales, mientras que, por lo general, cuando un varón tiene esta misma conducta es considerado un signo de virilidad. Como explica Bourdieu (2000): “La vagina es socialmente construida en objeto sagrado y por tanto sometido” (p. 29), es por eso que toda sospecha de promiscuidad en una mujer es vista como una transgresión negativa. El varón, en contraste, es el que debe asumir el rol activo en la sexualidad: “El acto sexual en sí mismo está pensado en función del principio de la primacía de masculinidad, es concebido por el hombre como una forma de dominación, de apropiación, de posesión” (Bourdieu, 2000, p. 31).

La falta de cumplimiento de Gisela Bernal del contrato monogámico fue relacionado por Ariel Diwan como una carencia de cordura: “Siempre estuvo loca, desde que estuvimos de novios”⁷⁰. El ensañamiento contra la bailarina “muestra cómo el discurso dominante busca la restitución del orden a través de una operación moralizadora de género -sustentada en la falta de moral- que subraya cuáles son los límites que no debe transgredir una mujer (sostener varias parejas sexuales)” (Alvarado y Sánchez de Bustamante; 2015). El productor teatral se posicionó como una víctima de la situación porque además según él no tuvo (o no se enteraron de que haya tenido) relaciones extramaritales y proclamó: “¿A ustedes alguna vez les llegó el rumor de que estuve con alguien mientras estaba con ella? Impecable fui”⁷¹.

La victimización de Ariel Diwan no se agotó sólo con la infidelidad. Él confesó que sus amigos, entre los que estaba Gabo Usandivaras, le sugirieron hacerse un ADN porque no tenía ningún parecido físico con Ian, pero que él no se daba cuenta porque estaba “cegado por el amor” que sentía por Gisela Bernal: “Yo le compré todo porque estaba enamorado,

⁷⁰ *Intrusos*, programa 6 de abril de 2015 <https://www.youtube.com/watch?v=3zqJ4waQwcA>

⁷¹ Ídem

ciego”⁷², explicó el productor. Mediáticamente, si Ariel Diwan pecó de algo, es de haber amado demasiado y eso explicó su reacción al enterarse de que el niño no era su hijo biológico. Así quedó plasmado en, por ejemplo, una noticia publicada en el portal digital *Ciudad* donde se afirma que “el productor teatral de *Stravaganza* irrumpió en *Intrusos* para contar una verdad que lo desgarraba”⁷³.

De esta manera, Ariel Diwan se posicionó como víctima de su ex pareja a quien tildó de traicionera, infiel, mentirosa, loca, fría, violenta, polígama, calculadora, y que, además, no lo satisfacía sexualmente: “Yo le decía a Gisela: ‘para mi vos sos lesbiana’, porque no quería tener relaciones conmigo”⁷⁴. Estas características son la antítesis de una esposa y madre: esta debe ser complaciente, amorosa, protectora y monógama (Bourdieu, 2000; Ana María Fernández, 2012). Según Ariel Diwan, su ex pareja no cumplía con estos requisitos: lo engañó, lo golpeó, lo apartó de sus seres queridos y, además, no le permitía tocar a su hijo⁷⁵.

Esta versión fue la que primó en los medios de comunicación. Poca repercusión tuvieron las denuncias de Gisela Bernal hacia él por violencia de género: “Yo lo estoy denunciando por violencias psicológicas, económicas, físicas, de todo tipo contra mi persona”⁷⁶, contó en la pista del *Bailando*.... Finalizó convocando a la marcha de “Ni Una Menos”, manifestando que estaba viviendo la violencia en carne propia.

⁷² *Intrusos*, programa 6 de abril de 2015 <https://www.youtube.com/watch?v=3zqJ4waQwcA>

⁷³ “*Intrusos* mostró el ADN que Diwan se realizó con el hijo de Gisela Bernal” en ciudad.com (07/04/15) <http://www.ciudad.com.ar/espectaculos/130855/intrusos-mostro-adn-diwan-realizo-hijo-gisela-bernal>

⁷⁴ *Intrusos*, programa 6 de abril de 2015 <https://www.youtube.com/watch?v=3zqJ4waQwcA>

⁷⁵ El mismo Diwan contó en *Intrusos* que Bernal le había dicho que se sentía una “hija de puta” cuando le admitió que su hijo era de otro hombre. El le respondió: “Si te vas a pegar un tiro, avisame que me quedo con el bebé”. *Intrusos*, programa 6 de abril de 2015 <https://www.youtube.com/watch?v=3zqJ4waQwcA>

⁷⁶ *Bailando* 2015, 15 de mayo de 2015: <https://www.youtube.com/watch?v=sjrUaVnBhJ4>.

En esta disputa, los medios construyeron a Gisela Bernal como la “victimaria”, que tuvo actitudes tradicionalmente consideradas masculinas como la multiplicidad de parejas sexuales o la falta de empatía con su cónyuge. “Se me hace que sos fría, que te cuesta enamorarte”, le dijo Moria Casán⁷⁷, a lo que ella respondió: “Mejor, porque no quiero”⁷⁸. De esta manera, se alejó de esa postura amorosa-romántica y de mujer frágil, que como explica Barker (2003): “Describir a las mujeres como sensibles podría interpretarse como un reflejo del discurso patriarcal propiamente dicho, que considera la razón como patrimonio del varón y la emoción como patrimonio de la mujer” (p. 153). Gisela Bernal rompió por momentos con este estereotipo reproducido por la jurado.

En cambio, fue Ariel Diwan quien apareció con características asociadas a lo femenino: fue fiel a su pareja, quien lo traicionó con otros y, en consecuencia, actuó por despecho.

“Del machismo existe la angustia masculina frente a la necesidad de demostrar que se es macho: la idea constante y continua de la insuficiencia de serlo solo biológicamente; el esfuerzo interpretativo, el tener que demostrarlo. Es así que nunca se es lo bastante macho y, no siéndolo, se es peligrosamente no macho” (La Cecla, 2005, p. 29).

A esto se sumó la revelación de que no es el padre biológico de su hijo, que contribuye a esta humillación social por ser “poco hombre”.

⁷⁷ *Bailando 2015*, 9 de octubre de 2015 <https://www.youtube.com/watch?v=4rh8N0ZU0To>.

⁷⁸ Ídem

La paternidad de Ian: entre la biología y el melodrama

Cuando Ariel Diwan confirmó que no era el padre biológico del hijo de Gisela Bernal dio paso a un momento clave del género melodramático (Martín Barbero, 1987): la búsqueda de la identidad que culmina en la restitución de la verdad. A lo largo del *Bailando...* se hizo referencia a las pruebas de ADN y a los potenciales padres del menor: Ariel Diwan y Francisco Delgado, conductor televisivo y ganador del *Gran Hermano 2015*, quien resultó ser el progenitor de Ian.

El melodrama del reconocimiento (Martín Barbero, 1987) tuvo lugar tanto en los programas satélites donde Ariel Diwan hizo su denuncia, como en *ShowMatch*. Sin embargo, es necesario hacer referencia nuevamente a las declaraciones del productor teatral en *Intrusos* y *Este es el show*. Si bien no estaban legalmente casados, la separación de la pareja Diwan-Bernal estuvo mediada por abogados debido a la necesidad de establecer la manutención de Ian. Es en medio de ese proceso que el productor decidió hacer un estudio de paternidad por su cuenta.

Según Gisela Bernal, cuando ella quedó embarazada en 2012 estaba en pareja con el productor de *Stravaganza*, pero ambos tenían la libertad de mantener relaciones sexuales con terceros, como fue el caso del desconocido conductor televisivo, Francisco Delgado. La bailarina afirmó que aunque Ariel Diwan sabía que existía la posibilidad de que el bebé no fuera suyo, decidieron tenerlo juntos y formar una familia: “No tengo nada que ocultar, no hice nada malo, nosotros teníamos una historia muy clara”⁷⁹. Él aseguró todo lo contrario: que fue engañado por Gisela Bernal y que le creyó porque la amaba. Así, Ariel Diwan se desentendió del rol de padre que él ocupaba, utilizando el argumento de no tener un vínculo

⁷⁹ *Bailando 2015*, 15 de mayo: <https://www.youtube.com/watch?v=sjrUaVnBhJ4>

genético con Ian: “Pero si él tiene un padre, ¿cómo va a tener mi apellido? Yo puedo ser el padre pero sin que tenga mi apellido”.⁸⁰

De esta manera se desprende una concepción genetista y biologicista de la paternidad, según la cual, si el hijo no es biológico, y no hereda los rasgos físicos de sus progenitores posee menos valor (Sánchez de Bustamante, 2014). Según Ariel Diwan, no se podía hacer cargo de ese niño, darle su apellido, si no poseían información genética en común, sin importar los años que cumplió el rol parental. A lo largo de la entrevista en *Intrusos*, el productor teatral se contradijo en varias ocasiones. Por un lado, dijo que se sintió traicionado por haberle creído a su ex pareja y haber velado y cuidado a un niño que no era su hijo:

“Yo sentía, claramente, que no era mi hijo, pero le daba el amor de padre. El nene vivía conmigo... Realmente fue una tortura, estoy muy triste pero muy liberado. Necesitaba contarle. Me encantaría seguir viendo al nene, pero va a ser bastante difícil”⁸¹.

