

LA SERIALIDAD TELEVISIVA NACIONAL: CRUCES IMAGINALES Y CONSTRUCCIONES *QUEER* EN “LAS VIAJADAS”

GARCÍA, NOELIA¹

RESUMEN

Nos proponemos como objetivo para este trabajo reflexivo vincular la producción seriada nacional, el caso de la serie *Las Viajadas*, con las formas narrativas de lo *queer*. En este punto nos preguntamos si es posible que dentro de las dimensiones imagéticas del dispositivo audiovisual se cuelen narrativas que construyan una dis-posición que pueda considerarse *Queer*. Problematizamos, la posibilidad de construir y de-construir el concepto -siempre en tensión- de la construcción social del género desde las dimensiones de arte y estética propuesta desde la serie mendocina televisada en el año 2011. En este punto buscamos generar una apertura a la reflexión entre un posible dispositivo de visualidad *queer* y el concepto sociológico de narrativas imaginables.

PALABRAS CLAVE: Teoría Queer – Serialidad Argentina – Narrativas Imaginales

INTRODUCCIÓN

Este artículo se inscribe dentro del proyecto de investigación “Narrativas imaginables en la ficción televisiva argentina post-ley de Servicios de Comunicación Audiovisual” avalado y financiado por la Universidad Nacional de Villa María y del PICT 2013-1263 “Producciones imaginables, cruces entre lo social y lo visual en las subjetividades contemporáneas”, dirigido por el Dr. Esteban Dipaola (UBA-CONICET). Parados desde aquí es que nos interesa abordar la producción ficcional argentina en un momento en el que se gesta una tensión en la hegemonía audiovisual propia de la televisión con lógica comercial-privada prevaleciente desde los 90s. Actualmente la emergencia de un Estado

¹ Noelia García es Lic. en sociología por la UNVM, Córdoba, Argentina. Becaria doctoral CONICET. Su línea de investigaciones se encuentra entre la sociología de las imágenes y de la cultura. Forma parte como colaboradora en el PICT 2013-1263 “Producciones imaginables, cruces entre lo social y lo visual en las subjetividades contemporáneas”, dirigido por el Dr. Esteban Dipaola (CONICET - UBA).

subjetivante, con una potente capacidad para establecer horizontes de cognición y con una pretensión de diversidad cultural, se manifestó en una ampliación del campo de lo decible vinculado, entre otros, al eje de la problemática de género.

En este contexto general, abordamos particularmente en esta ponencia la serie mendocina *Las Viajadas*², una de las series ganadoras del Concurso de Series de Ficción Federal promovido por el INCAA en el año 2011. La serie se inscribe dentro del campo de lo decible de las problemáticas de género, y narra la vida de un joven adolescente desde el momento en el que decide convertirse en travesti. Esto lo lleva en un recorrido lleno de incertidumbres, miedos y deseos que lo obligan a afrontar nuevos desafíos para su vida. En el proceso, conoce y se integra a una comunidad de travestis que se encuentran en la ciudad de Mendoza, Argentina.

AMBIGÜEDAD Y EXCESOS: LOS MARCOS DE LO LEGIBLE EN LA IMAGEN

Las operaciones de acercamiento que construimos para poder abordar metodológicamente *Las Viajadas* son de características descriptivas, ligadas al reconocimiento de rasgos generales para reconstruir sus estilos y tendencias, y de esta manera poder vincular con posibles lecturas teóricas. Realizamos una cartografía de las imágenes buscando reconstruir el dispositivo imagético de la serie ficcional. Como parte del dispositivo ficcional televisivo distinguimos tres componentes:

- a) Estético-formal y construcción de puesta en escena: fotografía; arte; montaje; sonido.
- b) Narrativo-formal relacionando modalidades de la matriz serial: tipo de serialidad; longitud del formato; géneros implicados.
- c) Narrativo-temático y la configuración a nivel diegético de particulares mundos posibles: historia; estructura narrativa; personajes; tiempo; espacio.

Particularmente en esta ponencia desarrollaremos la dimensión de análisis imagética, es decir la estético-formal que hace referencia a la puesta en escena, al arte, fotografía y

² *Las Viajadas* es una serie de televisión argentina producida por Belén Faiozzo y dirigida por Cecilia Agüero y Gabriel Dalla Torre. La serie es protagonizada por Santiago Borremans, Camila Insúa, Francisco Álvarez, Ivana Racca, Camila Sáez y Nicky Harris, fue televisada en el año 2011. Consta de 8 capítulos de 28 minutos cada uno.

montaje. Con este dispositivo metodológico es que buscamos las particularidades de los mundos posibles propuestos por esta serie ficcional. De esa manera, a partir del reconocimiento de la temática planteada procedemos a caracterizar y describir los modos de narrar imagéticamente las sexualidades periféricas.

