

Lic. García Noelia, garciafnoelia@gmail.com

Lic. Zurek Ana Laura, analaurazurek@hotmail.com

Universidad Nacional de Villa María. (UNVM)

Mesa: 12 - Imágenes y subjetividad: relatos a través de los audiovisuales.

Medios Auxiliares: Notebook que soporte Flash player, Proyector, amplificador de audio.

***“La viuda de Rafael”, subjetividades en búsqueda de identidades
en el audiovisual contemporáneo.
Entre lo múltiple y lo binario.***

*“Asumir que el género implica única y exclusivamente la matriz de lo ‘masculino’ y lo ‘femenino’ es precisamente no comprender que la producción de la coherencia binaria es contingente, que tiene un coste, y que aquellas permutaciones del género que no cuadran con el binario forman parte del género tanto como su ejemplo más normativo.”
Judith Butler- Deshacer el género.*

Resumen:

“La viuda de Rafael” (Producciones Atuel) es una serie argentina de 13 capítulos, emitida durante 2012 por la televisión pública (canal 7). Esta producción surge como ganadora del Concurso 2012 del CIN (Consejo Interuniversitario Nacional), el Ministerio de Planificación y el Consejo Asesor del Sistema Argentino de Televisión Digital Terrestre para series de prime time¹. Basada en la adaptación de un libro, cuenta la historia de Nina (transexual) que ante la muerte de Rafael, su pareja (heterosexual), se enfrenta ante un pleito legal con la familia del difunto.

El siguiente trabajo se propone describir y comprender, desde una perspectiva de género, las características mediante las cuales el género se re-presenta y actualiza en la performance del sujeto en su vida cotidiana; buscamos aquellos rasgos que diseñan la puesta en escena del género en las narrativas imaginales que propone *La Viuda de Rafael*.

¹ Como otras series de producción nacional se encuentra inserta en el marco de la promulgación de la Ley N° 26.522 de Servicios de Comunicación Audiovisual (2009).

El contexto social en que se enmarca el relato de la serie se caracteriza por llevar a la superficie de los discursos las nuevas legislaciones vinculadas a la problemática de género; esta característica de producción de enunciados y narrativas, nos permite relacionar transversalmente cuestiones normativas contextuales de la Argentina contemporánea con las narrativas imaginales propuestas por la serie. La Ley de Identidad de Género (Ley Nº 26.743) es nuestro punto de partida para reflexionar sobre las relaciones significantes que se establecen a través de la puesta en acto del género en las pantallas chicas.

Las narrativas imaginales en *La Viuda de Rafael*. Identidades sujetas a la norma.²

La capacidad de narrarse a sí misma -de construirse mediante imágenes- de la sociedad, es la producción simbólica de lo imaginal. Estos intersticios de sentidos, que nos proponen las imágenes sociales, funcionan como dispositivos performáticos, que no solo crean con palabras aquello a lo que anuncian; sino dentro de la imagen misma, se performa aquello que problematizamos socialmente como 'ser.' Un juego de normatividades prácticas, de sentidos in-corporados, de grietas narrativas para la transformación crítica de lo establecido, de lo hegemónico: sujetos que performan narrativas.

En este apartado desarrollaremos las principales dimensiones de trabajo que proponemos para comprender las narrativas que se entraman en la serie argentina *La Viuda de Rafael*. Asumimos que para poder construir una interpretación de las narrativas imaginales, conociendo el contexto y la temática abordada por la serie, la propuesta de Jaques Rancière sobre la necesidad de crítica y debate en el arte, es fundamental y necesaria³. Sumamos la propuesta de Esteban Dipaola con su categoría

² Esta ponencia se enmarca en el proyecto de investigación del Instituto A. P. de Ciencias Humanas de la Universidad Nacional de Villa María, titulado: Narrativas imaginales en la ficción televisual argentina post-ley de Servicios de Comunicación Audiovisual.