Pero en otro momento, manifestó amor por él y ganas de seguirlo viendo: “Mis chicos están desesperados por ver a su hermanito, y yo ni te cuento. Hace más o menos cinco meses que no veo al nene”⁸². El productor se victimizó nuevamente al denunciar que Gisela Bernal prácticamente no lo dejaba tocar al niño ni salir con él. Ariel Diwan podía querer a Ian, pero la biología triunfó sobre el amor ya que fue el discurso que tomó para renunciar a su paternidad. Así, evitó darle dinero a la bailarina a quien acusó de calculadora y estafadora: “Para ella el único problema es la plata, como siempre”⁸³.

⁸⁰ *Intrusos*, programa 6 de abril de 2015 <https://www.youtube.com/watch?v=3zqJ4waQwcA>

⁸¹ Ídem

⁸² Ídem

⁸³ Ídem

En ningún momento Ariel Diwan contó cómo participó de la crianza de Ian. Se limitó a decir que el menor vivía con él, pero son otras labores las que tradicionalmente convierten a un varón o una mujer en padres y se vinculan a dar cariño y protección al niño, aunque esta obligación siempre es mayor con la mujer-madre. Fue el conductor Jorge Rial, padre de dos hijas adoptivas, quien le señaló al productor el aspecto cultural de la paternidad: “Uno no es padre por el semen, por el espermatozoide, sino por otras cosas. Vos durante dos años estuviste cuando cambiaste pañales, cuando tuvo fiebre. Sos el padre. No sos biológico, sos el padre”.⁸⁴

Por su parte, en *ShowMatch* Gisela Bernal relató brevemente y restándole importancia los pasos legales que se dieron para establecer quién era el padre de su hijo. Cuando la Justicia determinó que no había filiación genética entre Ariel Diwan e Ian, la bailarina dio por sentado que el padre era Delgado. En ese momento, el conductor se encontraba en la casa de *Gran Hermano*, por lo que recién cuando terminó el *reality* fue a la pista del *Bailando...* y se asumió como padre del niño. Como en un melodrama, el programa siguió paso a paso la búsqueda de la identidad en horario *prime time* y con el menor al frente de las cámaras de televisión en reiteradas ocasiones. Como afirman Alvarado y Bustamante (2015):

“La tradicional contradicción entre privado y público se modifica. No podemos entonces analizar la historia de Diwan y Bernal de un modo aislado y descontextualizado; es necesario ponerla a dialogar con la coyuntura social y cultural contemporánea: un escenario donde no sólo se encuentra habilitada –a partir de diversos medios– la posibilidad de ventilar la vida privada sino que se vislumbra un deseo de los sujetos por difundir los aspectos más íntimos y

⁸⁴ *Intrusos*, programa 6 de abril de 2015 <https://www.youtube.com/watch?v=3zqJ4waQwcA>

cotidianos de su vida y un profundo interés, del público, por conocer dichas intimidades y hacerse eco de las mismas” (p. 6).

De este modo, damos cuenta de que contar la vida privada en un medio masivo como lo es la televisión es una elección de los participantes, por un lado, y de los periodistas y comunicadores que habilitan que esto suceda, por el otro. Además, se complementa con un regocijo del público por saber sobre hechos íntimos (Sibilia, 2008) y emitir juicios de valor: “El drama del adulterio, un tópico clave de esta matriz narrativa, ofrece comodidad y reconforta a las audiencias, en tanto otorga la posesión de un juicio moral irrefutable” (Monsiváis, 2006, p. 30).

Esto forma parte del componente pedagógico del melodrama (Monsiváis, 2006), que enseña a distinguir las actitudes que correctas de las incorrectas y reprobables. Es por eso que el caso de Gisela Bernal es tomado como “el mal ejemplo” de la maternidad en la circulación de sentidos masivos.

Gisela: profesional y mala madre

En contraste con Cinthia Fernández, las previas de Gisela Bernal no se centraron en sus experiencias como madre. No contó cómo llevaba a Ian al jardín, ni si compraba carne en un frigorífico porque era más sana. Aunque la figura de *Stravaganza* llevó a su hijo a la pista, no habló mucho sobre él. Por el contrario, ella hizo declaraciones apasionadas sobre su profesión: la danza. “Un honor que me pongan tanta expectativa. La verdad, muy feliz. Este

ritmo es realmente maravilloso. Yo amo la danza clásica, me formé de muy chiquita haciendo esto”⁸⁵.

La primera aparición de Ian en el *Bailando...* es luego de que Gisela Bernal se juntara a hablar con Francisco Delgado sobre la paternidad del menor. La bailarina entró a la pista con el pequeño en brazos.



Gisela Bernal hizo pocas intervenciones y dejó que Tinelli interactúe con Ian. Ella sonrió, lo miró embelesada en una típica actitud femenina y maternal (Ana María Fernández, 2012; Bourdieu, 2000). “Él es tranquilísimo”⁸⁶, comentó. Ella se explayaba más sobre su hijo cuando lo relacionaba a su actividad laboral: en el *aquadance*, Gisela Bernal volvió a aparecer con Ian y recordó que ella había realizado, junto a Flavio Mendoza, una apertura del ritmo en 2012 cuando estaba embarazada de cinco meses. Luego, en la pista-pileta fue el conductor quien jugó con el niño, mientras ella acompañó, sonrió y comentó: “Es fanático del agua, le encanta”⁸⁷.

⁸⁵ *Bailando 2015*, 23 de julio de 2015 https://www.youtube.com/watch?v=LMAvB8_AAwQ.

⁸⁶ *Bailando 2015*, 28 de septiembre de 2015 <https://www.youtube.com/watch?v=NKcKpDsk3DA>.

⁸⁷ *Bailando 2015*, 23 de octubre de 2015 https://www.youtube.com/watch?v=08oU9i_Z67s.

La bailarina fue criticada por el jurado debido a la falta de actitud maternal y melodramática, ya que “tener en cuenta las necesidades propias es un acto egoísta y anti-materno” (Luke, 1999, p. 102). Ella no aprovechó sus previas para llorar debido a la situación personal que estaba atravesando. No se vanaglorió de ser una madre que se sacrificaba por su hijo y que trabajaba para mantenerlo sola. Debido a la ausencia dramatismo, Marcelo Polino y Moria Casán le señalaron:

Marcelo Polino: “No sabés quién es el padre de tu hijo y no se te cae una lágrima, pero te suspenden el baile acá y llorás dos veces seguidas. Tu vida es la danza”⁸⁸.

Moria Casán: “¿Sabés qué me da la impresión? De que sos un *freezer*, no te emociona nada, salvo el baile”⁸⁹.

A lo largo del certamen, Gisela Bernal se encargó de distinguir la relación amorosa de la paternidad de su hijo. Es decir, cuando le preguntaron si apenas nacido su hijo, ella decidió que no tuviera relación con Francisco Delgado, contestó: “No, porque en ese momento las cosas estaban bien con Diwan, eso es otro tema”. Cuando se separó de su pareja, decidió recurrir al padre biológico de su hijo. En los últimos capítulos del certamen se mostró una especie de final feliz: ella y Francisco Delgado se pararon en la pista y manifestaron la dicha que sentían y, posteriormente, ambos llevaron al pequeño a la semifinal. Él aseguró:

“Por más que quieran que hable mal de Gisela, no lo van a lograr porque por sobre todas las cosas tenemos a Ian y es para siempre. Y juntos vamos a estar para siempre como papás de Ian”⁹⁰.

