

DE LA MORBOVISIBILIDAD HACIA OTRAS FORMAS DE TESTIMONIAR LA EXISTENCIA. REPRESENTACIONES DE MUJERES LESBIANAS EN LAS PRODUCCIONES DOCUMENTALES ARGENTINAS POST MATRIMONIO IGUALITARIO¹

FROM THE MORBOVISIBILITY TO OTHER FORMS OF WITNESSING EXISTENCE. REPRESENTATIONS OF LESBIAN WOMEN IN THE DOCUMENTARY PRODUCTION OF ARGENTINA POST EQUAL MARRIAGE

Alejandro Silva Fernández²

RESUMEN El objetivo de este trabajo es dar cuenta de las formas de representación mediática de la población lesbiana en el cine y la televisión argentina y su proceso de transformación, de la morbovisibilidad a la normalización de la diversidad sexo-genérico-identitaria. Se partirá de una breve referencia a los debates del feminismo y la teoría queer acerca de la identidad lesbiana para identificar las posibilidades de disrupción que reposan en las sujetas cuando asumen la capacidad de narrarse a sí mismas y vulnerar la matriz heterosexual que administra la inteligibilidad cultural. Se tomarán como referencia las formas de mostración y los testimonios de mujeres lesbianas en las series documentales *Salida de emergencia* (Mathieu Orceel, 2011), *Caleidoscopio* (María Victoria Glanzmann, 2012) y *El jardín de las delicias* (Arturo Fabiani, 2012). Las mismas serán analizadas a partir de las formas que asume la identidad narrativa en el espacio biográfico que los sujetos construyen cuando testimonian sus experiencias de vida y los diálogos con otros discursos que su circulación habilita, ampliando las formas que asume la identidad lesbiana y las tensiones entre los estereotipos y la mostración de una diversidad inabarcable.

Palabras claves: Lesbianas, documentales audiovisuales, representaciones sociales.

INTRODUCCIÓN

El objetivo de este trabajo es dar cuenta de las formas de representación mediática de la población lesbiana en el cine y la televisión argentina; y su proceso de transformación desde la invisibilidad hacia mostraciones caracterizadas por la asociación del lesbianismo con la violencia, el presidio y lo patológico en géneros cercanos al soft porno, el gore y explotación que sentaron las bases de una morbovisibilidad lesbiana para luego dar lugar a otras que avanzaron hacia la normalización de la diversidad sexo-genérico-identitaria.

Se partirá de una breve referencia a los debates del feminismo y la teoría queer acerca de la identidad lesbiana para identificar las posibilidades de disrupción que reposan en los sujetos cuando asumen la capacidad de narrarse a sí mismos y vulnerar la matriz heterosexual que administra la inteligibilidad cultural. Para esto se hará referencia a la organización jerárquica de la cultura occidental que se encuentra configurada por pares dicotómicos legitimados por las tecnologías de género como productoras de sujetos hombres y sujetos mujeres, insertos en marcos de aceptabilidad y abyección. Además, se retomará el debate de la categoría de mujer y su anclaje corporal, la problematización de la heterosexualidad que se presenta como natural, libre e innata sin contemplar su dimensión política y la categoría de “lesbiana” como polémica y subversiva frente a los límites impuestos por la inteligibilidad condicionada por la matriz heterosexual.

En el siguiente apartado se retomarán algunas producciones que dieron cuenta de las transformaciones en las pantallas argentinas en la mostración de la diversidad sexo-genérico-identitaria y su accionar pedagógico en la delimitación de los marcos de “normalidad”. Se dará cuenta del paso de la invisibilidad y el desconocimiento a la generación de perfiles sexualizados, criminalizados y patologizados, para luego comenzar a tensionar dichas formas de mostrar al sujeto lesbiano.

Para dar cuenta de esas formas contemporáneas de la construcción de la subjetividad, se tomarán como referencia las formas de mostración y los testimonios de mujeres lesbianas en las se-

¹ Artículo recibido el 15 de mayo de 2019. Aceptado el 26 de septiembre de 2019.

² Licenciado en Comunicación Social. Becario doctoral Conicet IIGHI-Conicet/Unne. Correo electrónico: silvaferale@gmail.com.

ABSTRACT The objective of this work is to account for the forms of media representation of the lesbian population in Argentine cinema and television and its transformation process, from the morbovisibility to the normalization of sexual diversity. It will start from a brief reference to the debates of feminism and the queer theory about lesbian identity to identify the possibilities of disruption that rest in the subjects when they assume the ability to narrate themselves and infringe the heterosexual matrix that manages the cultural intelligibility. The demonstration forms and testimonies of lesbian women will be taken as reference in the documentary series *Salida de Emergencia* (Mathieu Orcel, 2011), *Caleidoscopio* (María Victoria Glanzmann, 2012) and *El Jardín de las Delicias* (Arturo Fabiani, 2012). The productions will be analyzed from the forms assumed by the narrative identity in the biographical space that the subjects construct when they testify their life experiences and the dialogues with other discourses that their circulation enables, expanding the forms assumed by the lesbian identity and the tensions between stereotypes and the demonstration of an immeasurable diversity.

Keywords: Audiovisual documentaries, social representations.

ries documentales producidas para la Televisión Digital Argentina (TDA), posterior a la aprobación de la Ley de Matrimonio Igualitario (N° 26618/2010): *Salida de emergencia* (Mathieu Orcel, 2011), *Caleidoscopio* (María Victoria Glanzmann, 2012) y *El jardín de las delicias* (Arturo Fabiani, 2012). Las producciones serán analizadas a partir de géneros, estilos y soportes que configuran la identidad narrativa en el espacio biográfico que los sujetos construyen cuando testimonian sus experiencias de vida y los diálogos con otros discursos que habilitan su circulación, ampliando las formas posibles que asume la identidad lesbiana, las tensiones entre los estereotipos y la mostración de una diversidad inabarcable.

LA DISPUTA SIMBÓLICA DE LO VISIBLE

Pensar la representación del sujeto lesbiano en las narrativas mediáticas, tales como los documentales audiovisuales que componen el corpus de este trabajo, implica retomar algunos debates que fueron delimitando el camino para identificar las formas en que las mujeres y luego las lesbianas problematizaron el lugar que ocupaban en un sistema organizado dicotómicamente. Tal como lo observa Ariel Martínez (2015: 119), "las concepciones de género propias de la cultura occidental se encuentran configuradas por un conjunto de binarios concebidos jerárquicamente". Esa organización jerárquica condenó históricamente a las mujeres a ser ciudadanas de segunda y expulsó a la disidencia heterosexual hacia los márgenes valiéndose de una serie de tecnologías de género (De Lauretis, 2000) que, en tanto tecnologías sociales, vehiculizan la producción de representaciones de género ligadas con prácticas socioculturales, discursos e instituciones capaces de crear efectos de significado en la producción de sujetos hombres y sujetos mujeres y, por ende, de construir marcos de aceptabilidad y abyección³.

Las tradiciones vinculadas al feminismo de la igualdad y de la diferencia revisitaron la categoría de "mujer" y su anclaje corporal como elementos clave en el quiebre de la red de supuestos y semi verdades a las que el patriarcado confina a las mujeres, ya que el cuerpo como entidad socializada y culturalmente codificada constituye el sitio de intersección de lo biológico, lo social y lo lingüístico como el sistema simbólico fundamental de una cultura. El cuerpo y su mediatización es considerado como un

³ Tal como lo advierte Figari (2008: 356), "la diferencia en sí misma encierra el germen de la abyección aunque no necesariamente siempre la contiene. Todo proceso de diferenciación supone una ontologización en términos binarios, lo cual a su vez se expresa en términos de semantización de opuestos". Si dentro del sistema sexo-género binario existen dos posibilidades inteligibles de la identidad todo aquello que los excede se sitúa en esa categoría".

espacio de disputa simbólica y de oportunidades de transformación del orden falogocéntrico, que mantiene oculta a la otredad más radical, la diferencia de los sexos entendida como principio de inteligibilidad (Silva Fernández, 2018).

Sin agotar la discusión acerca de la igualdad y la diferencia, autoras como Adrienne Rich (1996) avanzaron en la problematización de la heterosexualidad de las mujeres hacia una desnormalización, considerando que lejos de ser una elección o una preferencia, se trata de algo que es impuesto bajo coerción y mantenido por la fuerza, encubierto bajo la creencia subjetiva de ser heterosexual de forma libre e innata sin contemplar su condición de institución política que oprime y sofoca la existencia lesbiana (Martínez, 2015). La heterosexualidad se presenta como "natural" encontrando en esta falacia el amparo para mantenerse al margen de su cuestionamiento como constructo ideológico de opresión.