³ En concordancia con trabajos anteriores, en esta ponencia nos sumamos a las palabras de Jaques Rancière cuando nos habla sobre las imágenes y el espectador: plantea que "una imagen forma parte de un dispositivo de visibilidad: un juego de relaciones entre lo visible, lo decible y lo pensable. Ese juego de relaciones dibuja por sí mismo una cierta distribución de las capacidades. Hacer una imagen es siempre al mismo tiempo decidir sobre la capacidad de los que la mirarán. Hay quien se decide por la incapacidad del espectador, bien sea reproduciendo los estereotipos existentes, bien sea reproduciendo

teórica-metodológica: Narrativas Imaginales; junto con Judith Butler profundizando sobre lo performático y la normativización. Proponemos un abordaje transdisciplinar que pone en diálogo las significaciones y los discursos que están en circulación en forma de imágenes, desde lecturas estéticas, sociológicas y políticas. A todo nuestro trabajo lo atraviesa la categoría teórica, política y social de género.

Para Esteban Dipaola (2011) lo imaginal se desarrolla como un campo problemático de confluencia de lo social y las imágenes. En la producción imaginal de lo social, se encuentra implícita una inmanencia normativa, las normas de acción se producen como devenir de nuevos sentidos y expresividades, delineando nuevos sentidos y nuevas sensibilidades en los sujetos. De esta manera en las sociedades contemporáneas las transformaciones de las vivencias de los sujetos, las experiencias de las imágenes en la construcción de las subjetividades, los efectos culturales de los modos de ver, sentir y pensar capaz de dar sentido a la vida cotidiana, y todas estas nuevas formas de proceder normativos, sociabilidades y regulación de vínculos sociales mediante imágenes, construye identidades flexibles y dinámicas que involucran nuevas dimensiones políticas (Dipaola, 2010a, 2010b). Todas estas transformaciones en las sociedades contemporáneas, instituyen, en acuerdo con Dipaola (2011) un marco performativo en donde los sujetos expresan múltiples versiones de sí (Butler, 2002). Estas nuevas formas de vínculos sociales, como numeramos anteriormente, expresan una inmanencia normativa en la medida que las normas de acción se producen como devenir de nuevos sentidos y sensibilidades, “todo ya circula como imagen, por lo cual... imagen y experiencia social equivalen” (Dipaola, 2011, p. 75). En esta lógica de lo equivalente vale afirmar que la interpretación de lo imaginal debe ser necesariamente escena de disenso e indagación crítica (Rancière, 2010).

Lo imaginal, entonces, lo utilizamos haciendo referencia a la confluencia de lo social con las imágenes y su construcción conjunta. Este neologismo, nos explica

las formas estereotipadas de la crítica a los estereotipos. Y hay quien se decide por la capacidad, por suponer a los espectadores la capacidad de percibir la complejidad del dispositivo que proponen y dejarles libres para construir por sí mismos el modo de visión y de inteligibilidad que supone el mutismo de la imagen. La emancipación pasa por una mirada del espectador que no sea la programada.” (2010)

Esteban Dipaola, nos permite pensar y abordar de una manera crítica las experiencias y sentidos que le imprimen los sujetos en la vida cotidiana a sus prácticas, mediante las imágenes con las que conviven.

“Comprender la producción de lo social atendiendo a cómo esa experiencia social y cultural es atravesada por las imágenes y a cómo en esa movilidad intersticial nuevas dinámicas de relación se gestan, necesariamente implica entender e insistir en las formas estéticas de lo social mismo... La producción de relaciones sociales y la propia experiencia social se evidencian como formas estéticas, justamente, porque las imágenes circulan y experimentan la vida social como una sensibilidad.” (Dipaola 2011; 72-73)

Comprender las construcciones de los sujetos desde su producción imaginal, es comprender las imágenes bajo un carácter creativo y performático. Las imágenes producen modos de vida y componen un devenir múltiple. Nuestro autor de referencia Esteban Dipaola, pensando en las palabras de Deleuze, apunta sobre la necesidad de no entender únicamente a la imagen en su condición de registro sino como una producción latente de los vínculos entre la subjetividad y el mundo (2011).

Situarnos desde estas fronteras nos permite pensar las visualidades desde una multiplicidad de puntos de vista, donde lo invisible se superpone con lo visible, las superficies mostrando los restos imaginales de las profundidades de lo social. La performatividad desde este punto de vista no solo devine de la imagen, sino de lo social, lo imaginal en este sentido es performativo, como lo es el género para Butler (2002).