Una vez realizada esta descripción intentaremos esbozar cruces con las Narrativas imaginales que propone Esteban Dipaola (2013, 2011) para comprender cómo estos mundos son configuraciones sociales del devenir. Proponemos abordar las imágenes como relación social, que producen y experimentan los sujetos, desde una multiplicidad de dimensiones intersticiales de lo social. Esteban Dipaola define lo imaginal como la confluencia de lo social y las imágenes o, mejor dicho: lo social convertido en imágenes, una “producción imaginal de lo social”, es decir, la producción de lo social entre las imágenes. (Dipaola, 2011: 78)

Las producciones audiovisuales son una forma de constitución de mundos imaginales (Dipaola, 2010a) que configuran las relaciones entre las subjetividades en la vida cotidiana, generando lazos de socialidad y comunidad (Dipaola, 2013), a su vez son expresiones de las Identidades (Butler, 2008) que acontecen en el devenir de la producción social.

Con esta breve descripción de nuestro punto de partida metodológico, construimos el marco narrativo que construye una abertura de acceso al mundo imaginal y simbólico (Amount, 2013:156)

SUJETOS EN FOCO

Al afirmar que el género es siempre actuación³, una performance (Butler, 2002), los estudios *Queer* militan la construcción social de la sexualidad y del género. Butler sostiene que el género es una imitación cuyo original no existe, de esta manera cuestiona el paradigma cultural moderno de sexualidad binaria y heteronormativa.

La teoría *Queer* rechaza la clasificación de los individuos en categorías universales y fijas, pues considera que están sujetas a restricciones impuestas por una cultura en la que la heterosexualidad es obligatoria en tanto norma social.

³ Para una aclaración del término Actuación en Butler, relacionada a los estudios *Queer*, véase *Cuerpos que importan* (2002) páginas 328 y sucesivas.

En este contexto es apropiado problematizar las identidades posmodernas considerándolas de manera heterónoma y heteróclita. Podríamos argumentar que lo *queer* se hace visible, no siempre con las características de una estética pero sí como una narrativa visual que está en dinámica con las narrativas imaginables. Aquí entra en nuestro interés los estudios y las producciones audiovisuales en tanto construcción simbólica de la sexualidad. Lo vemos en nuestro caso de estudio de la serie ficción *Las Viajadas*.

Estas identidades performativas, componen la inestabilidad de la norma (Butler, 2008) que producen y reproducen las lógicas de la multiplicidad de lo contemporáneo, en el propio devenir de las identidades. Lo audiovisual, y sus narrativas, son un espacio de expresividad de nuevas visualidades en la experiencia cultural. Acordamos, de esta manera, siguiendo la propuesta de Lash (2007), cuando considera que los nuevos modelos identitarios en el marco de época de globalización, deben ser comprendidos desde una óptica de reflexividad estética y expresiva. De esta manera se constituyen Identidades Expresivas "...dando cuenta con ello de su carácter de expresión de la experiencia y en la experiencia, de su devenir en la experiencia" (Dipaola, 2013: 43).

La identidad *queer* tiene la virtud de ofrecer una conceptualización posmoderna en devenir de las sexualidades contemporáneas, problematizando e inquiriendo el contexto de la investigación académica sobre la identidad de género y la identidad sexual, en palabras de Beatriz Preciado:

La palabra "queer" no parecía tanto definir una cualidad del objeto al que se refería, como indicar la incapacidad del sujeto que habla de encontrar una categoría en el ámbito de la representación que se ajuste a la complejidad de lo que pretende definir. Por tanto, desde el principio, "queer" es más bien la huella de un fallo en la representación lingüística que un simple adjetivo. Ni esto, ni aquello, ni chicha ni limoná..."queer". Lo que de algún modo equivale a decir: aquello que llamo "queer" supone un problema para mi sistema de representación, resulta una perturbación, una vibración extraña en mi campo de visibilidad que debe ser marcada con la injuria.

Beatriz Preciado nos recuerda que "*queer*" no tenía un contenido específico, este concepto reunía todas las señas de lo abyecto. Lo que había cambiado, a lo largo de su historia era el

sujeto de la enunciación, ahora el marica, la bollera y el trans, nos dice, se autodenominaban “*queer*” anunciando una ruptura intencional con la norma.