Este constructo admite como único par dicotómico válido al varón y a la mujer heterosexual. A partir de este supuesto, la categoría de mujer es considerada por algunas autoras como una identidad delineada por el sistema patriarcal. Monique Wittig (2005) considera que la Mujer, en tanto concepto, mantiene inscripta una marca falocéntrica, pues está cargada de proyecciones y expectativas que provienen del imaginario masculino y la heterosexualidad reproductora, por lo que resulta una categoría poco confiable, desde el punto de vista epistemológico, y sospechosa, desde el punto de vista político. La categoría de Lesbiana, entonces, se torna mucho más polémica y subversiva y pone en tela de juicio al sistema de género con su dicotomía sexual convenientemente organizada en el marco social de la heterosexualidad obligatoria (Braidotti, 2000 en Martínez, 2015). Para Butler (2010), esa heterosexualidad obligatoria y los mecanismos a partir de los cuales el sujeto se constituye como tal y asume la pertenencia a uno de los géneros, se encuentran anudados y vinculan la constitución subjetiva con aquellos procesos que tornan un ser humano inteligible en la cultura desde el momento en que pertenece a un género y adopta una elección sexual, adecuándose a los modos de sexuación socialmente instaurados y cualquier presentación de género o identidad sexual que cae por fuera de la norma se torna abyecta o ininteligible (Martínez, 2015).

Este marco de inteligibilidad estará determinado por lo que Butler (2007: 292) define como Matriz heterosexual:

⁴ La sigla LGBTQ hace referencia a lesbianas, gays, bisexuales, trans, intersex y queer. El genérico “trans” es una categoría inclusiva que refiere a transexuales, travestis y transgéneros.

la rejilla de inteligibilidad cultural a través de la cual se naturalizan cuerpos, géneros y deseos. [Ha] partido de la idea de “contrato heterosexual” de Monique Wittig y (...) de la idea de “heterosexualidad obligatoria” de Adrienne Rich para describir un modelo discursivo/epistémico hegemónico de inteligibilidad de género, el cual da por sentado que para que los cuerpos sean coherentes y tengan sentido debe haber un sexo estable expresado mediante un género estable (masculino expresa hombre, femenino expresa mujer) que se define históricamente y por oposición mediante la práctica obligatoria de la heterosexualidad.

La matriz heterosexual se impone como un filtro que opera sobre aquello que es inteligible y lo que no, esa inteligibilidad en el cine y la televisión estuvo –y en muchos casos permanece– al servicio de elementos que consolidaron y dejaron constancia de todo aquello que respondía a la “normalidad” y lo que debía ser rechazado. Esta dinámica comenzó a desestabilizarse a principio de los años 90, a partir de lo que Bellucci y Rapisardi (1999) denominaron “política de la visibilidad”, la cual estuvo centrada en un conjunto de estrategias de crítica y creación de nuevos patrones sociales de representación, interpretación y comunicación acompañada de la demanda de la población LGBTQ⁴ de poseer mayor presencia en los medios de comunicación, entendiendo la visibilidad en su potencialidad transformadora en vistas a denunciar situaciones de discriminación, estigmatización y segregación.

Este breve recorrido permite dar cuenta acerca de las construcciones de marcos de inteligibilidad propiciados por las tecnologías de género y la naturalización de categorías que redujeron a las posibilidades de subjetivación a un par dicotómico estable. En este contexto es que se piensa al sujeto lesbiano como una de las tantas identidades expulsadas de los marcos de normalidad que delimitan lo abyecto, a su vez que niegan la dimensión de constructo ideológico y normativo de la heterosexualidad.

PEDAGOGÍA DE LA ABYECCIÓN EN LAS PANTALLAS

Los medios de comunicación se constituyen como actores centrales en la puesta en circulación de representaciones sociales en tanto construcciones colectivas que funcionan como mecanismos traductores entre las prácticas y los discursos que poseen la facilidad de “archivar y hacer circular con fluidez conceptos complejos

⁵ La Ley fue aprobada en la Argentina en la Cámara de Diputados, en la sesión del 4 de mayo de 2010, con 126 votos afirmativos y 110 votos negativos. Luego fue enviada para su tratamiento a la Cámara de Senadores, donde fue aprobada por 33 votos a favor, 27 votos en contra y 3 abstenciones en la sesión del 14 de julio.

cuya acentuación remite a sistemas de valores y a modelos de mundo de naturaleza ideológica" (Cebrelli y Arancibia, 2005: 94). Cuando las representaciones sociales hacen referencia al género, reproducen su capacidad de crear efectos de significado en las formas de subjetivación y, por ende, en la delimitación de marcos de aceptación y abyección. En este sentido, las pantallas argentinas fueron atravesando una serie de transformaciones en las formas de mostrar a la diversidad sexo-genérico-identitaria y configurando un accionar pedagógico de la "normalidad".

La discusión acerca de la existencia de la diversidad de género, sexual, identitaria y familiar se instaló en la agenda mediática y presionó antagónicamente el debate sobre la ley N° 26618 de Matrimonio Igualitario aprobada en 2010 en la Argentina⁵. Su aprobación, el contexto de debate y visibilidad mediática fue modificando algunas formas de representación que tuvieron impacto en las narrativas puestas en circulación por el cine y la televisión del país. Las cuales no constituyeron un fenómeno exclusivo, sino que dieron cuenta de una tradición representacional coherente con las formas en las que fue mediatizada en el resto del mundo.

De acuerdo con Pelayo (2009), la representación de la diversidad sexo-genérico-identitaria estuvo caracterizada, en principio, por la invisibilidad y el desconocimiento en coherencia con una construcción de la sexualidad a partir de la selección de los elementos que deben ser mostrados y los que deben ser ocultados, generando identidades que son congruentes al imaginario heterosexual y expulsando al resto (Platero, 2008).

La construcción de lo que debe ser visible y las formas de mostrarlo posee entonces una doble característica. Por un lado, refuerza estereotipos acerca de lo que implica ser mujer y ser varón en una cultura heterosexualizada delimitando roles y deseos posibles. Por el otro, invisibiliza cualquier otra forma de habitar la existencia o bien, cuando representa a otras formas de la identidad sexo-genérico-identitaria, lo hace a partir de un principio de abyección que dictamina que cualquier excepción a la norma heterosexual está destinada invariablemente a ser mostrada desde el arquetipo criminal, patológico y con destinos de sufrimiento y marginalización. Teresa de Lauretis (2000: 120) advierte que la representación de las mujeres en el cine, la literatura, en los medios de comunicación y en el arte está en el centro de la crítica feminista y "especialmente en lo que respecta a la comprensión del rol central de la sexualidad tanto en los procesos de subjetivación femenina

⁶La autora hace referencia al film *El satirio* o también llamado *El Sartorio* que, según explica, sería probablemente una mala transcripción de *El sátiro*. El mismo se trataba de un cortometraje de contenido sexual explícito filmado en algún lugar de la ribera de Quilmes o de Rosario y, según el Archivo Fílmico del Kinsey Institute, asegura que fue filmada en Buenos Aires entre 1907 y 1912 (Cuarterolo, 2015).

como en la formación de la identidad social de las mujeres”. Y, en este sentido, estos desarrollos contribuyeron a desligar la sexualidad femenina del mandato necesario de la reproducción en nombre de la maternidad o bien del trabajo. El imaginario heterosexual como único marco válido condicionado por la determinación masculina podría complejizarse con el espacio al que relega la mirada masculina a la mujer cuando proyecta su fantasía en sus cuerpos, la estiliza e instala en un rol exhibicionista que codifica su apariencia, sus corporalidades y subjetividades para ser miradas y ser mostradas (Mulvey, 2007).

En esa construcción como esposa, madre u objeto de deseo, la mujer no tiene garantizada una presencia que comulgue con los privilegios que se reservan para el varón heterosexual en la escala patriarcal. Aunque se encuentre inserta en la matriz heterosexual, la misma ya posee un espacio de visualidad preestablecida, asociada a la función procreativa y sus consecuencias –cuidado de hijos, el hogar y al servicio del varón más cercano– o bien en su rol exhibicionista, puesta a disposición del goce masculino.

En el caso de las representaciones sociales de mujeres lesbianas, esta condición de insumo para estímulo del morbo masculino se ve de forma mucho más explícita en la pornografía, Cuarterolo (2015) advierte que Buenos Aires y Rosario fueron los centros neurálgicos del cine pornográfico de principios del siglo XX y que, de hecho, la primera película porno de la que se tenga registro fue filmada en la Argentina⁶. Pero la tradición representacional en productos de menor restricción y consumo masivo tuvo reservado un espacio aún menos feliz para las mujeres.