“...el género resulta ser performativo, es decir, que conforma la identidad que se supone que es. En este sentido, el género siempre es un hacer, aunque no un hacer por parte de un sujeto que se pueda considerar preexistente a la acción... No existe una identidad de género detrás de las expresiones de género; esa identidad se construye performativamente por las mismas “expresiones” que, al parecer, son resultado de ésta” (Butler, 2007, 85)

Que el género sea una norma, entonces, -una norma opera dentro de las prácticas sociales como el estándar implícito de la normalización-, nos sugiere que

está siempre tenuemente incorporado en cualquier acto social (Butler, 2006). La producción normativa del género junto con otros tópicos sociales como por ejemplos: la religión, el derecho, las relaciones de parentesco, la economía, etc.; funcionan como discursos normativos reguladores de las subjetividades. Establecen un orden social, expectativas sociales, jerarquías y campos de acción en donde se establecen relaciones objetivas de producción y reproducción de discursos y prácticas sociales.

La materialidad de las normas reguladoras evidencia el efecto de poder del discurso de producir lo que nombran, mediante el poder reiterativo generan los fenómenos que regula e impone. De esta manera podemos ver, dentro de la materialidad del cuerpo, las construcciones sobre 'sexo', la identificación con otras matrices excluyentes que construyen un exterior constitutivo, un 'Otro' de seres abyectos a la norma, que facilita el imperativo de identificación con la norma. Generalmente estos discursos son de producción binaria, que toman formas culturales que gobiernan a los sujetos naturalizando sus prácticas.

A continuación, haremos un desglose descriptivo de los personajes y las performatividades de género⁴ que éstos presentan en *La Viuda de Rafael*; buscamos describir los mundos imaginales en relación a cómo configuran la performatividad del género en esta narrativa audiovisual, indagando instancias de lecturas que revelen aquellas normatividades prácticas que proponen estos discursos.

“...comprender el género como una categoría histórica es aceptar que el género, entendido como una forma cultural de configurar el cuerpo, está abierto a su continua reforma, y que la “anatomía” y el “sexo” no existen sin un marco cultural (...) Términos tales como “masculino” y “femenino” son notoriamente intercambiables; cada término tiene su historia social; sus significados varían de forma radical dependiendo de límites geopolíticos y de restricciones culturales sobre quién imagina a quién, y con qué propósito.”
(Butler 2006, p25)

⁴ La inclusión de cada personaje en las categorías Hombre, Mujer o Trans está hecha en base a la definición que ellos mismos hacen de sí en el transcurso de la serie.

1.

El performar Hombre:

“Poder, en efecto, es el término clave a la hora de referirse a masculinidad hegemónica (...) el rasgo común de las formas dominantes de la masculinidad contemporánea es que se equipara el hecho de ser hombre con tener algún tipo de poder” (Kaufman, 1995)

Reproduciendo este rasgo de las masculinidades contemporáneas, *La Viuda de Rafael* presenta a sus personajes masculinos en tensión a través de las relaciones de poder intragénero, con mujeres y *trans*.

En primer lugar, creemos pertinente desarrollar algunas características de Rafael; si bien es quien muere en el primer capítulo, es posible reconstruir algunos rasgos de su personalidad a través de los *flashbacks* de Nina, y por medio de los discursos alusivos al mismo que exponen sus familiares y amigos.

En el capítulo inicial vemos a Rafael⁵ de traje sentado a la mesa en su casa, Nina le lleva el desayuno; intercambian mimos y palabras de amor. Él sale a trabajar, ella lo ayuda a ponerse el saco mientras él habla por teléfono. Nina se queda y le avisa que luego saldrá con sus amigas. La *producción imaginal* (Dipaola, 2011, p. 78) en esta escena, remite al modelo masculino proveedor y sostén del hogar, asistido por una mujer afectuosa y atenta a sus necesidades. Posteriormente, esta figura se complejizará volviéndose más consistente a través del discurso; camino a una reunión, Rafael va manejando y discutiendo telefónicamente con su hermano menor – JoseMa- quien lo llama para pedirle dinero:

-Rafael: No te puedo atender ahora JoseMa estoy manejando...

-JoseMa: Bueno no sé Rafael decime vos cuando querés que hablemos

-Rafael: Mirá, no te hagás el pobrecito! Decime para qué necesitas la plata... para pagar deudas de juego, para eso la necesitas?

-JoseMa: no, no no, si me vas a tratar así te corto ya...