De esta manera si lo *Queer* es un problema en la representación de la lengua de una huella que es imposible identificar, en las imágenes esto es probablemente suceda a su vez. La no fijeza de una estética que podría considerarse *Queer*, la falta de capacidad representativa. Qué pasa en una serie como la que estamos analizando. Las narrativas imaginales que propone hablan de una ausencia, que no deja de ser una presencia, deconstruyen fragmentos. A la falta de palabra, vale la infinitud de la significación de la imagen. Aquí es donde podemos establecer un cruce entre las identidades *Queer* y lo imaginal de lo social desarrollado en el siguiente apartado.

Se trata por tanto de un movimiento post-identitario: “*queer*” no es una identidad más en lo multicultural, sino una posición de crítica atenta a los procesos de exclusión y de marginalización que genera toda ficción identitaria. Halperin (1992), haciendo hincapié en la posición relacional de estas identidades define lo *Queer* como:

Aquellos que ocupan deliberadamente una posición marginal, que asumen una identidad sin esencia, exclusivamente posicional, no son hablando propiamente gays, sino queers (...) La identidad queer no necesita estar fundada en una verdad positiva o en una realidad estable. Como lo sugiere la palabra misma, “queer” no se refiere a una especie natural a un objeto determinado, adquiere su sentido en su relación de oposición a la norma, lo legítimo, lo dominante.

De esta manera centramos –y descentramos- a nuestros sujetos que performan sus géneros. Los sujetos –y las identidades en devenir posmodernas encarnadas en lo *Queer*- que ponemos en foco para este trabajo son los transexuales y travestis de nuestra serie y todas sus prácticas intersticiales.

LAS VIAJADAS: MÁS PERDIDAS QUE ENCONTRADAS

En *El espectador emancipado*, Rancière (2010:57) dice:

(...) la eficacia del arte no consiste en transmitir mensajes, ofrecer modelos o contramodelos de comportamiento o enseñar a descifrar representaciones. Consiste, antes que nada en disposiciones de los cuerpos, en recortes de espacios y de tiempos singulares que definen maneras de estar juntos o

separados, frente a o en medio de, adentro o afuera, próximos o distantes.

Introducir este apartado con la cita de Rancière nos permite dar cuenta de la forma en que tomamos la construcción de arte de la serie *Las viajadas*. Con las disposiciones de los cuerpos, la ubicación en el espacio, la construcción de los espacios y narrativas visuales buscamos estos intersticios y las huellas de lo *Queer*. A lo largo de sus ocho capítulos la protagonista principal Ruby –en el primer capítulo Roby– va deconstruyendo su estética para construir una nueva sobre las ruinas de lo viejo.

La hibridación de géneros narrativos visuales como el documental –cada uno de los capítulos a su inicio muestra una entrevista con diferentes transexuales mendocinos que relata un fragmento de su vivencia y experiencia-, las animaciones vinculadas a las definiciones de belleza –no es casual que se “anime” estas construcciones sociales donde el dibujo que es caracterizado por su subjetividad y polisemia vinculado a la construcción subjetiva sea el formato elegido para representar la visión hegemónica con pretensiones de veracidad de ‘lo lindo, proporcional y bello’ en la sociedad contemporánea actual-, y la ficción –comedia, combinada con drama, partes musicales, etc.-. Encontramos en estos cruces una huella de lo *queer*. El inicio de la serie tiene todas las características de documental, una entrevista realizada a personajes famosos de la ciudad de Mendoza que son travestis y transexuales, la escena transcurre en un fondo infinito blanco. En este punto podemos destacar el juego de ficción-no ficción, realidad-irrealidad que propone esta puesta en escena, una huella *queer* podría interpretar donde lo más ‘real’ dentro de la diégesis sucede en un espacio imaginario. Al igual con la animación, el juego de ficción-realidad también es propuesto desde definiciones conceptuales de proporción belleza y corporalidad normal con una estética de viejo diccionario –estética ‘retro’- haciendo contrapunto entre imagen y voz en off. En relación a esta capacidad de presentar y representar lo ‘real’ Dipaola observa que en el arte lo que resalta es su carácter expresivo y no representativo: Si se vuelve inapropiada una categoría como la de realismo, ello se debe –precisamente- a que en esa inmediatez entre la experiencia y las expresividades de las imágenes se constituye lo imaginal, es decir, la producción misma de lo social entre las

imágenes (Dipaola, 2011: 72). Estas propuestas descentradas y en contrapunto en su nivel diegético funcionan como dispositivos disruptores de cuestionamiento de la normalidad y la realidad, la incomodidad del no-lugar.