En la tradición cinematográfica argentina, las películas *Mujeres en sombra* (Catrano Catrani, 1951) y *Deshonra* (Daniel Tinayre, 1952) quitaron de la invisibilidad a las lesbianas para meterlas en la cárcel. El encierro carcelario se convirtió en un sub-género cinematográfico caracterizado por, entre otras cosas, presentar a sus protagonistas transformadas en vengadoras sanguinarias, guardiacárceles que se valían de su autoridad para someter sexualmente a las internas o drogadictas, entre otros perfiles. Esto puede verse principalmente en películas como *Atrapadas* (Aníbal di Salvo, 1984) y *Correccional de Mujeres* (Emilio Vieyra, 1986).

De acuerdo con Taccetta y Peña (2008), el ser lesbiana se inscribe en el mismo entramado de complejidades constituyentes de la delincuencia, ubicando en el mismo plano de la orientación

⁷ También denominada película sensacionalista, se caracteriza por presentar contenido especialmente violento y de una sexualidad basta (Konigsberg, 2004).

sexual a la criminalidad, la explotación de prostitutas, el consumo de drogas y la planificación de asesinatos dentro del mismo orden de características:

Esta lógica se reitera invariablemente en una serie de films hechos directamente para el mercado del video, con las herramientas estéticas y narrativas características de las filmaciones de viajes de egresados, casamientos o cumpleaños (...) su único propósito ha sido el de ganar dinero rápidamente con altas dosis de violencia y sexo, fórmula básica del cine exploitation⁷. (Taccetta y Peña, 2018: 121).



Escena de Correccional de Mujeres (Emilio Vieyra, 1986, min: 29:53)

El año 2002 contó con dos producciones en las que la tradición cinematográfica exploró personajes de mujeres lesbianas sin poner su conducta sexual como epicentro o justificativo de comportamientos "erráticos". Las relaciones entre mujeres protagonizan las producciones y son puestas en pantalla como una opción afectiva más, donde el lesbianismo elimina de la ecuación la mirada del varón como aquella que debe ser entretenida y comienza a narrarse en otros formatos, a través de la ficción en Tan de repente (Diego Lerman, 2002) y el documental en Lesbianas de Buenos Aires (Santiago García, 2002). Podrían mencionarse también películas en las que el vínculo de amor entre mujeres no protagoniza la trama, sino que forma parte del entramado narrativo que construye paisajes cotidianos como La ciénaga (2000), La niña santa (2004) y La mujer sin cabeza (2008), de Lucrecia Martel.

La televisión argentina fue saliendo del closet de a poco, con escenas que pudieron verse en programas como 099 Central (Polka, 2002), Locas de amor (Pol-ka, 2004), Doble Vida (Endemol

⁸ Consiste en la práctica cinematográfica o televisiva de sugerir pero luego no representar una relación romántica entre personajes de ficción del mismo sexo, con el objetivo de atraer a un determinado segmento de la audiencia interesado en esa tipología representacional.

⁹ A los efectos de este trabajo y por limitación del espacio, el recorrido que se propone por las producciones cinematográficas y televisivas presenta un primer recorte, no exhaustivo, que está relacionado a la producción de ficción nacional. Quedaron fuera de la muestra programas tales como *El otro Lado* y *El visitante*, de Fabián Polosecki, y *Kaos en la ciudad que*, de alguna manera, fueron encamando al “progresismo televisivo”. De todas formas, es necesario destacar que tanto los canales de aire como de cable dieron pantalla a producciones que fueron alterando y dialogando las formas de visibilidad sobre la diversidad sexo-genérico-identitaria como los programas emitidos en la señal I-SAT, como *UK RAW*, *Sex & Shopping*, *Real Sex* y *Taxicab Confessions*.

Argentina, 2005) y *Mujeres asesinas* (Pol-Ka, 2005). En producciones posteriores, el protagonismo fue mayor como en tiras como *Para vestir santos* (Pol-ka, 2010), donde el personaje de Malena (Celeste Cid) se centraba en la búsqueda de aspectos como su profesión o la identidad de su padre biológico, además de su orientación sexo-afectiva. Otros ejemplos pueden verse en el personaje de Greta (Mónica Antonópulos) en *El Elegido* (El Árbol, 2011), donde interpreta a una abogada inteligente y sofisticada, los romances de los personajes de Valeria (Natalie Pérez) y Agustina (Sabrina Fogolini) en *Vecinos en guerra* (Endemol, 2013) o de Andrea (Magela Zanotta) y Carla (Gloria Carrá) –quien se separa de Favio (Luciano Castro), el padre de sus tres hijos– en *Sres. papis* (Telefe, 2014). En estas producciones, además de sus particularidades, se roza la idea del atractivo sexual que las acciones de las protagonistas puedan generar en los televidentes masculinos (Melo, 2014; Talesnik, 2016).

Otros ejemplos que pueden citarse en la fuga de la representación estereotipada de las mujeres lesbianas en la ficción se trata de *23 Pares* (Wanka, 2012), unitario de 13 capítulos que retrató el amor entre mujeres, ya no desde una perspectiva y mirada masculina, sino desde la de Albertina Carri y Marta Dillon. En 2017, *Las Estrellas* y *El maestro*, ambas de Pol-Ka, decidieron contar historias de amor de lesbianas, darles un lugar protagónico y alejarse de los estereotipos con tratamientos distintos.

Las estrellas presenta una relación ingenua que tardó 70 capítulos en mostrar un beso entre los personajes de Florencia (Violeta Urtizborea) y Jazmín (Julieta Nair Calvo), rozando el *queerbaiting*⁸, mientras que en *El maestro* puede verse a la pareja conformada por Paulina (Inés Estévez) y Bianca (Luz Cipriota). En ambas ficciones, el empeño de los realizadores estuvo puesto en contar el amor con naturalidad (André et al., 2017), pero en mayoría de los casos se advierte que “las lesbianas y bisexuales de la televisión argentina se enamoran, sí, pero casi nunca cogen. La disidencia en los productos masivos parece sólo estar permitida en términos naif de amor, bien acomodada a las instituciones y normas heteropatriarcales” (Pardo, 2018).

Estas representaciones fueron diversificando la mirada sobre el sujeto lesbiano, algunas muy cercanas a la poca identificación de la audiencia lesbiana por la obviedad de la trampa puesta al servicio de la mirada masculina y en otros casos convirtiéndose en un fenómeno que invadió las redes a modo celebratorio. En cualquier caso, en la mediación de la ficción se mantiene la sospecha y la expectativa frente a la salida del closet de la televisión en las narrativas puestas en pantalla.⁹

Alberto Mira (2008) advierte que el cine comercial –y podemos extender la idea a la televisión– necesariamente refleja los prejuicios de la población y en tanto la distinción por orientación sexual esté cargada ideológicamente, las películas y los programas de TV seguirán dando cuenta de esto. En estos términos, identifica que existen protagonistas gay y lesbianas atractivas, que invitan a la identificación y aparecen como agentes narrativos, finales felices e infelices, críticas a la homofobia internalizada y social, películas donde se habla de vivir con el VIH, homoerotismo en situaciones homosexuales, personajes sin estereotipar y personajes estereotípicos, discursos en primera persona y lesbianas que han dejado de aparecer simplemente como objetos de la mirada hetero y entonces se pregunta: ¿Qué más queremos?

Este recorrido por algunos momentos de la tradición cinematográfica y televisiva argentina permite advertir que si bien existió –y en algunos espacios persiste– una visibilidad morbosa sobre la mujer y el sujeto lesbiano en particular; esa morbovisibilidad encuentra en la mediatización de narrativas contemporáneas otras formas de poner en pantalla escenas que ya no delimitan la existencia lesbiana al comportamiento criminal, el encierro en las cárceles, el abuso sexual y de autoridad, el consumo de drogas o los romances ocultos. Las producciones evidencian un corrimiento de los marcos de inteligibilidad que determinan la normalidad asumiendo un rol pedagógico más inclusivo en las formas de construcción identitaria. Fenómeno que se dio en un contexto caracterizado por la aprobación de la ley de Matrimonio Igualitario en 2010, los financiamientos federales del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (Incaa) y la aprobación de la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual.



El primer beso entre Flor (Violeta Urtizberea) y Jazmín (Julieta Nair Calvo) en Las Estrellas.

¹⁰ Hace referencia la idea de ficción mainstream a los productos insertos en la cultura popular y la cultura de masas y diseminada por los medios masivos de comunicación que responden a lógicas de producción de las Industrias Culturales y que, por ende, poseen niveles de mayor circulación en comparación con otras producciones.