⁵ Rafael funciona como un protagonista tácito, ubicándose dentro de los personajes principales de la serie. Las acciones de Nina (su novia transexual) se definen y desarrollan como efecto de la muerte de Rafael. La pareja Nina-Rafael es el *leit motive* de toda la serie, pero es la figura de Rafael la que estructura todas las posiciones y oposiciones discursivas del relato.

Rafael: hacete hombre de una puta vez y dejá de usarla a mamá... yo te di trabajo en la empresa querido!

-JoseMa: me pusiste de pinche tuyo en la empresa!

-Rafael: y de que te voy a poner si no sabés hacer una mierda! Lo único que haces bien es perder jugando al póker... viviendo de los demás y robarme, eso lo hacés muy bien, robarme...

-JoseMa: acusame de ladrón ahora.

-Rafael: sí ladrón! Ladrón! Le robaste a tu propio hermano, vos te crees que no me di cuenta? Me hice el boludo... me hice el boludo para cuidar a mamá, por eso me hice el boludo! Parásito de cuarenta años, no hacés una mierda, estás en casa sin hacer una mierda!

-JoseMa: Yo no soy ningún parásito! Alguien tenía que consolar a mamá por esa vida de mierda que vos hacés!

-Rafael: yo...? Yo? Ah mirá vos, yo soy el que hace una vida de mierda...? yo tengo un trabajo, yo me hago cargo de las cosas querido, me hago cargo de la empresa, me hago cargo de mi casa, me hago cargo de mi mujer y encima le paso plata a mamá para que te mantenga a vos, yo me hago cargo de mi vida querido!

-JoseMa: de tu vida de puto te haces cargo vos! Y si todavía no mataste a mamá de un disgusto es porque yo estoy acá! Cuidándola! Haciéndome cargo de ella entendés?! Me escuchás lo que te digo?! Rafael...? Rafael...

Rafael choca con el auto

(La viuda de Rafael, Capítulo 1, minuto 20:05 – 23:04)

En esta discusión entre hermanos, vemos aparecer algunos rasgos típicos del ejercicio de poder masculino intragénero, a los que evidentemente se recurre para configurar la performatividad del género. En primer lugar, aparece el poder económico, lo que posiciona a Rafael por encima de su hermano menor y le da lugar a cuestionar la forma de vida que éste lleva. La frase que utiliza Rafael: “*hacete hombre...*” trae aparejada, desde su punto de vista, la independencia económica, el paso de ser proveído a proveedor; un distintivo fundamental en la en el paradigma hegemónico masculino. Cabe aclarar que la interpretación sería muy distinta si Rafael le hubiese dicho a su hermano: ‘hacete adulto’, en este caso la impronta del modelo hegemónico de varón sería remplazada por otra alusión proveído-proveedor, pero ya

no como parte de una característica inmanente al género, sino como algo común en el desarrollo de la vida de cualquier especie.

Por su parte JoseMa le reclama a su hermano carecer de otra de las formas representativas del poder masculino: la protección de la mujer. Le recuerda a Rafael que no ha sabido cuidar a su madre -Matilde- y se jacta de haber tenido que estar a su lado para “contenerla”, “cuidarla”, “*haciéndose cargo*” de ella, cumpliendo las funciones de un hijo... o ¿de un hombre? Seguramente el diálogo ha hecho referencia en esto último, ya que más adelante veremos a su madre como una mujer sana, segura y resuelta que no necesita ningún tipo de asistencia. Esta característica nos conduce a relacionar la respuesta de JoseMa, con una actitud propia del imaginario de lo que un Hombre ‘debe’ hacer con una mujer, ya que no se condice con la realidad propuesta en pantalla para el personaje de Matilde.

El ejercicio del poder en JoseMa se da en relación a un otro femenino: su prima Tania; con quien mantiene una relación amorosa-incestuosa. Carente de trabajo y medios económicos para mantener a la familia, JoseMa acude a Tania para que se prostituya con el empresario al que pretende venderle la casa de Rafael. Ella accede bajo el engaño de que será una sola vez; la situación se repite por la continua manipulación que JoseMa le ejerce y Tania decide escaparse. Aquí, a través de la figura masculina, aparece nuevamente el poder en su faceta negativa; como posibilidad de imponer el control sobre otro. La necesidad económica y el vínculo afectivo-sexual-parental desdibujan los límites éticos y morales; dando lugar a una situación en la que la mujer accede a convertirse en mercancía de intercambio para el círculo de poder económico masculino.