En cuanto al color y la utilización de la luz: La intensidad de las luces siempre es fuerte; en todos los capítulos prevalece luces brillantes que acompañan la escenografía, cálidas al exterior diurno que construyen una atmósfera amable, y con sombras blandas; en cuanto al exterior nocturno las sombras son duras y proyectadas, resaltando en las atmósferas nocturnas los brillos. Si bien el color es lo que le da mayor realismo a la imagen, en nuestro caso el color está utilizado para dar expresividad a las situaciones planteadas y ciertas funciones simbólicas. El color rosa y toda su paleta –violetas, lilas, rojos- y los brillos prevalecen en la ropa, el maquillaje y los accesorios, está siempre presente. Los ambientes interiores están contruidos desde el color de la luz fría –tubos fluorescentes- que da como resultado un interior con fuertes sombras duras que realzan la expresividad de los gestos y los objetos. En cuanto a los ambientes exteriores, generalmente y en su mayoría, nocturnos, la iluminación es realista: predomina el alumbrado público y grandes espacios en penumbra. Los colores siempre que aparecen resaltan de manera saturada, son cálidos para cada uno de los personajes principales. La paleta de colores varía desde el rojo, el amarillo, el naranja, azules saturados y negros. Estos colores en la imagen siempre están contrastados por medio de sus colores complementarios en la mayoría de las escenas. El color es un elemento fundamental a la hora de reconstruir el plano visual.

El vestuario es representativo de la cultura travesti y transexual. En este sentido es documental, al corresponderse estéticamente con las formas de vestir de las mujeres entrevistadas en el principio de cada uno de los capítulos.

Estas dos dimensiones imagéticas están directamente relacionadas a la estética *camp*. Lo *Camp* como estilo estético presenta un estrecha relación con el *Kitsch* y el *Pop Art*, con los que comparte el gusto por la reproducción denostando el valor del “original”. El *Camp* es superficial, subraya las texturas y estilos por sobre el contenido, al carecer de pretensiones serias es considerado como marginal y “mal arte”. “El *camp* lo ve todo entre comillas. No será una lámpara, sino una “lámpara”; no una mujer, sino una “mujer”. Percibir lo *camp* en

los objetos y en las personas es comprender el Ser-como-Representación-de-un-Papel” (Sontag, 2008: 356).

En las escenografías encontramos un elemento que podríamos considerar como dispositivo de fragmentación de las identidades y una propuesta *Queer* de lo visual: este elemento es el espejo. El espejo en estos casos es utilizado como un sobrecuadre, para algunas tomas, y para otras un elemento que fragmenta cuerpos, que refleja sólo partes y que muestra otros puntos de vistas distintos al de la cámara.

Otro elemento son los contrastes entre los escenarios naturales en tensión con las escenografías y las puestas en escena sobrecargadas de utilería. Sontag sostenía cuando afirma que lo *camp* “(...) introduce una nueva pauta: el artificio como ideal, la teatralidad.” (Sontag 2008: 367). Prevalen los escenarios nocturnos en la calle –lugar de encuentros y de trabajo- y los interiores de la casa durante el día. En los ambientes que tiene referencia inmediata a los paisajes y al ambiente natural, el agua –ya sea de los ríos o de las acequias mendocinas- funciona como el elemento sustitutivo del espejo que refleja –otro, un fragmento, un pensamiento-. Estos reflejos del agua son otros intersticios que encontramos en el devenirse –flujo- de los personajes, su estado de deriva, y no solo funcionan como cuestionamiento del desdoblamiento de la personalidad-identidad sino que funcionan como una forma de desplazamiento de lo natural-artificial.

Los encuadres descentrados designan el pensamiento visual de la obra. Prevalen los planos detalles de los accesorios, los tacos, el maquillaje, los ojos, la boca, las manos- y los primeros planos. En las tomas de plano general siempre se privilegian ángulos en picado y contrapicado. La edición y el montaje desfasando las imágenes y el sonido establecen relaciones de discontinuidad, rompiendo con la linealidad audiovisual siendo el fragmento visual el que rompe con la comodidad, utilizando el montaje repetitivo de un plano detalle y un plano medio sucesivamente. Esto consigue un efecto de fractura, fisura, y desacople.

FUERA DE CAMPO, LOS FRAGMENTOS DEL ESPACIO

Ya habiendo descrito la propuesta estética de la serie, retomamos la construcción de la propuesta social que determina y reconstruye el dispositivo audiovisual, instalando cruces entre las narrativas imaginales de producción y la teoría *Queer*.