¹¹ El sistema de medios argentino se caracterizó, entre otros aspectos, por una marcada lógica comercial y altos niveles de concentración en su propiedad, lo que se vincula además a la centralización de la producción de contenidos en los grandes centros urbanos. Si bien existen medios estatales, los mismos poseen una escasa penetración en la audiencia, lo que ha sido funcional al afianzamiento del sistema privado comercial. Entre sus múltiples efectos, la concentración de la propiedad tiende a la reducción de la diversidad y la concentración geográfica de la producción asentando en Buenos Aires el dominio de las narrativas nacionales (Becerra y Mastrini, 2009; Becerra, 2010; Rivero, 2018).

¹² Cabe aclarar que por cuestiones de longitud del trabajo no se tendrá en cuenta en esta oportunidad la homoparentalidad que es representada predominantemente por mujeres lesbianas, a excepción de un solo caso de padres gays y tampoco se referenciará a otros sujetos incluidos en los capítulos sobre el matrimonio entre varones o bien a la visibilidad de varones gays en el interior del país que acompañan los testimonios incluidos aquí.

LA DISPUTA POR LA REPRESENTACIÓN

La Ley de Matrimonio Igualitario convirtió a la Argentina en el primer país de Latinoamérica en permitir que personas del mismo sexo contrajeran matrimonio. Sin desmerecer la importancia de este episodio legislativo, el debate que se generó en torno a la diversidad sexo-genérico-identitaria fue central. Luego de su media sanción en la Cámara de Diputados, el 5 de mayo de 2010, comenzó una cuenta regresiva que ocupó minutos de aire en televisión, radio y coberturas periodísticas en todos los formatos en los cuales el debate permaneció en agenda hasta su aprobación en la Cámara de Senadores el 15 de julio del mismo año, luego con las noticias de los primeros casamientos se fue disolviendo.

Este fenómeno de visibilidad desestabilizó a la ficción mainstream¹⁰ como única productora posible de representaciones y estuvo acompañado por un escenario fértil en el fomento de producciones audiovisuales descentralizadas¹¹ a partir de subsidios y programas de financiamiento federales del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (Incaa), que ocuparon un papel relevante en la proliferación de producciones ficcionales y documentales. También se debe tener en cuenta la aprobación de la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual que generó las condiciones para la apertura de concursos públicos de licencias de TV digital, la puesta en marcha de canales nacionales con contenidos de interés general y plataformas on-line, posibilitando la circulación de productos concebidos en las provincias del interior del país (Silva Fernández, 2018).

En este contexto surge una serie de producciones que desafió las condiciones de producción que caracterizan a la mayoría de los productos mencionados en el apartado anterior y posibilitó, entre otras cosas, poner en pantalla historias narradas en primera persona. Entre estas se incluyen las que integran el corpus central de este trabajo: *Caleidoscopio* (2012), dirigido por María Victoria Glanzmann, de Córdoba; *Salida de emergencia* (2011), de Mathieu Orcel, de Buenos Aires; y *El jardín de las delicias* (2012), dirigido por Arturo Fabiani, del Chaco.

En cada una de estas producciones se tendrá en cuenta la configuración de la identidad narrativa de las protagonistas lesbianas¹². La cual será entendida como el relato que los sujetos hacen de su propia vida, y la apropiación, al mismo tiempo, de tres perfiles en la narración: narrador, co-autor y personaje de su propia experien-

¹³ Es una de las series ganadoras del Premio a las Series Documentales del concurso realizado por el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (Incaa) para la Televisión Digital Abierta y forma parte del Bacua (Banco Audiovisual de Contenidos Universales Argentino). Consta de ocho capítulos que rondan los 25 minutos cada uno, tuvo pantalla en diversos espacios nacionales e internacionales y actualmente se encuentra disponible en el canal de Youtube de Mathieu Orcel, de su productora Kôn Sud y también estuvo a disposición en el banco de Contenidos Digitales Argentinos (CDA), en el Banco Audiovisual de Contenidos Audiovisuales Argentinos (Bacua) y en Odeon, rebautizado como Cine.Ar Play en la gestión presidencial de Mauricio Macri. Los capítulos abordan una amplia variedad de tópicos siguiendo una estructura narrativa similar en cada caso. Poseen protagonistas en cuyo discurso intercalan experiencias de vida por fuera de la heteronorma, los procesos que llevaron a cabo en cada caso dependiendo de la temática general y otros sujetos que, desde algún espacio de legitimación, expresan opiniones, nutren la narración con anécdotas, imágenes de archivo y escenarios de cada una de las ciudades que recorre la producción. Las y los protagonistas de cada capítulo se irán presentando con sus nombres seguidos de la frase “y esta es mi/nuestra salida de emergencia”.

cia. Para Ricoeur (1996: 146), la identidad personal no tiene mejor expresión que bajo la forma de una identidad narrativa en la que se relata “quién ha hecho qué, por qué y cómo, desplegando en el tiempo la conexión entre estos puntos de vista”.

En esta línea, Leonor Arfuch (2002, 2014) desarrolla una noción de espacio biográfico, en el cual los sujetos se apropian de la posibilidad de narrarse, caracterizada por un contorno abierto e impreciso, una espacio/temporalidad expandida en multiplicidad de formas, géneros, estilos y soportes que alteran decisivamente los umbrales entre lo público, lo privado y lo íntimo, y que dan cuenta de una reconfiguración de la subjetividad contemporánea. Ese espacio delinea una intimidad pública capaz de cobijar orientaciones colectivas del deseo, el placer, la notación emocional de la cultura, la experimentación autoficcional y crítica, la afirmación de identidades colectivas, la ampliación de derechos y la búsqueda de reconocimiento.

El relato personal les permite a los sujetos participar en la construcción de representaciones de su propia experiencia y, al mismo tiempo, intervenir en la configuración de las subjetividades colectivas contemporáneas. Mientras la ficción fue construyendo y consolidando representaciones sociales de la diversidad sexo-genérico-identitaria del país, coherentes con la concentración mediática, las producciones que serán analizadas aquí emergen como alternativas a los discursos hegemónicos, devolviendo, y en la mayoría de los casos otorgando por primera vez, la voz a lo que permanecía callado y la imagen a lo que permanecía invisible.

“SE ME FUE HACIENDO CASI IMPRESCINDIBLE ESTAR CON ELLA”

Las series documentales aquí referenciadas recuperan los testimonios de mujeres lesbianas otorgándoles la posibilidad de narrar su experiencia, al tiempo que constituyen su identidad narrativa. Cada una de las voces da cuenta de los contextos en los que viven, generalmente ciudades pequeñas del país, el impacto que sus salidas del closet tuvieron en sus vínculos familiares, amistosos, amorosos y laborales, además de la referencia a las posibilidades de libertad que acarrea aceptarse alterando los límites entre lo público y lo privado reconfigurando las alternativas que asume la subjetividad contemporánea.

El primer capítulo de la serie documental Salida de Emergencia (Mathieu Orcel, 2011)¹³ se denomina Matrimonio Igualitario y

¹⁴ El 24 de marzo de 1976 se llevó a cabo un golpe de Estado para derrocar la presidencia de María Estela Martínez de Perón e instaurar una dictadura cívico-militar. La misma estuvo liderada por el teniente general Jorge Rafael Videla, el almirante Emilio Eduardo Massera y el brigadier general Orlando Ramón Agosti, quienes permanecieron en el poder hasta diciembre de 1983, bajo el nombre oficial de Proceso de Reorganización Nacional.

cuenta las historias de Norma y Cachita, dos mujeres de edad avanzada que durante el capítulo testimonian sus treinta y un años de relación, sus trabajos como modista y artista, y la transformación que significó que sus vidas fueran reconocidas por la ley.

Norma es oriunda de Corrientes –Argentina– y Cachita de Montevideo –Uruguay–, viven en Buenos Aires y se conocieron en Colombia durante el exilio de la primera durante la dictadura cívico-militar en la Argentina¹⁴. En sus testimonios cuentan cómo asumieron su orientación sexual, las circunstancias en las que se conocieron y comenzaron a compartir la vida. La cámara ingresa a su casa y las muestra en su interior, haciendo públicos sus espacios de intimidad, los cuales son acompañados con la rememoración de su historia. Las entrevistas se llevan a cabo predominantemente con tomas en planos americanos que muestran a Norma en el taller en el que trabaja en sus obras y a Cachita en el cuarto donde posee sus máquinas de coser o ambas sentadas en el living de su casa.