Por otra parte, muy próximos a la familia sanguínea de Rafael encontramos al Cura y al Juez, estos dos personajes como representantes del poder religioso y estatal, aconsejan y asesoran a Matilde -madre del difunto- desde la mirada más conservadora de la sociedad. Como contraparte aparecerán un joven Cura -primo de Susi- y un segundo Juez -que remplaza al primero-. Si bien la incorporación de estos nuevos personajes tolerantes, inclusivos y comprensivos con las performatividades *trans*, pretende generar una esperanza en la posibilidad de cambio, no resulta una

transformación radical, ya que continúa reproduciendo el dominio masculino en el campo de los poderes institucionales.

Esto mismo sucede con las performatividades masculinas próximas al grupo *trans*; como ya hemos mencionado aparece Rafael, personificando a un empresario exitoso a cargo de la familia; cuyo estereotipo se imita en Tomás –novio de Ela-. Entonces, si bien vemos un contraste estético, con connotaciones negativas para la conservadora familia sanguínea de Rafael, y positivas para el grupo de la familia adquirida (LGBT) ; discursivamente y en las prácticas de estos sujetos, encontramos en ambos la reproducción del modelo patriarcal hegemónico, es decir: la recurrente exposición de una relación de dominio, que ubica a los hombres por sobre las mujeres; siendo esta autoridad respetada y legitimada también por las mujeres *trans*.

2. El performar Mujer:

Los personajes femeninos de esta ficción, también intentan ser presentados de manera polarizada desde lo estético y discursivo. En el caso de las mujeres, la definición de lo que implica la performatividad femenina se hace de manera explícita a través de los discursos:

La Madre –Decime hija vos te olvidaste todo lo que yo te dije del matrimonio...

Hija –No mamá, siempre lo tengo muy presente.

La Madre –Y entonces por qué no estás con tu marido...

Hija –Porque mi prioridad sos vos ahora mamá. Juan entiende, es comprensivo. Lo entiende.

La Madre –Me imagino que sí, claro, por supuesto, desde ya yo te agradezco muchísimo, me encanta que estés acá en casa, que estés tan cerquita, tan solícita y demás... pero me parece que una mujer tiene sus obligaciones y que un hombre tiene sus necesidades, ¿no?... Me estoy refiriendo que el hombre tiene la necesidad de protegernos, y bueno si vos no estás ¿a quién cuida? Vos sabes que la vez pasada tu hermano JoseMa dijo que nosotras éramos como leonas, si como leonas. Y yo

recuerdo en vida de tu padre que sí, que era una leona. Es así yo era una leona. Yo tenía la sartén por el mango. Ahora, cuando él llegaba, cuando yo escuchaba que ya ponía la llave, ahí me achicaba. Siempre a su costado un poquito retirada, entonces yo me volvía débil, y él fuerte. Eso es ser una mujer.

(*La viuda de Rafael*, Capítulo 3, minuto 15:42 – 17:13)

Susi – Terrible cagón resultó al final ese Marcos, no tendrías que haber aceptado el dinero, pagó por su cobardía.

Nina – Y yo estoy pagando por mi estupidez ¿cómo me voy a creer el cuento de la princesa?

Susi – Bueno Nina no seas tan dura con vos misma

Nina – Es que fui una estúpida Susi, una estúpida... cómo me voy a creer ese cuento?

Susi – Bueno mirame a mí, mirame, soy toda una mujer independiente, una *self woman* y qué? qué gano con eso? Que soy?

Nina – Bueno pero por lo menos tu vida no depende de nadie.

Susi – Mirá vos fuiste feliz con Rafael, vos viviste un sueño, el sueño que todas tenemos, acordate de eso Nina...

Nina – Y ahora qué me queda decime?