De esta forma, Gisela Bernal terminó siendo mostrada con el recientemente revelado padre biológico de su hijo, generando una especie de reivindicación como madre y mujer

⁸⁸ Polino en *Bailando 2015*, 26 de junio de 2015 <https://www.youtube.com/watch?v=NmNfF3nJs4>.

⁸⁹ Moria en *Bailando 2015*, 9 de octubre de 2015 <https://www.youtube.com/watch?v=4rh8N0ZU0To>

⁹⁰ *Bailando 2015*, 5 de noviembre de 2015 <https://www.youtube.com/watch?v=-Gh35pATc6o>.

tradicional. Por otro lado, en varios momentos de sus discursos rompió con el mito mujer-madre (Ana María Fernández, 2012), dispositivo que "además de orientar la vida de la mujer hacia la maternidad, organiza de manera especial el vínculo madre-hijo y, por extensión, el vínculo madre-padre-hijo" (Ana María Fernández, 2012, p. 179). Rechazó el discurso del amor romántico en varios momentos del certamen, no necesitó construir un personaje en torno a la maternidad, y separó claramente maternidad de conyugalidad. Podemos finalizar diciendo que como todo melodrama, ambas mujeres reclamaban reconocimiento. La diferencia es que Cinthia pedía que se la reconociera como madre tradicional y Gisela como bailarina profesional.

Capítulo III:

No existe una única forma de ser trans

“No quiero ser mujer, no sé cómo son las mujeres, quiero ser travesti, eso soy; tampoco quiero ser un hombre” (Berkins, 2013: 93).

En el presente capítulo indagaremos el modo en que Florencia de la V y Lizy Tagliani se presentaron en el show. Ambas, expusieron su condición de trans desde diferentes ópticas, ahondando en temas tales como las concepciones tradicionales del ser mujer, esposas, madres, hijas.

En las previas del *Bailando 2015*, las dos se destacaron por relatar anécdotas vinculadas a la intimidad de sus respectivas parejas, sus deseos de ser madres –o la ausencia del mismo-, su actividad laboral y su vida cotidiana. A partir de esto, se pueden observar diferentes experiencias en torno a la condición de personas trans, sus matices, dificultades y aspectos positivos vivenciados en su vida cotidiana. Si bien ni Florencia de la V ni Lizy Tagliani representan a la totalidad de la colectividad transgénero argentina, su rol en los medios masivos de comunicación nos permiten pensar el vínculo de la televisión con lo transgenérico. Es decir, la presencia de ambas mujeres trans en *ShowMatch* permite dar cuenta de las diversas problemáticas actuales, cómo se vincularon con su familia, sus seres queridos y la construcción de las distintas formas de feminidades en las personas trans.

Florencia de la V

Florencia de la V⁹¹ (42 años) fue presentada por Marcelo Tinelli en este ciclo como “una grossa actriz, vedette, estrella argentina, ganadora del *Bailando 2006*, casada, con mellizos”, destacando su actuación como Laisa en la serie televisiva *Los Roldán*, su personaje más famoso en la televisión. Pablo Goycochea, su marido, la acompañaba cada vez que bailaba y la cámara lo mostraba en varias ocasiones mientras ella hablaba. Aparentaba ser tímido y callado, en contraposición a la personalidad extrovertida y elocuente de ella, la cual por momentos resultaba avasallante. Incluso Marcelo Polino y otros jurados le dijeron en reiteradas ocasiones que era “agresiva” al contestar. Ella no encajaba con la descripción que sostiene Bourdieu (2000) sobre cómo debe ser una mujer: Florencia de la V no bajaba la mirada, no es sumisa ni discreta y no aceptaba interrupciones, sino todo lo contrario.

La vedette es una mujer y madre trans que incluso en el certamen soportó comentarios peyorativos que hacían alusión a su genitalidad, como hizo el jurado antes mencionado. En su libro⁹², Marcelo Polino contó una anécdota en la que Florencia de la V hacía pis parada. El hacer pública una intimidad de la actriz relacionada con su genitalidad fue experimentado tanto por ella como por muchas figuras de la farándula como un insulto a las personas trans, ya que pretendía anular la identidad de género mediante un argumento biologicista. Como explica Lamas (2000): “Las conceptualizaciones que vinculan deterministamente cuerpo, género e identidad se estrellan contra la multiplicidad de identidades que hoy en día observamos en mujeres y hombres” (p. 16). En varios momentos del certamen, Florencia de la V se reapropió de esos mismos argumentos biologicistas para retrucar a Marcelo Polino

⁹¹ Este es su nombre artístico, en el DNI figura como Florencia Trinidad. Dado que estamos analizando sus apariciones en un programa televisivo, la llamaremos Florencia de la V.

⁹² *Todo lo que sé*. 2013, capítulo “Meábamos en la Misma Lata”.

cuando él la acusó de haber adoptado una postura vergonzante respecto a la anécdota de la lata:

Polino: ¿Por qué en la propaganda te pusiste atrás de decorado?

Florencia de la V: Porque me vino, me manché la bombacha⁹³.

De esta manera, si bien Marcelo Polino la acusó de “no dar la cara”, ella, lejos de callar o ignorarlo, le contestó desafiante. Anuló la pregunta del jurado con la misma línea argumentativa que él usó para intentar descalificarla, bromeando acerca de su condición de mujer no biológica.

Incluso en 2013, a raíz de un informe del programa *Bendita TV*, Florencia de la V dedicó el final de su programa en Telefe, *La Pelu*, para hacer un monólogo mirando a cámara⁹⁴ y así contestarle al informe, a Marcelo Polino y a la conductora televisiva Viviana Canosa, quien había calificado la situación como “una pelea entre dos tipos”. Por más que el tono del descargo estaría en línea con la descripción de la feminidad que da Bourdieu (2000), ya que lo realizó con voz suave, entrecortada y emocionada, interesa resaltar que la vedette respondió con vehemencia y aseguró que ya no siente vergüenza de ser mujer trans. Al final, agarró su documento nacional de identidad, modificado gracias a la Ley de Identidad de Género⁹⁵ y proclamó: “Mi nombre es Florencia Trinidad, madre de Paul e Isabella Goycochea, señora del doctor Pablo Alejandro Goycochea. Mujer y argentina”.

⁹³ *Bailando 2015*, 15 de junio de 2015

<https://www.youtube.com/watch?v=WqKyTtWG3qo&list=PLX63Us8hB7QXCMEM6yLJR4WKwlTAx3biR&index=109&spfreload=10>

⁹⁴ Descargo de Florencia de la V en su programa: <https://www.youtube.com/watch?v=2wCGc5DW7qA>.

⁹⁵ Ley 26.743, sancionada el 9 de mayo de 2012.

Florencia y la maternidad

Florencia de la V y su marido fueron padres en 2011. Realizaron un tratamiento de subrogación de vientre en una clínica estadounidense. Se convirtió así en una de las primeras mujeres trans en formar una familia tradicional (Valdivia Sánchez, 2008) con todos los rituales aceptados socialmente en la conformación de una familia: contrajo matrimonio, tuvo hijos apelando a un método biológico y los bautizó. Esto, según lo que contó la vedette, fue lo que siempre quiso.



Florencia de la V abordó en todas las previas la relación con sus hijos, Paul e Isabella. En una de las galas, fue la familia completa y los niños correataron y jugaron en la pista⁹⁶. Segundos antes de bailar, Tinelli le preguntó a la vedette si deseaba tener más hijos y ella aseguró que sí, que estaría encantada porque “la familia es lo más lindo que existe”. Después de la *performance*, De Brito le dijo que esa fue su mejor previa, el momento en el que más plena la vio. Esta plenitud que señaló el jurado se complementó con las actitudes que Florencia de la V tuvo en otras previas en las que contó las dificultades de ser madre y trabajadora, lo desgarrador que era dejar a sus hijos en la casa cuando ellos le pedían que se

⁹⁶ *Bailando 2015*, 4 de septiembre de 2015

<https://www.youtube.com/watch?v=zld5a2RdyYs&index=62&list=PLX63Us8hB7QXCMEM6yLJR4WKwITAx3biR>.

quedara y otras situaciones de la vida cotidiana. Constantemente hacía guiños a las mujeres televidentes que se encontraban en un contexto similar: “La señora que está en su casa me entiende: vos querés hijos, ahí tenés. No duermo nunca”⁹⁷.