Sus testimonios se van intercalando entre sí, completando una historia que conocen de memoria y de la cual cuentan casi los mismos detalles de un recorrido que es acompañado con fotografías de archivo que atestiguan lo narrado y certifican el paso del tiempo:

- Norma: Yo no sufrí un proceso, a lo mejor lo sufrí subconscientemente. Yo me di cuenta de que era lesbiana en menos de lo que necesita un reloj atómico para saber en cuanta fracción de segundo me di cuenta de que lo que me estaba diciendo esa otra mujer era cierto.
- Cachita: A mí nunca me preguntaron si me acostaría con una mujer o algo... nunca me preguntaron. Ni hablé nunca de eso.
- Norma: Hacía unos meses que yo estaba en Colombia, con la cabeza muy dada vuelta, me había ido a una psicóloga, que encima me peleé. No me peleé, la dejé plantada, porque yo estaba trabajando en un colegio y fui a decirle cómo me sentía y ella me salió con que si yo tenía atracción por alguna de mis alumnas. Me dio rabia, y yo dije: vengo acá porque pienso que me está pasando algo que merece una explicación, si es un degeneramiento, en lugar de fortalecerme, ¡me voy a poner peor de lo que estaba! Me pareció que esa no era la manera de plantearlo.
- Cachita: Nos conocimos porque claro, allá en un país extraño donde uno encuentra uno que habla igual a uno, pues se arriman para tener algo más, una compañera o una amiga,

entonces íbamos a reuniones juntas y todo. Y así estuvimos dos años tratando de conquistarnos sin decir nada.

- Norma: Yo me fui enamorando de ella, me fui haciendo como es ahora. Se me fue haciendo casi imprescindible estar con ella.
- Cachita: Estábamos en una reunión y me hizo cierta caricia, en la oreja, que se yo, como un chamullo así –se toca la oreja–...
- Norma: Se sentó al lado mío y cuando se sentó, yo tuve el impulso y le hice así – se toca la oreja – en la oreja con la boca.
- Cachita: Entonces yo dije, esto... esto es algo especial.
- Norma: Y al día siguiente me dijo, bueno tenemos que hablar... Y yo dije... Bueno...
- Cachita: Así que, hablamos largo y tendido, tanto que tenemos 31 años ya de estar, hablando. (Salida de emergencia, Cap. 1, min: 13:45)

La anécdota que relatan Norma y Cachita da cuenta de sus devenires lesbianos, de la forma en la cual se fueron conociendo, de la vida en otro país escapando de la muerte y de la posibilidad de que el amor perdure. Se hace presente en su testimonio la institucionalización del perfil patológico instalado en una sociedad que condena lo distinto y encuentra en el amor, el escape para proyectar una vida conjunta y mitigando al fracaso, como único destino posible consolidado en la representación mediática tradicional. En la construcción de la identidad narrativa, Norma y Cachita coinciden en un relato que además de su presencia en la cámara, es acompañado por fotografías que las muestran en su juventud. Boris Kossoy (2000: 104) advierte que:

las fotografías comportan muchas ambigüedades, portadoras de significados no explícitos y de omisiones pensadas, calculadas, que esperan ser competentemente descifradas. Su potencial informativo podrá ser alcanzado en la medida que estos fragmentos sean contextualizados en la trama histórica en sus múltiples desdoblamientos (sociales, políticos, económicos, religiosos, artísticos, culturales) que circunscribió en el tiempo y en el espacio el acto de la toma. En caso contrario, esas imágenes permanecerán estancadas en su silencio: fragmentos desconectados de la memoria, meras ilustraciones “artísticas” del pasado.

En este caso, las imágenes mostradas poseen una doble función, por un lado, esos fragmentos son contextualizados por el testimonio oral-discursivo, pero, por otro lado, el testimonio

es confirmado por el valor informativo/afectivo que poseen las imágenes al contextualizarlas y "sirviendo de punto de apoyo a la evocación de recuerdos asociados; en suma, produciendo el sentimiento de vencer al tiempo y su poder de destrucción" (Bordieu, 2003: 52). Norma y Cachita se ven de regreso en la militancia, en Colombia, donde se conocieron y compartieron el hogar, sus días de playa, el casamiento de su hijo y el día del suyo luego de la aprobación de la Ley de Matrimonio Igualitario, se apropian de su historia para narrarla y en ella narrarse como protagonistas en la construcción de su espacio biográfico.



Fotografía de Norma y Cachita saliendo del Registro Civil luego de contraer matrimonio (Salida de emergencia, Cap. 1, min: 01:37).

"TODAS LAS CONDICIONES ESTÁN DADAS PARA QUE UNA SEA HETEROSEXUAL"

El sexto capítulo denominado "Visibilidad" se inicia con un plano americano que muestra a Gabriela presentándose y en el fondo de la toma se encuentra el Consejo Deliberante de Salta: "Hola, soy Gabriela Beleizan, soy lesbiana y soy de Salta; y esta es mi salida de emergencia" (Salida de emergencia, Cap. 6, min: 01:04). En su testimonio relata sobre su candidatura a Concejal y las dificultades que acarrea estar fuera del closet en una provincia como Salta, en la que la Iglesia posee tanta influencia, inclusive en la educación pública.

También se la muestra en actividades de militancia y concienciación con la organización ALuDiS (Asociación en Lucha por la Diversidad Sexual), en la cual trabaja junto a otras personas que, según explica, no es una organización que incluye solo a lesbia-

nas, gays, bisexuales, trans y travestis, sino también a quienes creen en la igualdad. La cámara registra un momento en el que se encuentran realizando una encuesta en la calle sobre la intención de voto a una mujer para el cargo de gobernadora, a lo que una señora responde que sí, pero ante la variable de que esa mujer sea lesbiana, se niega rotundamente por considerarse muy católica y afirmar que "eso no le gusta".

El capítulo también incluye los testimonios de Gabriela y Belén, una pareja de chicas que se encuentran sentadas en una plaza de Salta, ambas militan en ALuDiS y en su testimonio intercalan elementos sobre su relación, sus salidas del closet y los conflictos que esto ocasionó en sus vínculos familiares. También se incluyen los testimonios de Natalia y Claudia, integrantes de la organización Chubut Diversx, quienes en la misma línea temática del capítulo hacen referencia a sus salidas del closet en una ciudad pequeña y como estudiantes de colegios católicos.

Los testimonios anteriormente referenciados se van intercalando como una comparación dentro de la narrativa documental acerca de las condiciones de ser lesbiana en las provincias de Salta y Chubut, ambas consideradas como el interior del país, pero diferenciadas principalmente por su ubicación geográfica, la primera en el norte y la segunda en el sur. Pero, además, abonan en el entramado discursivo de la configuración de la identidad lesbiana y las formas que adquiere su mostración. Entre los testimonios incluidos en el capítulo a los efectos de este trabajo se recuperará el de Laura, a quien la cámara registra en un plano general que se va cerrando a medida que se acerca por la costa del Mar Argentino con su bicicleta a un lado, cuando llega hasta el punto en el que se encuentra con la cámara, se sienta y comienza su relato:

Nací en Trelew, de donde me vine hace unos 6 años a Madryn para terminar de estudiar biología, carrera que empecé en Trelew. Y me recibí de bióloga y trabajo de bióloga hace más o menos un año, biología marina, aves marinas. ¿Qué significa para mí salir del closet? Algo que me encantaría que fuese innecesario. La primera parte difícil que es aceptarse diferente y reconocerse diferente una misma y después está la otra, de que al haberte reconocido y aceptado como diferente, ahora tenés que encontrar la forma de decirlo. Genera miedo, si digo... ¿Cómo me van a ver? ¿Puedo llegar a tener problemas? ¿Puedo perder un trabajo? Eso me lleva a re-

traerme, luego considero que retraída no vivo y no soy feliz, y la carencia de libertad se termina transformando en el motor para salir. Entonces, todas las condiciones están dadas para que una sea heterosexual, todas las preguntas están hechas en ese sentido y todo lo que se asume sobre una también. Entonces uno tiene que permanentemente decidir, si va a dar explicaciones o no, y eso es otra vez, una salida más. – Se escucha la voz del entrevistador consultando acerca de lo que se siente estar en el closet y Laura con lágrimas en los ojos responde – Triste. Yo no sé de dónde sale eso. Quien sea que lo haya inventado ha sabido representar en una imagen un sentimiento de oscuridad y silencio. (Salida de emergencia, Cap. 6 min: 09:00)

El testimonio de Laura dialoga con el resto de los que se presentan en el capítulo y se identifican en sus dichos las consecuencias de la construcción de una representación abyecta de la identidad lesbiana. Esta abyección se reconoce en el proceso que describe, el cual inicia con reconocerse y aceptarse diferente, enfrentarse a la necesidad de decirlo, temer las consecuencias, esconderse y resignar la libertad de ser una persona plena. Adrienne Rich (1996: 18) explica que "el sesgo de la heterosexualidad obligatoria, lleva a percibir la experiencia lesbiana en una escala que va de la desviación a la aberración o a volverla sencillamente invisible".