(*La viuda de Rafael*, Capítulo 4, minuto 21:13 – 22:07)

Si bien estos diálogos pertenecen a dos grupos de mujeres enfrentadas, y en teoría radicalmente diferentes, encontramos puntos en común que los relacionan; en ambos casos vemos cómo la figura del hombre aparece por sobre la de la mujer, como aquello superior que la protege, cuida y mantiene, siendo además estas características, lo que los convierte en hombres deseables para nuestras protagonistas. No es un dato menor que la mayoría de las mujeres que aparecen en esta ficción dediquen mucho de su tiempo a las actividades domésticas y ligadas al

hogar. Las mujeres que necesariamente deben mantenerse económicamente por su cuenta, aparecen en relación a trabajos informales, mal pagos, no profesionalizados, tal es el caso de Cristi, que vende ropa en la calle, y Susi, que trabaja en un Call Center. Así la figura de lo femenino se performa, en general, como lo que pertenece al ámbito privado, quedando lo público en dominio de las figuras masculinas.

En cuanto a lo estético, hallamos que el vestuario resulta clásico y conservador, coincidiendo en ambos grupos. Las excepciones serán Ela y Tania quienes representan un segundo modelo de lo femenino; la *femme fatale* u objeto de deseo. Estos personajes serán motivo de las disputas masculinas que buscan obtener de ellas amor o sexo:

Ela- por qué estás al lado de una mujer así?

Juan- Así como?

Ela - Así frígida, cero femenina... vos al lado tuyo
necesitas una mujer...

Juan- Como vos?

Ela- dale, contéstame por qué estás al lado de ella?

(La viuda de Rafael, Capítulo 3, minuto 23:27 – 23:51)

En esta escena Juan -cuñado de Rafael- engaña a su mujer con Ela - mujer Trans pareja de Tomás-. Las palabras de Ela remiten, por oposición, a lo que sería su ideal de mujer: sexy, maquillada y pasional, es decir, el arquetipo de mujer que ella misma representa. Así, al preguntarnos respecto a qué modelos de mujer nos propone la serie, nos encontramos nuevamente con la construcción desde una visión masculina negativa; las mujeres en *La Viuda de Rafael* sólo se representan de dos maneras: como mujeres de hogar que gastan el dinero de sus hombres proveedores, o como objetos sexuales dominadas por sus pasiones/emociones. Recién al final de la serie veremos a las mujeres empoderarse de sus propias realidades, sin embargo los matices novelados de esta ficción, terminan conduciendo a las protagonistas hacia un final feliz en las que todas han hallado el amor, pero no el amor en su expresión más amplia sino en la compañía de un hombre; de esta manera la propuesta de una sociedad distinta, en la que existe un cambio en el paradigma binario de género, queda

encerrada en un círculo de repeticiones de los modelos hegemónicos contemporáneos.

2.1 El performar Trans

“¿Es el travestismo la imitación del género o bien resalta los gestos significativos a través de los cuales se determina el género en sí?” (Butler, 2002)

Al realizarle esta pregunta a la ficción analizada, encontramos la imitación como respuesta, y es por eso que hemos decidido desprender este apartado seguidamente del anterior: ‘El performar mujer’. En *La Viuda de Rafael*, las performatividades *trans* se exhiben como una mimesis del modelo femenino, son muy pocas las oportunidades en la que se deja expuesto lo *trans* como una posible vida habitable, de características propias. El ejemplo más sólido de la performatividad *trans* lo figurará Susi a través de sus palabras; si bien muchos diálogos resultan poco acertados para este personaje; hay momentos discursivos extensos que se destacan por su alto nivel de empoderamiento y que, teniendo en cuenta los constantes vaivenes discursivos del guión, parecen estar fuera del libreto; manifestándose más bien como un aporte de lo que la actriz (Maiamar Abrodos, mujer trans en la vida real) tiene para decir respecto a la habitabilidad de una vida trans:

Susi- Viste lo que es tu mujer? Parece una diosa salvaje
en el medio del campo... es como “la Coca” (Sarli) para mí
Tomás- sí, pero no es mi mujer
Susi- bueno, tu novia, lo que sea...
Tomás- no, es mi NOVIO y se llama Daniel
Susi- sos un pelotudo!
Tomás- jajajaja... y vos sos Jesús y él es Cristobal
(señalando a Cristi)... y ella es Nina (transexual)
Susi- mirá vos, la única que tiene el privilegio de que la
lames por su nombre es Nina...