Si para ser mujer es necesario ser madre (Ana María Fernández, 2012), el haber tenido hijos actuaría como la consagración de Florencia de la V como una “verdadera mujer”. Aunque la concepción de sus hijos fue distinta de la del resto de las participantes que analizamos, ella apeló a un discurso biologicista para, con un tono humorístico, legitimar su género: “Con esta gestión tuve DNI, matrimonio, quedé embarazada”⁹⁸.

La elección de tener un hijo biológico en lugar de adoptar es, como sostiene Sánchez de Bustamante (2014), el resultado del arraigo a la idea de pensar la familia en términos genéticos. En este marco, afirma la autora, la adopción es desvalorizada y se la asocia al estigma de la infertilidad y al de la ilegitimidad. Así, la concepción de los hijos de Florencia de la V se realizó con material genético de su marido reafirmando, por un lado, la transmisión genética de uno de los miembros de la pareja –dato que al principio no se conocía y provocó varias especulaciones en diferentes programas de chismes, habilitando, nuevamente, la discusión en torno a la genitalidad de la vedette y actriz- y, por otro, la supuesta pertenencia a una familia tradicional y la reproducción de los roles de género determinados de acuerdo a patrones pre-establecidos.

⁹⁷ *Bailando 2015*, 13 de abril de 2015 <https://www.youtube.com/watch?v=Wv7KIaDDm4I>.

⁹⁸ *Bailando 2015*, 13 de mayo de 2015 <https://www.youtube.com/watch?v=Wv7KIaDDm4I&list=PLX63Us8hB7QXCMEM6yLJR4WKwlTAx3biR&index=127>

En sus discursos, la vedette se identificó con la idea de poseer un instinto maternal, considerado como un aspecto biológico que toda mujer tiene y que sabrá usar llegado el momento (Ana María Fernández, 2012). Sin embargo, la propia maternidad de ella dio cuenta de que ser madre y el sentimiento que esto generaría son productos contruidos culturalmente. Al respecto, Ortner (2006) afirma que existe una desvalorización universal de las mujeres, la cual consiste en que las mujeres sean consideradas “más próximas a la naturaleza que los hombres, considerándose que los hombres ocupan de forma más inequívoca los niveles superiores de la cultura” (p. 20). Esta desvalorización quedaría anulada al evidenciar que el instinto maternal no es natural, sino que las instrucciones para ser madre son una construcción cultural. La autorrepresentación que hizo Florencia de la V como una mamá dedicada a la crianza de sus hijos, que realizaba una tarea que la dejaba agotada, evidenció de esta manera el carácter cultural, y no natural ni sexual, de ser mamá. No habría en este sentido una diferencia en particular con respecto a otras madres.

Ella representó a una madre actual que, además de dedicarse al cuidado de los hijos, salía a trabajar. Las mujeres irrumpieron en los espacios laborales en el siglo XX, lugar que tradicionalmente era ocupado por el hombre. A lo largo del tiempo, ellas redefinieron y ampliaron su lugar convencional de esposa y madre (Ana María Fernández, 2012). Como vimos anteriormente con Cinthia Fernández, este cambio contempló a la mujer trabajadora pero no al padre como encargado de la crianza de los hijos. Es decir, reivindica que la mujer empiece a llevar el dinero al hogar pero no que el hombre comparta las responsabilidades y el tiempo de la crianza y cuidado de sus hijos. Como explica Luke (1999): “Se da por supuesto que las mujeres combinan la carrera profesional y la familia, y los padres no tienen esa doble función” (p. 93). Si bien Florencia de la V vive con su marido y padre de sus hijos, sus relatos contaron el sacrificio propio (materno) y no paterno. Los discursos de Cinthia

Fernández, debido a que su marido trabaja en el exterior, directamente dan cuenta que en ella recaían todas las tareas de cuidado de sus hijas.

Sin embargo, tanto en los relatos de la modelo como en los de Florencia de la V, esta sobreexigencia y saturación del cuidado de los hijos es vivida como algo placentero:

“Me encantan los chicos, me encanta la familia, me encanta esto. Esto no se compara con nada porque es todo el tiempo, todo el tiempo amor, todo el tiempo así, disfrutarlos”⁹⁹.

Mientras que Cinthia Fernández ponía el énfasis en el amor que sentía por sus hijas y cómo ese sentimiento la motivaba a participar del certamen, la mayoría de las anécdotas que contaba Florencia de la V como madre empezaban con un tinte de hartazgo y falta de paciencia, advirtiendo al público sobre el sacrificio y el cansancio que implicaban criar un hijo. Incluso contó cómo su hija Isabella interrumpió un momento íntimo con Pablo Goycoechea:

“Estaba en una situación muy comprometida con mi marido y me interrumpe mi hija.

Menos mal que no me vio porque si no es terapia de por vida”¹⁰⁰,

En líneas generales, Florencia de la V se representaba constantemente como “una madre como cualquier otra” y una “mujer y argentina”. Este proceso consiste en:

⁹⁹ *Bailando 2015*, 4 de septiembre

<https://www.youtube.com/watch?v=zld5a2RdyYs&index=62&list=PLX63Us8hB7QXCME6yLJR4WKwlTAx3biR>.

¹⁰⁰ *Bailando 2015*, 1 de junio

<https://www.youtube.com/watch?v=YxAAmpf0ML4&t=2379s&index=117&list=PLX63Us8hB7QXCME6yLJR4WKwlTAx3biR>

Con esto podemos ver que según ella, el carácter traumático de ver a los progenitores teniendo sexo aumentaría por su condición de trans.

“Tener identidad de mujer, posición psíquica de mujer, sentirse mujer, y ser femenina, o sea, asumir los atributos que la cultura asigna a las mujeres que no son procesos mecánicos, inherentes al hecho de tener cuerpo de mujer. Contar con ciertos cromosomas o con matriz no implica asumir las prescripciones del género” (Lamas, 2000, p. 16).

De todas formas, esto no quita la existencia de la estigmatización que sufren las familias constituidas por fuera de la heteronormatividad, y la falta de acceso al trabajo, que en el caso de Florencia de la V y Lizy Tagliani, sí son excepciones.

Florencia como sujeto de deseo y deseante

Florencia de la V fue presentada como objeto de deseo a través de comentarios de Tinelli y los reidores, en complicidad con el marido: “¿Está muy linda hoy Flor, no?”¹⁰¹, le preguntó Tinelli a Pablo Goycochea. No sólo preguntaba por el aspecto de la vedette, sino por su atractivo sexual: “¿Los ratones se le hacen así cuando la ve con el flequillito a la señora?”¹⁰².

En la segunda gala del *Bailando...* Florencia de la V contó que los ensayos la habían dejado tan cansada que cuando llegaba a la cama no tenía sexo con su marido, sino que se quedaba dormida instantáneamente. La artista relató que una noche al llegar tarde a su casa quiso aprovechar que sus hijos estaban dormidos para tener relaciones sexuales con Pablo, su marido, sin embargo, los chicos se despertaron para pedirle cosas: “Llego a las 2 am y mi hijo

¹⁰¹ *Bailando 2015*, 1 de junio de 2015
<https://www.youtube.com/watch?v=YxAAmpf0ML4&t=2379s&index=117&list=PLX63Us8hB7QXCME6yLJR4WKwITAx3biR>

¹⁰² Ídem

me llama para pedirme papas fritas, ¿Pero qué soy? ¿Un *automac*?”¹⁰³ . Estas historias de Florencia de la V, en las que apelaba a la complicidad con las televidentes que son madres y tienen cierta lectura crítica de las obligaciones impuestas por la cultura para dicha tarea, evidencian algo que en los relatos de la maternidad se suele dejar de lado: la sexualidad. La madre debe ser una mujer que se sacrifica por sus hijos, devota a ellos y suele quedar fuera el hecho de que ella también es un sujeto con deseos sexuales. Florencia de la V se situaba en su rol de madre, pero seguía reivindicando su lugar como vedette, como una mujer atractiva y, además, que tiene (cuando no la interrumpen sus hijos) una vida sexual activa con su pareja.