La heterosexualidad obligatoria, que encuentra en la matriz heterosexual su sustento, delimita cuáles serán los marcos de inteligibilidad para una mujer que no se reconoce en el resto. Esos marcos se constituyen en norma cuando, en la interacción con el otro, se presenta la expectativa permanente de reconocer e identificar la coherencia entre género, sexo y deseo.

Esa falta de reconocimiento en el resto expulsa a la experiencia lesbiana hacia la no existencia y el temor al rechazo encuentra su justificativo en la visibilidad mediática tradicional que asoció lo lesbiano a la violencia, a lo patológico y lo criminal. La identidad lesbiana como una disrupción al orden heteropatriarcal en contextos represivos, redundante en la sanción que se imprime sobre la disidencia, pero que al mismo tiempo la disidencia la entiende como consecuencia de la renuncia a los marcos normativos de inteligibilidad. En sus palabras: "¿Cómo me van a ver? ¿Puedo llegar a tener problemas? ¿Puedo perder un trabajo?".

El closet, como ese lugar oscuro y solitario, funciona en el testimonio de Laura en una dimensión que lejos de valerse de una

¹⁵ Es una serie documental de cuatro capítulos que rondan los 25 minutos y estuvo a cargo de la productora Caleidoscopio. La misma gira en torno a cinco historias de vida que van abordando temáticas vinculadas a la maternidad lesbiana, el vínculo que existe entre la diversidad sexual y la religión, y el impacto que tuvo en la vida de los sujetos la aprobación de la Ley de Matrimonio Igualitario y de Identidad de Género.

metáfora simple, grafica su experiencia de vida en la que habitar su existencia y sus deseos, como elemento constituyente de su subjetividad, le devuelven la posibilidad de ser libre, al ser visible. La visibilidad habilita también las capacidades de existir y de poner en tensión la "imposición sobre las mujeres de la heterosexualidad como medio de garantizar el derecho masculino de acceso físico, económico y emocional" (Rich: 1996: 38). La identidad lesbiana en este contexto se constituye como un elemento de ruptura en el orden binario que organiza la existencia de la mujer, cuando las formas de sus deseos se organizan en torno a posibilidades delimitadas en la organización heteropatriarcal tales como la atención y satisfacción del varón y la crianza. La visibilidad fuera del closet en la vida y en la circulación de discursos sociales, tales como los mediáticos, genera espacios de identificación distintos, habilitan mundos posibles y formas de existencia viables. La identidad lesbiana no solo encuentra elementos de visibilidad en la ficción que las presenta como agentes penados o transitando relaciones confusas, sino que en el caso de estas series documentales se vuelve testimonio la existencia lesbiana en la constitución de esas identidades narrativas que dan cuenta de una apropiación biográfica que diversifica la propiedad de la voz.



Laura en la costa del Mar Argentino testimoniando su existencia (Salida de emergencia. Cap. 6, min: 10:00).

“¿CÓMO UNO PUEDE SOBREVIVIR E IGUALMENTE INTENTAR SER FELIZ CON LA VIDA?”

Por otro lado, el primer capítulo de la serie Caleidoscopio: Diversos Colores, Los Mismos Derechos (2011)¹⁵, de María Victoria

¹⁶ También denominada bandera del arcoíris fue creada por el artista Gilbert Baker y se popularizó como símbolo del orgullo gay en 1978, la misma posee seis franjas de colores: rojo, naranja, amarillo, verde, azul y violeta, que reproducen el orden de los colores del arcoíris.

Glazmann, se denomina El silencio y gira en torno a la vida de Susana Pita, priorizando la mostración de su cotidianeidad, sus lazos familiares y amistosos. La propuesta narrativa de la serie no está basada en la configuración tradicional del documental caracterizado por la entrevista frente a la cámara, sino que cada persona incluida en los capítulos interactúa y construye testimonios a partir de diálogos o voces en off.

La primera escena muestra a Susana trabajando en un consultorio médico, la cámara va haciendo planos detalle de sus ojos y sus manos, una de las cuales posee una pulsera con los colores de la diversidad¹⁶. En la siguiente, sale a la calle en busca de un taxi que la lleva a su departamento, donde nuevamente planos detalle se detienen en adornos y libros asociados a la temática del capítulo. La próxima escena inicia con una voz en off que conecta narrativamente con el primer encuentro, donde se la ve llegando a la casa de Silvia, su hermana, y sentadas a la mesa comienzan a mirar unas fotos de su niñez mientras el relato intenta reconstruir la situación en la cual cuenta por primera vez que era lesbiana, el relato avanza en la construcción de la normalidad en la siguiente escena cuando se la ve en la habitación con su sobrino Lázaro –que debe de tener unos 7 años aproximadamente–, quien le pregunta si tiene novia.

En el diálogo con hermana, Susana reflexiona sobre el proceso que la llevó a aceptarse:

Cuando me reconocí, que fue desde la conciencia, cuando empieza a tener el pensamiento de las emociones, que me dije, bueno de esto no se puede hablar hasta que sea grande y fuerte. Y cuando me empezaba a hacer grande y fuerte, me imaginaba adolescente. Era grande para mí. Y bueno, y los años fueron pasando y atravesé la adolescencia continuando el silencio, sin poder romperlo y en eso decir, bueno miércoles, 20 años de silencio. Cuando uno... Te sentás y estas así callada y vos decís... Un minuto, una hora, y así sumás meses, años y años cargando esto y decir... ¿Cómo pude? ¿Cómo uno puede sobrevivir e igualmente intentar ser feliz con la vida? (Caleidoscopio, Cap. 1, min: 05:06)

El testimonio de Susana da cuenta, una vez más, de los efectos que genera la construcción abyecta del sujeto lesbiano en un sistema organizado a partir de la heterosexualidad obligatoria donde los marcos de inteligibilidad se encuentran determinados por la

matriz heterosexual y, por ende, su falta de correspondencia debe relegarse al silencio y el ocultamiento. La experiencia lesbiana en tanto desviada y aberrante sitúa a las narrativas personales en lo inenarrable, como una vida que no merece ser contada, ni mostrada y ni siquiera vivida. Es ahí donde encuentra su potencia la posibilidad de testimoniar la existencia, abonando discursividades a la configuración del paisaje biográfico de las protagonistas, que no puede ser considerado de forma aislada, sino en diálogo con los discursos que las niegan o que las legitiman.

El recorrido de Susana en el capítulo continúa en el encuentro con su grupo de amigas. El tópico nuevamente es su salida del closet y las diferentes reacciones que tuvieron cada una de ellas. Mientras dialogan y hacen memoria de cada situación, recuerdan los comentarios que hacían otras personas sobre Susana y el temor de alguna de ellas en ser identificadas como lesbianas por su compañía. Se encuentran en un parque, sentadas en el pasto tomando mates, elementos que van sumando a la cotidianidad de la situación e insistiendo con la anulación de la presencia de la cámara. En esta escena se problematizan los vínculos amistosos y las diversas posibilidades de reacción y superación frente a la construcción de una identidad sexo-genérica fuera de la heteronorma.

La historia avanza introduciendo lo dificultoso que fue para Susana contar a su madre que era lesbiana, para dar lugar a la próxima escena que muestra a Tere, mamá de Susana y Ángel, su "papá del corazón", hablando acerca de la reacción de Tere y su rechazo durante mucho tiempo durante el cual se negó a hablar con ella y a "perdonarla" hasta que por la intervención de Ángel decidió invitarla a comer para retomar el diálogo y reconstruir su vínculo. Cuando Susana llega a la casa, la reciben con mucha felicidad y celebrando la aprobación de la Ley de Identidad de Género.

La construcción de la identidad lesbiana como abyecta muestra sus consecuencias en el relato que hacen Susana, su madre y su actual compañero en relación con la ruptura del vínculo familiar por una orientación sexo-efectiva no heterosexual. Pero en la intencionalidad de las formas de construcción de la narrativa, la expulsión encuentra un desenlace que aleja la diversidad del estereotipo del sujeto expulsado, dado que la instancia de reconciliación y la mostración del vínculo actual apunta a narrar un final que no necesariamente debe ser trágico.

La narrativa documental también registra su perfil vinculado a la militancia donde, primero, se muestran unas imágenes de archivo en

las que Susana se encuentra participando en marchas por la aprobación de la Ley de Matrimonio Igualitario. Reaparece la estrategia de utilizar imágenes de archivo –en este caso audiovisuales– como constancia de lo sucedido y testimonio del pasado. El testimonio registrado por la cámara se nutre de otras formas, géneros, estilos y soportes que desdibujan los límites entre lo público, lo privado, lo íntimo y los efectos que eso posee en cada biografía.