Tomás- Sí, sí... porque ella tomó una decisión muy importante, y aunque yo no la comparto la respeto

Susi- sos el puto más raro que vi en mi vida... vos que sabés cuál es mi decisión? Que sabés si yo no voy por el mismo camino que Nina?... mirá Tomás, esto no es ningún juego, yo no soy ningún hombre, esto no es maquillaje ni un divertimento de maricón, es la manera que yo encontré en la vida para sostenerme con este cuerpo que para mí está equivocado; vos pensá lo que quieras de mí, de cualquiera de nosotras, pero no me vuelvas a llamar Jesús en tu puta vida ¿entendido?

(La viuda de Rafael, Capítulo 9, minuto 04:11 – 05:35)

Susi es entrevistada en tv para exponer su caso respecto al proceso para obtener la reasignación sexual:

Susi- once pericias me hicieron... once; en todas tuve que soportar como ventilaban mi vida privada, como exponían mi intimidad... opinaban sobre mi manera de ser, mi manera de vestirme, la forma en la que me comporto con la gente

Periodista- para qué eran esas pericias? Qué es lo que querían determinar?

Susi- Ellos querían determinar si yo era apta psico-jurídicamente, quiere decir, si no estoy loca, o no tengo alguna psicopatía o alguna perversión, o no estoy bajo el efecto de algún tipo de alucinógeno o algo así, eso es lo que daban por lo menos ellos, pero a mí me parecía otra cosa realmente...

Periodista- por qué, qué parecía?

Susi- Parecía que querían demostrar que yo era un monstruo, un engendro que quiere automutilarse, eso es por la manera en la que me trataron, por la forma obscena en la que me expusieron: me desnudaron toda, me tocaron, me sacaron fotos, me ponían como en un examen médico medieval, me trataron como si fuese una criminal, como una mentirosa... yo no soy ni una loca ni una idiota y mucho menos una criminal; al final los peritos determinaron que no soy apta psico-jurídicamente, soy una mujer de cuarenta y cuatro años, que

estudió, que trabaja, que sabe muy bien lo que quiere, yo soy la que habita este cuerpo, a mí nadie me puede decir cómo debo sentir o cómo debo vivir, o quién soy...mucho menos; si no saben de qué se trata la transexualidad, qué investiguen, para eso están, pero estoy harta de que hablen tantas boludeces...

(La viuda de Rafael, Capítulo 12, minuto 34:38 – 36:48)

Estos pasajes son los únicos que exponen de manera explícita, las dificultades, el dolor y la humillación que atraviesa una persona *trans*, siendo discursivamente el único anclaje a una vivencia real de la transexualidad en el contexto actual.

El no haber podido encontrar más que estos ejemplos aislados, será lo que nos lleve a responderle a Butler que, en éste caso, el travestismo se configura como una imitación del género, la performatividad *trans* es abolida para esgrimirse sólo dentro de la performatividad mujer, dejando fuera los matices del género. Consideramos así, que en esta ficción la diversidad va quedando anulada para ser remplazada por binarios bueno-malo, liberal-conservador, hombre-mujer, y que aun así, esta polarización queda reducida al ámbito estético, siendo dominado el discurso por una visión hegemónica masculina.

Identidad de género: Lo que *transgrede* y lo normalizado.

El concepto de identidad está trabajado en este caso por Butler, y nos interesa en la medida de la norma –las normas reguladoras se materializan con el tiempo, lo que las instituye, las produce y las reitera, a su vez que da lugar a desestabilizarlas. La sedimentación de estas prácticas reiterativas es lo que les da el efecto naturalizado y natural (Butler, 2002). Esta misma reiteración abre brechas en las prácticas, fisuras e inestabilidades que cuestionan lo natural, rebasando a la norma que no entra dentro de las definiciones de la norma-, la Ley de Identidad de Género (Nº 26.743) propone categorías de clasificación binarias al igual que la serie: se es Mujer u Hombre, de esta manera el poder regulador sigue encontrando formas de incorporar lo abyecto, desestructurado, lo Otro indefinible, al sistema hegemónico binario, haciéndolo pasar

como una conquista de reconocimiento –esto no implica que la normativización de género haya concedido derechos y reconocimientos, pero en una lectura profunda seguimos encontrando un poder regulador binario heterosexual, donde lo exterior constitutivo sigue siendo inhabitable e inteligible, reproduciendo prácticas cargadas de violencia simbólica (Butler, 2007)⁶.

Qué pasaría, nos preguntamos si la categoría género fuese eliminada completamente como dimensión de construcción de ciudadanía, es decir del Documento Nacional de Identidad. Estas reflexiones, preguntas y preocupaciones se deben una crítica radical sobre la categoría de Identidad.