Florencia y la heteronormatividad

La figura de la mujer trans no tiene un significado único ni terminado, ya que, como toda identidad, es múltiple y contradictoria (Hall, 1990). Florencia de la V contó que en su infancia sufría las distinciones heteronormativas en su crianza: “El ballet me trae nostalgia, mi prima hacía, yo estaba practicando con ella y me cachó mi papá. El cachetazo que me mandó. ‘Esto es para putos’, me dijo¹⁰⁴”. Aun así, ella misma suscribió al binarismo varón-mujer en varios momentos. Por ejemplo, cuando vistió a sus hijos eligiendo prendas rosas para la niña y celestes para el niño, y dándole juguetes como pelotas y dinosaurios a Paul y princesas a Isabella.

¹⁰³ *Bailando 2015*, 1 de junio de 2015

<https://www.youtube.com/watch?v=YxAAmpf0ML4&t=2379s&index=117&list=PLX63Us8hB7QXCME6yLJR4WKwITAx3biR>

¹⁰⁴ *Bailando 2015*, 17 de julio de 2015

<https://www.youtube.com/watch?v=3r29aUM6NWw&index=90&list=PLX63Us8hB7QXCME6yLJR4WKwITAx3biR>

En otra ocasión, lo hizo al manifestar los gustos televisivos que tienen con su marido: “Yo no sé por qué tienen que ver partidos de todas partes del mundo (...) Yo la última serie que vi fue *Sex and the city*”, se quejó con Tinelli. La causa de este comportamiento la explica Luke (1999) al afirmar que “los valores y experiencias tradicionales de género que la mayoría de las mujeres aprendieron de niñas, preparan a las (ahora) madres para que reproduzcan estas experiencias con sus propias hijas e hijos” (p. 167). Esta distinción que realizó la vedette permite observar las reproducciones de estas conductas más allá de su condición de trans.

En resumen, Florencia de la V se mostró como una madre contemporánea que se inscribía discursivamente en la heteronormatividad. Exageró sus vivencias maternas reafirmando su condición de mujer y minimizando su transexualidad. Como todo sujeto contradictorio, se posicionó como la primera mujer trans en cambiar su DNI, pero por otro lado prácticamente en todos sus discursos se representó como mujer. Parafraseando a Butler (1990), “elegir nuestro género” es, precisamente, re-interpretar las normas de género recibidas de tal manera que se organice en un nuevo sentido.

Lizy Tagliani

Lizy Tagliani, (46 años) comenzó su carrera en la farándula por ser “la peluquera de los famosos”. Participó en *Si lo sabe, cante*, el programa de Roberto Galán, y en *America Top Ten*, pero fue en *Showmatch* donde saltó a la fama cuando reemplazó a Mariana “Loly” Antoniale en el *Bailando 2014*. Debido al éxito que tuvo en el programa, Tinelli decidió incorporarla al certamen, aun cuando este ya estaba empezado. En el inicio de la temporada

2015, el conductor la presentó como “peluquera, actriz y revelación del año pasado, que estuvo picoteando con un periodista”.

En contraste con Florencia de la V, Lizy Tagliani se esmeró en enfatizar las contradicciones propias de la figura trans, su condición de “estar en el medio” de dos géneros: “Con las chicas (otras trans) nadie se da cuenta que son chicos, en cambio conmigo nadie se da cuenta que quiero ser chica”¹⁰⁵, contó riéndose. Ella no se esforzó en presentarse como mujer, ni se incomodó por que los demás no la reconozcan como tal.

Además, se burló de los cánones tradicionales de belleza, haciendo gala de su “fealdad”:

Tineli: ¿A tu novio le gusta cómo te queda el pelo?”

Lizy: “Y... si le gusta esta cara, le gusta cualquier cosa”¹⁰⁶.

Aunque el conductor intentó posicionar a Lizy Tagliani como una mujer bella que atrae a su pareja, la comediente recurrió al humor para referirse a su aspecto, burlándose de sus rasgos masculinos. Asimismo, tampoco expresó su deseo de ser madre en ningún momento, a diferencia de Florencia de la V. Tinelli le preguntó por sus relaciones amorosas, en particular por su ex novio que fue a verla al certamen en numerosas ocasiones. En ese caso, la previa pudo abordar la temática del matrimonio, pero no cuestionó a la comediente sobre su deseo de formar una familia.

¹⁰⁵ *Bailando 2015*, 18 de mayo de 2015
<https://www.youtube.com/watch?v=YxAmpf0ML4&t=2379s&index=117&list=PLX63Us8hB7QXCME6yLJR4WKwlTAx3biR>

¹⁰⁶ *Bailando 2015*, 25 de septiembre de 2015 <https://www.youtube.com/watch?v=ZAJBXooBahc>.

Lizy, la fea

La figura de una travesti resultaría, siguiendo a Sabsay (2005), excesiva y perturbadora ya que no implica necesariamente hacerse pasar por mujer, “muchas veces supone representar un devenir que no es ni hombre ni mujer” (p. 191). Es en esta representación que Lizy se ubicó cómodamente, haciendo bromas de su condición de trans. De hecho, la primera anécdota que contó fue acerca de un médico que la llamó “Edgardo” en el medio de la sala de espera: “Todavía no tuve tiempo de cambiarme el nombre del DNI¹⁰⁷”, contó despreocupada.

Lizy Tagliani se distanció del estereotipo femenino, por ejemplo, cuando realizó una parodia de la prima de Luciana Salazar, otra participante del bailando que, físicamente, es exageradamente femenina¹⁰⁸. Puso voz fina, se rió, sacó trompa¹⁰⁹. Por otro lado, contó: “Fui a Carlos Paz y todos decían: foto con el yeti, foto con el trava”¹¹⁰.

La comediente se asumió como trans y reivindicó su diferencia, los aspectos masculinos y femeninos que convivían en su cuerpo y ciertas prácticas derivadas. Pero por momentos se identificaba discursivamente como varón, hablando de sí misma en masculino: “Nosotros, dos señores de la mano, una imagen muy fuerte”¹¹¹, “Me voy a casar. Yo soy el marido y él, la mujer”¹¹².

¹⁰⁷ *Bailando 2015*, 18 de mayo de 2015

<https://www.youtube.com/watch?v=YxAmpf0ML4&t=2379s&index=117&list=PLX63Us8hB7QXCME6yLJR4WKwlTAx3biR>

¹⁰⁸ Luciana Salazar ha atravesado cientos de cirugías, es rubia de pelo largo, de cintura fina y pechos y cola voluptuosa.

¹⁰⁹ *Bailando 2015*, 5 de junio de 2015 <https://www.youtube.com/watch?v=o90gza04-7g&list=PLX63Us8hB7QXCME6yLJR4WKwlTAx3biR&index=114>

¹¹⁰ *Bailando 2015*, 18 de mayo de 2015

<https://www.youtube.com/watch?v=YxAmpf0ML4&t=2379s&index=117&list=PLX63Us8hB7QXCME6yLJR4WKwlTAx3biR>

¹¹¹ *Bailando 2015*, 3 de julio de 2015 <https://www.youtube.com/watch?v=J4S82Jbnn0c>.

¹¹² *Bailando 2015*, 15 de octubre de 2015 https://www.youtube.com/watch?v=gaPb_hImLY0.

En ese último caso, Lizy Tagliani representó a su pareja según la lógica por la cual, si ella se ve como el varón, significa que “el otro” debe caer en un lugar femenino. Los cuerpos son productos simbólicos cuyas características corresponden a las de un “hombre viril” o una “mujer femenina” (Butler, 1990). Cada uno debe excluir las cualidades del otro. Es decir, si uno de los comportamientos que hace a la “mujer femenina” es ser delicada, el “hombre viril” será agresivo. Es por eso que cuando la peluquera no se ubicaba dentro de los modos de comportamientos tradicionales de la mujer, caía precisamente en lo que es construido socialmente como opuesto: el varón. Esta contradicción intrínseca existente dentro de todo sujeto se evidenció en muchos momentos con la representación de Lizy.

Flor y Lizy: dos maneras de ser trans

Consideramos que Florencia de la V y Lizy Tagliani se encuadran en la definición de transgénero: “Aquellas personas que, de modos diversos, contradicen la relación *congruente* y *necesaria* entre corporalidad, deseo e identidad y expresión de género asociada con el binarismo sexual heteronormativo occidental” (Cabral, 2009, p. 338). Si bien ninguna de las dos usaron una única palabra para concebirse y fueron ambivalentes en sus representaciones, podríamos decir que los discursos de Florencia de la V se construían desde una feminidad tradicional invisibilizando, en la mayoría de las ocasiones, su condición de trans.