La escena se traslada a su casa donde recibe la visita de Cecilia Merchán –diputada nacional y amiga– quien, al llegar, la acompaña a la mesa y hablan acerca de todas las acciones que llevaron a cabo en el marco de la militancia por los derechos de la población LGBTIQ. Por último, la cámara la muestra en una reunión de producción del programa de radio "Lucha y orgasmización", momentos después al aire registra un fragmento de su columna:

Y también claro están, las vivencias y convivencias de silencios y tensiones que se dan en el interior de nuestro país. Que muchas personas migran para expresarse libremente y vivir invisibilizados en la multitud de las ciudades metrópoli. Que son las leyes que en nuestro país conquistamos, que garantizan nuestros derechos humanos, como la Ley de Matrimonio Igualitario y la Ley de Identidad de Género, también estamos nosotros, los presentes y otra gente que nos está escuchando, los que rompimos el silencio, que con coraje superamos todos los obstáculos de prejuicios, y que hoy podemos nombrarnos con naturalidad, soy lesbiana. (Caleidoscopio, Cap. 1, min: 24:40)

La mostración que hace la cámara de Susana y su historia, parte de la premisa de romper el silencio y dar cuenta acerca de cómo la construcción de su identidad sexo-genérico-identitaria no se constituye como un elemento que se limita a sus vínculos sexo-afectivos, sino como algo que modificó de forma definitiva también sus lazos familiares y amistosos. Con relación a esto, el silencio aquí es entendido como la permanencia en el closet y la consecuencia de vivir una vida imposible y la salida del mismo como una necesidad política. La representación que hace la serie documental de Susana la lleva a recorrer los escenarios donde reclamó su reconocimiento como mujer, como lesbiana, como trabajadora, amiga, hija y como alguien que lucha por una mejor calidad de vida para personas que tal vez no cuentan con los medios para hacerlo.

¹⁷ Fue seleccionado para su realización en el “Plan de Fomento: Documentales Federales 2011” y consta de cuatro capítulos de 26 minutos cada uno. La dirección estuvo a cargo del realizador chaqueño Arturo Fabiani, el guion de Alejandra Muñoz, Clarisa Navas y Fabiani; la producción de Alejandra Muñoz, Clarisa Navas y Lucas Olivares. Además de estar disponible para ser visualizada on-line en el sitio CDA (Contenidos Digitales Abiertos), la serie circuló en varios espacios alternativos, académicos y festivos.

Monte Caseros es una ciudad ubicada en la provincia argentina de Corrientes y se encuentra a una distancia de 396 kilómetros de la capital.

En la construcción de la identidad narrativa de Susana, ella no es la única que testimonia sobre su historia, sino que el documental otorga la palabra a personas que la acompañan en su cotidianeidad. Van rememorando de forma conjunta, mediante diálogos, cada una de las situaciones, el temor y la dificultad del silencio, su salida del closet con la familia, con sus amigas, las consecuencias de esta decisión y la libertad de poder ser. Susana es lesbiana y no está presa ni enferma, ni es violenta, ni se la muestra sexualizada, la configuración de su experiencia avanza hacia la puesta en circulación de discursos mediáticos que delimitan lo que Mira (2008) entiende como “normalización”. La cual se constituye en la coexistencia de representaciones disímiles en las pantallas, capaces de constatar las diferentes formas a las que ha dado lugar la experiencia homosexual.



Ángel, Susana y Tere en el primer capítulo de la serie documental *Caleidoscopio* (*Caleidoscopio*, Cap. 1, min: 16:27).

“TE ACEPTAMOS, PERO TRATÁ DE NO MENCIONARLO MUCHO”

La siguiente producción que forma parte del corpus de este trabajo corresponde al tercer capítulo de *El jardín de las delicias* (Arturo Fabiani, 2012)¹⁷ que se denomina *El amor* y gira en torno a la historia de Carmen y Mariela de Monte Caseros¹⁸, Corrientes, quienes hablan de sus historias de pareja y se incluyen también aquí testimonios de sus familiares, la rectora del colegio donde trabaja Ma-

riela y cómo fueron asumiendo estas relaciones en el entorno. Las protagonistas hablan desde sus espacios íntimos, tomando mate, paseando en bicicleta o caminando por la costa del río Uruguay. Los testimonios de ambas abordan las complejidades de salir del closet en el interior del país, del proceso lento que implica presentarse ante el pueblo como un matrimonio y las repercusiones de las doctrinas religiosas en la construcción de su subjetividad. Otro elemento que encuentran como cuestionable es la definición de roles estancos, tanto en parejas conformadas por personas de distintos sexos como del mismo, reconociéndose como una pareja de mujeres que no responde al estereotipo que dictamina que alguna de ellas deba necesariamente presentar características masculinizadas. La cámara pone en pantalla una situación de cotidianeidad en la primera escena que muestra a Carmen y Mariela, se las ve arreglando el jardín de su casa y entregando unas plantas a una vecina. La toma luego se traslada al interior, un plano medio las muestra sentadas sobre la cama de su habitación donde van relatando acerca de las condiciones en las que se conocieron, el momento en el que comenzaron a frecuentarse cuando Mariela volvió de Buenos Aires y se hicieron amigas. Más adelante comenzó a "pasar algo raro", según lo explican en su testimonio, al poco tiempo comenzaron a vivir juntas y se casaron. Mariela toma la palabra y relata sobre su regreso a Monte Caseros:

Volví porque hoy yo estoy firme y sé lo que amo, sé lo que me gusta y básicamente sé quién soy (Cap. 3, Min: 04:30). [...] Yo fui a Buenos Aires por una cuestión de aceptarme yo, que era lo que no lograba hacer en el pueblo. No podía asumirme yo como homosexual. Pude ir desarrollando y viviendo con naturalidad todo (Cap. 3 min: 05:25). [...] Blanquear esta situación, de que sos homosexual, que te vas a venir a vivir al pueblo, fue como... Todo bien pero... Te aceptamos, pero tratá de no mencionarlo mucho, no decir, no andar... Yo le aclaré a mamá, yo no ando con un cartel que dice soy gay, es mi señora, o sea, nos casamos, somos un matrimonio como cualquier otra persona, como dos personas que se aman. (Cap. 3, min: 08:00).

El testimonio de Carmen es registrado mientras se encuentra atendiendo a una clienta en su peluquería, la cámara configura la situación a partir de movimientos que intercalan planos conjuntos, americanos y principalmente planos detalle. Estos últi-

mos ponen el énfasis en su rostro mientras brinda su testimonio, pero también en elementos que abonan mayores detalles de la actividad que se encuentra realizando, sus manos y las tijeras en el cabello. La clienta permanece en la escena como una testigo silenciosa que presencia el relato que, si bien se registra en una toma de interiores, se configura como el factor que quiebra los límites imprecisos de lo íntimo:

Hasta los 32 años estuve con parejas varones, y me enamoraba y estaba bien y la pasaba bien. Hasta ahí no sabía, creo que no me lo permitía pensar. Porque obviamente vengo de generaciones de represión donde todo es, eso no se debe, eso no se puede, eso estaba como mal visto. Pero sin embargo desde la primera relación que tuve con mi primera pareja mujer dije: para mí es maravilloso porque por primera vez siento que estoy en una relación donde estamos de igual a igual. Lo que vivo con Mariela, no lo viví nunca. Mariela es la alegría, Mariela es amor, Mariela es pasión, Mariela es familia, porque hay toda una familia detrás realmente excelente. (Cap. 3, min: 06:20)

En los testimonios de Carmen y Mariela se identifican tópicos que hacen referencia a los procesos que implican aceptarse y las formas que puede adoptar esa búsqueda, la necesidad de irse, emigrar de las ciudades pequeñas para ser libre, el regreso y las condiciones que puede imponer el entorno a una vida condicionada por mandatos de mayor raigambre, y el impacto que puede representar en la propia biografía encontrarse con una igual. En esa mostración de su vida, en la que los espacios íntimos se vuelven públicos frente a la cámara, la normalización se construye a partir del desplazamiento de la forma de representar al sujeto lesbiano en la tradición de la producción audiovisual de la Argentina. Carmen y Mariela se narran como dos mujeres que al encontrarse se entienden en una relación de iguales, que trabajan, cuyo vínculo está reconocido por la ley y que se saben juntas, haciendo frente a los miedos propios y la mirada del pueblo. La identidad narrativa se constituye a partir de su vínculo, sus espacios de convivencia, sus actividades conjuntas, paseando en bicicleta, arreglando el jardín o visitando la costa del río. Al mismo tiempo, la narrativa audiovisual reserva secuencias para mostrarlas en sus actividades individuales, como la docencia, la opinión de otros agentes que testifican la construcción de su

subjetividad y que las vuelven visibles a partir de diferentes dimensiones que tensionan la tradición que consolidó la construcción de perfiles coherentes con la heteronorma y sus marcos de aceptación, ampliando esos márgenes y resignificando los parámetros de lo inteligible.