Entendemos a las narrativas imaginables, como bien las expusimos en apartados anteriores como uno de los mecanismos básicos de las relaciones sociales de ordenamiento simbólico colectivo y, por tanto, de la estructura de conocimiento básica para acceder y crear conocimiento en y para lo social (Dipaola, 2011). A estas narrativas las encontramos en los intersticios de las imágenes, en nuestro caso de *Las Viajadas*. Estas producciones imaginables resultan de expresiones sociales, y de experiencias de lo social.

La constitución de producciones imaginables, aquellas experiencias de sentido de la vida presente (Dipaola, 2011), dan cuenta del pensarse de la sociedad como expresión, dando lugar a la estetización de lo social, constituyen las identidades siempre difusas, en continuo devenir que expresan los sujetos (Dipaola, 2013). La identidad no sería, entonces, un conjunto de cualidades predeterminadas sino “una construcción nunca acabada, abierta a la temporalidad, la contingencia, una posicionalidad relacional sólo temporariamente fijada en el juego de las diferencias” (Arfuch, 2002: 21). Para Hall (2003: 16) la identidad es “un proceso que actúa a través de la diferencia, entraña un trabajo discursivo, la marcación y ratificación de límites simbólicos. Necesita lo que queda afuera, su exterior constitutivo, para consolidar el proceso”.

Las marcas de las disidencias no solo están en los cuerpos sino en toda la construcción simbólica y material trazada por la imagen. El dispositivo en este caso actualiza las narrativas, dando lugar a lo imagético como intersticio que deja huella como propuesta *Queer*. La producción imaginal de lo social nos obliga a experimentar las narrativas que hacen mundos. Las huellas que encontramos en desfasaje, la fractura, el fragmento, lo desequilibrado y el devenirse de las categorías imagéticas se corresponden con estas identidades difusas, inconclusas y fragmentarias posmodernas actualizadas en cada una de las narrativas imaginables.

BIBLIOGRAFÍA

Amount, Jacques. *La imagen*, Paidós, Buenos Aires. 2013

Arfuch, Leonor (Comp.). *Identidades, sujetos y subjetividades*, Ed. Prometeo, Buenos Aires, 2002

Butler, Judith. *Cuerpos que importan*. Buenos Aires, Paidós, 2002

----- *Deshacer el género*. Barcelona, Paidós, 2006

----- *El género en Disputa*. Barcelona Paidós, 2007

Dipaola, Esteban. *Comunidad Impropia. Estéticas posmodernas del lazo social*. Letra Viva, Buenos Aires, 2013.

..... “La producción imaginal de lo social: imágenes y estetización en las sociedades contemporáneas”. En: *Revista Documenta* Vol. 4. Curso de Comunicação Social da Faculdade CCAA, Río de Janeiro, Brasil. 2011.

....., *La experiencia social en devenir. Expresiones comunitarias e identitarias en el Nuevo Cine Argentino*. Tesis doctoral de la Universidad de Buenos Aires en Ciencias Sociales (Summa Cum Laude). Fecha de defensa: 21/05/2010. Director: Dr. Claudio Martyniuk. 2010a

....., “Crítica de la representación estética: realismos y nuevo cine argentino”, en: *Imagofagia* Nº 1, Buenos Aires: Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisuales. 2010b.

Fonseca Hernandez, Carlos. *La Teoría Queer: La de-construcción de las sexualidades periféricas*. En *Revista Sociológica*, año 24, número 69, enero-abril de 2009.

Hall, Stuart. “¿Quién necesita ‘identidad?’”, en Stuart Hall y Paul du Gay, *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires, Amorrortu, 2003.

Halperin, David. *San Foucault*. Buenos Aires, El cuenco de plata, 1992.

Lash, Scott. *Sociología del Posmodernismo*. Buenos Aires, Amorrortu. 2007.

Mulvey, Laura. “Placer visual y cine narrativo” en Wallis, Brian (2001): *Arte después de la Modernidad: nuevos planteamientos en torno a la representación*. Madrid, Akal, 2001.

Siragusa, Cristina (Ed.) *Narrativas Imaginales. Temporalidades, Ficción y TV*. La Barbarie, Córdoba. 2013.

Sontag, Susan. “Notas sobre lo Camp”, en: *Contra la interpretación y otros ensayos*. Buenos Aires, Debolsillo. 2008,

Preciado, Beatriz. “‘Queer’: historia de una palabra”. Parole de Queer. Blog.

Disponible online <http://paroledequeer.blogspot.mx/2012/04/queer-historia-de-una-palabra-por.html> 2012.

Rancière, Jacques. *El espectador emancipado*. Buenos Aires, Manantial, 2010.