Haberse representado directamente como mujer, ¿hace que Florencia de la V se ubique dentro del binarismo varón-mujer, solapando de esta manera las múltiples formas que puede tomar la performatividad de los géneros? (Butler, 1990). Si bien la teoría *queer* es útil para explicar que el género no tiene por qué ser establecido a través de una asignación coercitiva, entendemos que rechazar cualquier forma de identidad iría en contra del

movimiento transgénero que precisamente se apropia de una identidad estable para ser reconocidas y reconocidos como sujetos políticos y de esta manera reclamar derechos y exigir protecciones al Estado. El problema sería en todo caso por qué para reconocernos y ser reconocidos como sujetos tenemos que clasificarnos y tener una identidad “estable”.



113

Por otro lado, como explicó Sabsay (2005), la victoria de Florencia de la V (y de otras figuras trans públicas que se fueron sumando luego, como Lizy Tagliani) es haber desvinculado a la figura de la travesti con el trabajo sexual. Según la Primera Encuesta sobre Población Trans realizada por el municipio de La Matanza en 2012, el 72 por ciento se dedica a la prostitución. A esto se le suma que, de acuerdo con este relevamiento, el 80,4 por ciento de la población trans no tiene obra social, prepaga ni plan estatal. Teniendo en cuenta que las personas trans de Argentina tienen una expectativa de vida que promedia los cuarenta años¹¹⁴ en virtud a las actividades que se dedican para poder sobrevivir y a la falta de acceso a la

¹¹³ Cuando bailó el *adagio* realizó una conmovedora performance que finalizó con una proyección gigante en el suelo donde se leía: “Si me querés, quereme trans”.

¹¹⁴ “Un informe revela que la expectativa de vida de las personas trans no supera los 40 años” en *Telam* (31/10/2016) <http://www.telam.com.ar/notas/201610/168907-informe-espectativa-vida-trans-40-anos.html>.

salud, no es menor que evidencien la posibilidad de trabajar en otros ámbitos (sindicatos, peluquerías, actividades artísticas). Lamentablemente, Florencia de la V y Lizy Tagliani serían excepciones dentro de la comunidad trans argentina, ya que son discriminadas a la hora de conseguir trabajos¹¹⁵.

A partir de los casos de Florencia de la V y Lizy Tagliani es posible distinguir distintas formas de experimentar la feminidad trans. Ser trans es un término amplio que puede contener a muchos sujetos. Como explica Berkins (2013):

“El sistema ha construido, en un extremo, a alguien como Florencia de la V y en el otro a Zulma Lobato. Estos son los iconos que han elaborado sobre el travestismo, pero pocas tenemos que ver con estas dos maneras de describirnos” (p. 93-94).

Aunque en el *Bailando 2015* Florencia de la V en ocasiones se asumió como trans, se reivindicó como mujer y madre antes que nada. Por otro lado, Lizy Tagliani se dedicó más a reírse de su fealdad y a concebirse a ella misma como un “monstruo”, no en el sentido literal sino evidenciado cómo es mirada por la sociedad (y quizás también por ella misma), que tilda de “anormal” todo lo que exista por fuera del binarismo clasificatorio. Estas cuestiones no son excluyentes, sino que tiene que ver con la vivencia diferencial que engloba al colectivo trans, que no culminan en estas representaciones televisivas. Existe más de una forma posible de vivir la transexualidad, pero tanto Florencia de la V como Lizy Tagliani son dos modelos posibles que convivieron en un programa televisivo.

¹¹⁵ El 82,1 por ciento de los trans masculinos y femeninos que fueron encuestados aseguraron que su identidad de género les dificultaba conseguir trabajo.

Conclusiones

El objetivo de esta tesina fue describir y analizar cómo aparecían representadas las distintas feminidades y modelos de maternidades presentes en *ShowMatch* en el ciclo 2015 de *Bailando por un Sueño*, a partir de cuatro participantes que seleccionamos en el recorte de nuestro objeto: Cinthia Fernández, Gisela Bernal, Florencia de la V y Lizy Tagliani. Para lograrlo, dimos cuenta de cómo ellas construían su identidad durante “las previas”: los momentos anteriores al baile en los cuales las participantes interactuaron con el conductor del programa, los integrantes del jurado y su círculo íntimo presente en la pista de baile durante el programa.

Antes de analizar los casos elegidos, reconstruimos la génesis de Marcelo Tinelli como conductor, el programa, sus cambios de pantalla y su posterior evolución en el certamen de baile que cautiva desde la década del ‘90 a los televidentes argentinos. *ShowMatch* es un programa con múltiples elementos de la cultura popular (como el melodrama) y con un alcance multitudinario y masivo. Es esta masividad, entre otros aspectos de los que aquí no podemos dar cuenta, la que ha generado que se lo critique negativamente y que se lo considere “vulgar”. Así, se deja de lado cómo el programa acerca a los televidentes un espectáculo de alta calidad y producción sin la necesidad, por ejemplo, de costear una entrada.

Partimos de la hipótesis de que existen feminidades disidentes en el *Bailando 2015* y esa premisa se pudo constatar en varios momentos de los discursos de las participantes seleccionadas, siempre de una forma contradictoria, con avances y retrocesos. Esto también

se relaciona con la caracterización del programa que elaboramos, afirmando que si bien se reproducen estereotipos de género, al mismo tiempo se rompe con ellos en muchas ocasiones.

Además de ser criticado por vulgar, *ShowMatch* fue tildado como propagador del machismo en la sociedad argentina. Esto se relaciona con la tendencia a ver a los productos de la industria cultural como sexistas y violentos, dejando de lado las contradicciones propias de este tipo de objetos (Spataro y Justo von Lurzer, 2015). En el programa conviven diversos tipos de feminidades y una participante puede tener aspectos que resultan contradictorios, ya que las identidades no son un todo acabado y coherente, sino que son heterogéneas y cambian con el tiempo (Hall, 1990).

En la pista del *Bailando* 2015, Cinthia Fernández se presentó a sí misma como una madre sacrificada y esposa abnegada que necesitó del permiso de su marido para poder participar del certamen. Al mismo tiempo, la modelo señaló a su familia como la razón de su cambio de aspecto y actitud. Para ella, la sensualidad, el *strip dance* y la provocación eran parte de un pasado que prefirió olvidar y que le resultaba incompatible con su nuevo status de madre y esposa.

El sacrificio es una característica propia de las madres (Williams, 1984): ella resaltó en numerosas ocasiones que tenía que “criar a sus hijas sola”. Matías Defederico, su esposo, podía cumplir su rol de marido y proveedor, pero para eso tuvo que irse del hogar y era ella quien debía hacerse cargo de todo. No solo eso, sino que Cinthia Fernández trabajó como bailarina en el programa televisivo y se preció de “no ser una mantenida”, sino una mujer trabajadora que se cargó al hombro la responsabilidad de llevar dinero a su familia y cuidar a sus tres hijas. Sin embargo, la modelo rompió ocasionalmente con ese estereotipo maternal. Aunque se presentaba como una esposa y madre tradicional, descalificando otros modos de

ser madre, cumplía tareas y adoptaba actitudes propias del universo masculino, como ser proveedora, “guardabosques” y sufrir a raíz de la posibilidad de que sus hijas (todas ellas bebés en ese momento) tengan un novio.

Como la contracara de esta “mamá tradicional” participaba en el programa la bailarina Gisela Bernal, condenada públicamente por haber ocultado la verdadera identidad del padre de su hijo, al tiempo que permitió que su pareja creyera que ese hijo era propio. La separación Diwan-Bernal y la búsqueda del padre biológico de Ian dio cuenta de manera especialmente cruda de cómo “lo mediático pone en escena la tensión entre lo privado - narraciones de la identidad personal- y público -valor colectivo-” (Arfuch, 2005, p. 32). Por un lado, se puso en escena en la pista del *Bailando* y en sus programas satélites detalles de la intimidad de la pareja, como el hecho de que ambos, supuestamente, tenían libertad de mantener relaciones sexuales con terceros o que, según Ariel Diwan, la bailarina lo golpeaba y no lo tocaba ni tenía sexo con él durante largos períodos de tiempo. Por otro lado, se condenó a Gisela Bernal por el supuesto de no proteger a su hijo al exponer su vida privada y negarle la asignación de paternidad al menor. Lo que primó en este caso fue el debate moral acerca de cuántas parejas sexuales tuvo Gisela Bernal mientras estaba con Ariel Diwan y la traición por el presunto engaño a su cónyuge con respecto a la filiación biológica de su hijo.