Carmen y Mariela en la cocina de su casa, mientras narran situaciones de su vida (El jardín de las delicias, Cap.3, min: 24:30).

CONCLUSIONES

Se pueden identificar al menos cuatro momentos de la representación del sujeto lesbiano en las producciones audiovisuales en la Argentina que, tal como se observó, responden a síntomas de época más que a características propias de la producción nacional. El primero, delimitado por la invisibilidad, condenando a la diversidad sexo-genérico-identitaria a la inexistencia.

La segunda, relacionada a la criminalización, la patologización y sexualización abyecta de los cuerpos y las identidades no heterosexuales, en la que la existencia lesbiana era solo posible tras las rejas y anclada en mujeres dispuestas en la pantalla para el goce morboso del espectador masculino. La tercera, asociada a las políticas de visibilidad que se gestaron desde la década del noventa, cuando esas formas responsables de construir estereotipos negativos fueron mitigadas con otras representaciones que diversificaron el paisaje disponible y que comenzaron a darle batalla a la disputa de sentidos en torno al sujeto lesbiano.

El cuarto momento tiene como episodio bisagra la aprobación de la Ley de Matrimonio Igualitario, donde la visibilidad y la posibi-

lidad de que se atomice la toma de la palabra dieron comienzo a un periodo de normalización. El cual está caracterizado por la convivencia de narrativas sobre la diversidad en general y sobre el sujeto lesbiano en particular.

Los testimonios de Norma, Cachita, Laura, Susana, Mariela y Carmen, que se referencian en este trabajo, no solo dialogan con muchos otros en el contexto de las series a las que pertenecen, sino que entran a funcionar como discursos y contradiscursos en el entramado complejo que las tecnologías de género ponen en funcionamiento para la producción y reproducción de la alteridad. Ya no son actrices representando a lesbianas, sino mujeres lesbianas que en sus cuerpos y voces delimitan identidades narrativas que adquieren sentido en sus espacios biográficos, donde interseccionan lo biológico, lo social y lo lingüístico como elementos constitutivos del sistema simbólico fundamental de la cultura.

La matriz heterosexual, al imponerse como un filtro que opera sobre aquello que es inteligible y lo que no, mantiene a la existencia lesbiana al margen, al no facilitar espacios de identificación en ese lugar reservado para la mujer desde el imaginario heterosexual en la reproducción, y las actividades asociadas a esa posibilidad, o como insumos de consumo codificados para ser mirados. Estos testimonios no anulan a las representaciones anteriores que gozan de plena vigencia, pero entran en tensión con ellas, para dar cuenta de otras formas de existencia en las pantallas abonando a un proceso de normalización, capaces de visibilizar la diversidad de vidas posibles.

BIBLIOGRAFÍA

ARFUCH, L. (2002). El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

_____. (2014). (Auto)biografía, memoria e historia. Clepsidra. Revista Interdisciplinaria de Estudios sobre Memoria, 1, 68-81. ISSN 2362-2075.

BECERRA, M. (2010). Mutaciones en la superficie y cambios estructurales. América Latina en el Parnaso informacional. En Moraes, D. (comp.) Mutaciones de lo visible. Comunicación y procesos culturales en la era digital (pp. 81-112). Buenos Aires: Paidós.

BECERRA, M. Y MASTRINI, G. (2009). Los dueños de la palabra: acceso, estructura y concentración de los medios en la América Latina del siglo XXI. Buenos Aires: Prometeo.

BELLUCCI, M., Y RAPISARDI, F., (1999), Alrededor de la identidad. Luchas políticas del presente. Revista Nueva Sociedad, 162, 40-53.

BORDIEU, P. (2003). Un arte intermedio: ensayo sobre los usos sociales de la fotografía. Barcelona: Gustavo Gili.

BRAIDOTTI, R. (2000). Sujetos nómades (1ª ed.) Buenos Aires: Paidós.

BUTLER, J. (2007). El género en disputa (1ª ed.) Barcelona: Paidós.

_____ (2010). Mecanismos psíquicos del poder (2ª ed.) Madrid: Cátedra.

CEBRELLI, A. Y ARANCIBIA, V. (2005). Representaciones sociales: Modos de mirar y de hacer. Salta: Consejo de Investigación de la Universidad Nacional de Salta.

CUARTEROLO, A. (2015). Fantasías de nitrato. El cine pornográfico y erótico en la Argentina de principios del siglo XX. Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica, 1, 96-125. Disponible en: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/37> > [Acceso dd.mm.aaaa].

DE LAURETIS, T. (2000). Diferencias. Etapas de un camino a través del feminismo. Madrid: Ed. Horas y horas.

FÍGARI, C. (2008). Violencia, repugnancia e indignación: las travestis como lo otro abyecto. Niteroi, (8)2, 355-368. Disponible en: https://carlosfigari.files.wordpress.com/2009/12/figari_genero.pdf

KONIGSBERG, I. (2004). Diccionario Técnico Akal de Cine. Madrid: Ediciones Akal.

KOSSOY, B. (2000). Reflexiones sobre la Historia de la Fotografía. En Fontcuberta, J. (ed.) Fotografía. Crisis de la Historia (p. 104). Barcelona: Actar.

MARTÍNEZ, A. (2015). La identidad sexual en clave lesbiana. Tensiones político-conceptuales: desde el feminismo radical hasta Judith Butler. *Revista latinoamericana, Sexualidad, Salud y Sociedad*, 19, 102-132.

MIRA, A. (2008). Miradas insumisas. Gays y lesbianas en el cine. EGALÉS, S.L. Barcelona-Madrid.

MULVEY, L. (2007). Placer visual y cine narrativo. En Cordero Reiman, K. y Sáenz, I. (comps.) *Crítica feminista en la teoría e historia del arte* (pp. 81-93). México: Universidad Iberoamericana/PUEG.

PELAYO, I. (2009). Imagen fílmica del lesbianismo a través de los personajes protagonistas en el cine español. Tesis doctoral. Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad I, Facultad de Ciencias de la Información.

PLATERO, R. (COORD.) (2008). Lesbianas. Discursos y representaciones. Barcelona: Ed. Melusina.

RICH, A. (1996). Heterosexualidad obligatoria y existencia lesbiana. *DUODA Revista d'Esfudis Feministes*, 10.

RICOEUR, P. (1996). Sí mismo como otro (Trad. A. Neira Calvo). Madrid: Siglo XXI.

RIVERO, E. (2018). La ficción televisiva en Argentina: el fomento estatal y la crisis de la producción privada (2011-2016). *Comunicación y Medios*, 27(37). doi:10.5354/0719-1529.2018.48288.

SILVA FERNÁNDEZ, A. (2018). ¡Cómo cambió todo! Representaciones sobre la diversidad familiar argentina en la serie documental "salida de emergencia". *Folia Histórica del Nordeste*, 31, 37-54. IIGHI-IH-Conicet/Unne.

SILVA FERNÁNDEZ, A. (2018). El sujeto humano son dos y no uno: notas sobre el feminismo de la diferencia. *Question*, 1(58), e050. doi:<https://doi.org/10.24215/16696581e050>.

TACCETTA, N. Y PEÑA, F.M. (2008). El amor de las muchachas. En Melo, A. (comp.) *Otras historias de amor. Gays,*

lesbianas y travestis en el cine argentino (pp. 115-132).
Buenos Aires: Ediciones LEA.

WITTIG, M. (2005). El pensamiento heterosexual y otros ensayos (2ª ed.) (p. 127). Madrid: Egales.

SITIOS WEB CONSULTADOS

MELO, A. (2014, 31 DE ENERO). El amor de las muchachas. Página/12, Soy. Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/soy/1-3295-2014-01-31.html>

ANDRÉ, A.; LECLERCQ, G. Y MARIANI, R. (2017, 20 DE OCTUBRE). Lesbianas en prime time: aptas para todo público. Noticias. Disponible en: <https://noticias.perfil.com/2017/10/20/lesbianas-en-prime-time-aptas-para-todo-publico/>

PARDO, M. (2018, 20 DE NOVIEMBRE). El fenómeno Flozmin: las tortas también queremos ser estrellas de televisión. Revista La Tetera. Disponible en: <https://latetera.com.ar/2017/08/21/el-fenomeno-flozmin-las-tortas-tambien-queremos-ser-estrellas-de-television/>

TALESNIK, T. (2016, 27 DE MARZO). Veo, veo una lesbiana. Revista CHOCHA. Disponible en: <http://www.revistachocha.com/2016/03/27/veo-veo-una-lesbiana/>