En este caso se hicieron patentes también los elementos del género melodramático. Las previas de Gisela Bernal ponían en escena el melodrama del reconocimiento (Martín Barbero, 1987): la búsqueda de la identidad del padre biológico de su hijo y el final feliz con la bailarina y Francisco Delgado, el verdadero padre de Ian, en la pista. Asimismo, estaba la búsqueda de Gisela Bernal de obtener reconocimiento como profesional por su destreza en la danza. Cuando los jurados le señalaron que se preocupaba más por el certamen que por su

vida personal, le marcaron pautas a seguir como madre con el argumento de que debía demostrar interés por otras cosas, como su separación o la paternidad de su hijo. De este modo, Cinthia Fernández y Gisela Bernal se habrían construido como dos formas opuestas de ser madre.

El caso de Florencia de la V sirvió para analizar el caso de una mujer trans, de un cuerpo que aparecía en escena para mostrar la disidencia. Sin embargo, la vedette rara vez se definía como miembro de dicho colectivo. Ella realizó chistes en los que se refirió a sí misma como “Bob Esponja travestido”, pero se identificaba principalmente como una mujer-madre.

El hecho de convertirse en madres influyó de distinta manera en las tres participantes. En el caso de Cinthia Fernández, esto implicó su conversión en una “señora” que ya no podía exhibir provocativamente su cuerpo como solía hacerlo, mientras que en Gisela Bernal puso en escena la dinámica sexual que tenía su relación con Ariel Diwan. Por su parte, Florencia de la V se consagró como mujer a partir del momento en que fue madre. Así, tanto la vedette como Cinthia Fernández evidenciaban lo que afirma Ana María Fernández (2012): lo que hace mujer a la mujer es la maternidad.

Florencia de la V es quien discursivamente se construyó como el máximo exponente de la mujer de familia de tradición judeocristiana: se casó vestida de blanco, tuvo hijos (biológicos) e incluso los bautizó, cumpliendo así con todos los rituales tradicionales. Ella poseía un cuerpo disidente, pero una actitud y diversas decisiones sobre su vida familiar que podrían ser encuadradas dentro de lo normativo. Por más que no cumpliera con las características que Bourdieu (2000) le adjudica a lo femenino, Florencia de la V reivindicaba para sí misma un estereotipo femenino: la madre que quería y cuidaba a sus hijos; que sintió culpa al dejarlos en la casa para irse a trabajar; que quedaba agotada por sus niños, pero que

afirmaba sin titubear que “la familia es lo más lindo que hay”, posiblemente porque la forma a través de la cual ella accedió a esa posibilidad –la subrogación de un vientre– le hacían valorar la misma mucho más que una mujer cis¹¹⁶. Sus discursos se alejaron de la representación de Florencia de la V como activista trans, y se centraron en lo que proclamó en *La Pelu*: mujer, señora del doctor Pablo Goycoechea, madre y argentina.

En contraste con Florencia de la V, Lizy Tagliani enfatizó las contradicciones propias de una mujer trans. Por momentos, la comediente se refirió a ella misma como mujer, por otros como varón, y a veces directamente sin caer en ninguno de los dos géneros. No se empeñó en ser reconocida como una mujer que respondía al estereotipo femenino tradicional, sino que bromeaba acerca de su fealdad y su condición de “estar en el medio”.

De esta manera, pudimos dar cuenta de que ser madre o parte de un colectivo disidente genera vivencias diversas y distintos deseos de reconocimiento, que no son excluyentes ni coherentes –ni tendrían por qué serlo–. Asimismo, el hecho de pertenecer al colectivo de mujeres trans argentinas no es equivalente a militar en dicho espacio o defender las diversas causas que parte de la comunidad LGBTIQ promueve como parte de sus luchas. Florencia de la V reconocía las conquistas políticas logradas durante la última década, como la Ley de Matrimonio Igualitario o la Ley de Identidad de Género, sin embargo ella no participó de las organizaciones sociales y políticas que impulsaron la sanción de dichas normativas. Por su parte, Lizy Tagliani, si bien bailó una *performance* con la consigna: “Si me querés, quereme trans”, no tenía interés en realizar reivindicaciones políticas y durante el certamen le restó importancia al cambio de género en el documento de identidad.

¹¹⁶ Cisgénero: personas cuya identidad de género y género biológico coinciden.

Como afirma Best (1997), en los productos de la cultura masiva, como es el caso del *Bailando...*, se encuentran contradicciones ya que es “el lugar de una producción ideológica tanto hegemónica como contrahegemónica” (p. 2). En el programa conviven distintos modelos de maternidad y de feminidad trans y cada uno de ellos tiene elementos contradictorios. Al igual que sostienen Hall (1984) y Williams (1980), la cultura siempre será un espacio de disputa por la significación.

Como espacio de cierre de las reflexiones finales, proponemos nuevos interrogantes y caminos de investigación. En primer lugar, al ser una tesina basada en la instancia de producción de representaciones de distintas feminidades, sería de gran riqueza analítica poder realizar un trabajo en la instancia de la recepción. Como mencionamos en varios momentos, no consideramos que *ShowMatch 2015* reproduzca linealmente los estereotipos de género, y que quienes consumen el programa los procesen sin cuestionarlos. Es por este motivo que sería interesante ver de qué manera se desarrolla la llegada hacia los televidentes de las pautas de comportamiento brindadas a través de los discursos seleccionados de las previas. Si disienten de las personalidades de las participantes, con qué modelos se sienten más identificados y con cuáles no, entre otros procesos.

En segundo lugar, al haber analizado a cuatro participantes mujeres cis y mujeres trans, y considerando la dinámica relacional en torno a los géneros, las nuevas interrogantes podrían basarse en un análisis de varones, incluyendo al conductor en torno a su paternidad y conyugalidad. El patriarcado marca las conductas, elecciones sexuales y roles dentro de la dinámica familiar a seguir tanto en mujeres como en varones, es por eso que trabajando sobre los mismos podremos ver y complementar los estereotipos de géneros presentes en un programa popular de alcance masivo.

En conclusión, consideramos que esta tesina y las propuestas para investigaciones futuras aportan miradas que se proponen correrse de la reproducción del sentido común y del prejuicio académico, cuestionándolo. Este trabajo intenta desnaturalizar los mandatos que nos son impuestos, y señalar el carácter socialmente construido y no natural de los mismos. Cuestionarlos nos permite realizar un análisis más complejo de los objetos culturales que nos rodean. Consideramos que es necesario superar la descalificación de objetos culturales como vulgares para que puedan crearse aproximaciones menos condicionadas hacia fenómenos que son relevantes socialmente, de una enorme riqueza en términos de producción de sentidos, por su masividad y por lo tanto portadores de un espacio significativo en el entramado cotidiano de la circulación cultural.

Bibliografía

- Arfuch, L. (2007), “Problemáticas de la identidad” en *Identidades, sujetos y subjetividades*, Buenos Aires, Prometeo Libros.
- Alvarado, M. (2014), *Mujeres, informadas y chismosas: construcción de feminidades en torno al consumo de programas de chimentos* (Tesis de grado). Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.
- Alvarado, M. y Sánchez de Bustamante, M. (2015), “Amorales”. Recuperado de <http://www.revistaanfibia.com/ensayo/amorales/>
- Barker, Ch. (2003), *Televisión, globalización e identidades culturales*, Paidós, Barcelona.
- Beauvoir, S. (1949), *El segundo sexo*. Recuperado de <http://users.dsic.upv.es/~pperis/El%20segundo%20sexo.pdf>
- Bourdieu, P. (2000), *La dominación masculina*, Barcelona, Anagrama.
- Bourdieu, P. (1990), “El origen y la evolución de las especies de melómanos”, en *Sociología y cultura*, México D.F, Editorial Grijalbo.
- Bourdieu, P. (1967), “Campo intelectual y proyecto creador” en *Campo de poder, campo intelectual*. Recuperado de <http://ceiphistorica.com/wp-content/uploads/2016/01/bourdieu-campo-de-poder-campo-intelectual.pdf>
- Borda, L. (2014), *Teóricos*, Material de Cátedra Alabarces, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, mimeo.
- Berkins, L. (2013), “Los existenciaros trans” en Fernández, A. M. y Siqueria Peres, W. (Ed.), *La diferencia desquiciada. Géneros y diversidades sexuales* (págs. 91-96), Buenos Aires, Argentina, Editorial Biblos.
- Butler, J. (2000) *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, Barcelona, Paidós.

- Cabral, M. (2009), “Transgénero” en *Diccionario de estudios de género y feminismos*, Buenos Aires, Editorial Biblos.
- Camerlo, S. (2009), “Bailando alrededor de un tótem: estereotipos, mitos y narrativas en televisión”, I Congreso Interdisciplinario sobre Género y Sociedad: Debates y prácticas en torno a Violencias de Género, Córdoba, Universidad Nacional, 27 al 30 de mayo de 2009.
- Carlón, M. (2016), “Una reflexión sobre los debates anglosajón y latinoamericano sobre el fin de la televisión” en *Después del fin. Una perspectiva no antropocéntrica sobre la post-tv, el post-cine y youtube*, Buenos Aires, La Crujía.
- Cremona, F. y Ficoesco, V. S. (2015), “ShowMatch. La espectacularización de la masculinidad en un mundo de paradigmas en crisis” en *Questión*, vol. 1, N° 47, julio-septiembre 2015.
- Cruces, F. (2008), “Matrices culturales: pluralidad, emoción y reconocimiento”, en *Anthropos*, N°219, Barcelona.
- Corona Berkin, S. y Rodríguez Morales, Z. (2000), “El amor como vínculo social, discurso e historia: aproximaciones bibliográficas” en *Espiral*, vol. VI, enero-abril 2000.
- Di Guglielmo, H. (2010), *La programación televisiva en guerra*, Buenos Aires, La Crujía
- Eco, U. (1983) `TV: la transparencia perdida` en *La estrategia de la ilusión*, Barcelona, Lumen, 1986
- Feinmann, J. P. (2013), *Filosofía política del poder mediático*, Buenos Aires, Planeta.
- Fernández, A. M. (2012), *La mujer de la ilusión. Pactos y contratos entre hombres y mujeres*, Buenos Aires, Paidós.

- Hall, S. (1984) “Notas sobre la deconstrucción de “lo popular” en Samuels, R. (ed): *Historia popular y teoría socialista*, Barcelona, Crítica.
- Hall, S. (1980) “Codificar/decodificar” en *Cultura, media, lenguaje*, Hall, S., Hobson, D., Lowe, A. y Willis, P. (eds), Hutchinson, Londres.
- Hall, S. (1996), “¿Quién necesita identidad?” en *Questions of Cultural Identity*, Hall, S. y du Gay, P. (comps), Amorrortu editores.
- Kazetari, M. (2013), “Si no puedo perrear, no es mi revolución”. Recuperado de www.gentedigital.es.
- La Cecla, F. (2005), *Machos. Sin ánimo de ofender*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores.
- Lamas, M. (2000), “Diferencias de sexo, género y diferencia sexual” en Nueva Época, volumen 7, número 8, México.
- Lasswell, H. (1985), “Estructura y función de la comunicación en la sociedad”, en Moragas Spá, M., *Sociología de la comunicación de masas*, tomo II, Barcelona, Gustavo Gilli.
- Luke, C. (1999), “La infancia y la maternidad y la paternidad en la cultura popular infantil y las revistas de cuidados infantiles” en *Feminismos y pedagogías en la vida cotidiana*, Madrid, Ediciones Morata.
- Malgesini, P. y Picca, M. (2011) *¿Por qué Tinelli? Una mirada al interior de un fenómeno controvertido* (Tesis de grado). Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.
- Mangone, C. (1992), *Tinelli*, Buenos Aires, La Marca.
- Mangone, C. (2009), “Tinellismo, veinte años son demasiado...”. Recuperado de <http://www.catedras.fsoc.uba.ar/mangone/T7%20Mangone%20Tinellismo,%20veinte%20a%F1os%20son%20demasiado.pdf>

- Martín Barbero, J. (1983) “Memoria narrativa e industria cultural”, en *Comunicación y cultura* nro. 10, México.
- Martín Barbero, J. (1987), *De los medios a las mediaciones, Comunicación, Cultura y Hegemonía*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili.
- Monsiváis, C. (2006) “Se sufre porque se aprende”. (De las variedades del melodrama en América Latina). En Dussel, Inés y Gutiérrez, Daniela (comp.), *Educación la mirada. Políticas y pedagogías de la imagen*, Buenos Aires: Manantial, Flacso, Osde.
- Monzón, M. B. (2012) *Cuerpo femenino, oferta erótica y estereotipos en Bailando por un Sueño* (Tesis de grado). Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.
- Ortner, S. (2006) *¿Es la mujer con respecto al hombre lo que la naturaleza con respecto a la cultura?* en Biblioteca Virtual de Ciencias Sociales www.cholonautas.edu.pe
- Quaglia, R. y Castro, V. (2007), “El papel del padre en el desarrollo del niño” en INFAD Revista de Psicología, Universidad de Extremadura, Italia/España
- Sabsay, L. (2005), “Representaciones culturales de la diferencia sexual: figuraciones contemporáneas” y “La representación mediática de la identidad travesti en el contexto de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires” en Arfuch, L. (comp) *Identidades, sujetos y subjetividades*, Buenos Aires, Prometeo Libros.
- Sánchez de Bustamante, M. (2014), “Destino, deseo y devoción. La maternidad como esencia femenina en la revista *Ser padres hoy*” en *Questión*, volumen 1 (Nº 43). Recuperado de <http://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/2191>.
- Santrock, J. W. (1992), *Life-span development*, Dubuque, IA, Wm. C. Brown.

- Sibilia, P. (2008) *La intimidad como espectáculo*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Silba, M. y Spataro, C (2016), “¿La cumbia villera nos molestaba a nosotras?: críticas en torno al sentido común académico sobre el vínculo entre las mujeres y la música”, *XII Congreso de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular Rama Latinoamericana*. Simposio "Hacer y aprender. Las performances de género en y con la música", Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular, La Habana, Cuba.
- Sito, A. (2013), *Ni ficción ni realidad...ShowMatch. Un caso de hibridación de géneros en la televisión argentina* (Tesis de grado). Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.
- Spataro, C. y Justo Von Lurzer, C. (2015), “Tontas y víctimas. Paradojas de ciertas posiciones analíticas sobre la cultura de masas” en *La Trama de la Comunicación*, volumen 19, págs. 113-119. Recuperado de <http://www.scielo.org.ar/pdf/trama/v19n1/v19n1a06.pdf>
- Tjeder, D. (2008), “Las misoginias implícitas y la producción de posiciones legítimas: la teorización del dominio masculino” en Ramírez Rodríguez, J.C. y Uribe Vázquez, G. (coord.).
- Valdivia Sánchez, C. (2008), “La familia: concepto, cambios y nuevos modelos”, *La Revue du REDIF*, volumen 1, págs. 15-22. Recuperado de http://moodle2.unid.edu.mx/dts_cursos_md/lic/DE/PF/AM/05/cambios.pdf.
- Verón, E. (1985) “El análisis del contrato de lectura, un nuevo método para los estudios de posicionamiento de los soportes de los medios” en *Les medias: experiences, recherches, actuelles, applications*, París, IREP.
- *VideoMatch y ShowMatch. 20 años de historia* (2009), Buenos Aires, Ideas del Sur.

- Williams, L. (1984) “Algo más que una madre. Stella Dallas y el melodrama de madre”, *Cinema Journal* vol. 24, nº1, págs. 2-27. Recuperado de <https://genderandmedia.qwriting.qc.cuny.edu/files/2010/09/Linda-Williams.pdf>
- Williams, R. (1980), “Dominante, residual y emergente” en *Marxismo y literatura*, ediciones Península.
- Wollett, A. y Phoenix, A. (1999) “La maternidad como pedagogía: La psicología evolutiva y los relatos de madres de niños pequeños” en Luke, C. (comp.) *Feminismos y pedagogías en la vida cotidiana*, Madrid, Ediciones Morata.
- Zullo, R. (1999) *La violencia y los estereotipos en el programa de VideoMatch de Marcelo Tinelli como influenciadores en los patrones de conducta de los jóvenes* (Tesis de grado). Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.
- COMFER (2008) “Informe sobre el programa Showmatch” en <http://www.obserdiscriminacion.gob.ar/?p=76>