“...aunque los sexos parezcan ser claramente binarios en su morfología y constitución (lo que tendrá que ponerse en duda), no hay ningún motivo para creer que también los géneros seguirán siendo sólo dos. La hipótesis de un sistema binario de géneros sostiene de manera implícita la idea de una relación mimética entre género y sexo o, de lo contrario, está limitado por él.” (Butler 2007, p. 54)

Las relaciones significantes del género⁷ se establecen en la medida en que las narrativas imaginales, puestas en acto en la serie trabajada, son inseparables del contexto de producción del discurso social. Esta dependencia del significado contextual es lo que desenreda en la trama la intencionalidad de los personajes en relación a la normatividad de una identidad de género, hace visible lo invisible de la serie⁸. El televisor en la serie representa ese nexo a la realidad social argentina contemporánea, mostrando la narrativa social más “real” si se quiere, las manifestaciones por el reconocimiento de los derechos de género: Matrimonio igualitario e identidad de género. Esta intertextualidad de la serie, convocando manifestaciones por televisión, poniendo en escena televisiva dentro de la televisión,

⁶ Perpetúa el dimorfismo ideal, la complementariedad heterosexual de los cuerpos, la masculinidad y la feminidad (Butler, 2007, p. 28).

⁷ Es aquello que se dice en la puesta en acto, su performance. La identidad en cierta manera.

⁸ En la ponencia anterior de mar del plata hablamos sobre la invisibilidad de la cuestión de género al comienzo de la serie, nadie parece ni representa o performa su travestismo, en cuanto reclamo de reconocimiento. La televisión en la serie es este dispositivo que hace visible, visualiza y legitima el reclamo de redistribución, reconocimiento de identidades y derechos de género.

corporiza imágenes destinadas a producir y concederle legitimidad, no sólo a los discursos allí pronunciados, sino legitimizar los reclamos vehiculizados en estas prácticas sociales.

Así, creemos que en esta ficción la diversidad queda anulada siendo remplazada por un intento de polarización. Se privilegian dicotomías, puestas en tensión entre dos claves discursivas, dejando al espectador en un camino con dos rieles. La multiplicidad de voces se ve acallada, la multiplicidad de decisiones de sexualidades, resulta binaria. Habría que pensar cuáles son las posibilidades reales de transformación de este pensamiento binario representante de un paradigma moderno de clasificación, no solo de las prácticas sexuales y de género, sino de todo tipo de práctica ética, estética y política; generando esquemas de percepción, apreciación y de acción en los sujetos, lejos de la reflexividad de lo múltiple, como se visualizan en las narrativas imaginales de las sociedades contemporáneas.

“La heterogeneidad no remite a un juego de diferencias equivalentes o intercambiables sino a la relación crítica entre materiales simbólicos y valor cultural. Y, fundamentalmente, a la institucionalización de saberes y prácticas que encuentran en las articulaciones históricas sobre las diferencias de lengua, género, etnia, clase o religión no sólo el intento de constituir a la sociedad como un orden objetivo real sino el espacio de luchas que tanto interpelan como aspiran a transformar las condiciones de hegemonía cultural y política.”
(Delfino y Salomón, 2003, p. 3)

Este texto encuentra una crítica profunda a los modos binarios, adjudicados tanto a personajes como a instituciones. Si buscamos el reconocimiento de la diversidad, de lo múltiple, de la legislación de las elecciones de género: qué entendemos por múltiple, que entendemos por diverso, de qué manera la diversidad entra dentro de la elección “libre” de ser mujer/hombre, si ello ya es un sistema binario y hegemónico de elección de género.

Bibliografía

Butler, J. (2002). *Cuerpos que importan*, Paidós, Buenos Aires.

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

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

Delfino, S. y Salomón G. (2003). Regulaciones culturales y luchas políticas: el caso del código contravencional de la ciudad de Buenos Aires. *Revista Juridica Universidad Interamericana de Puerto Rico* 38(151).

Dipaola, E. (2010a). *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.

----- (2010b). *Sociedades contemporáneas: dinámica y flexibilidad en relaciones comunitarias e identitarias. Nómadas. Revista crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*. 26(2), Universidad Complutense de Madrid.

----- (2011). *La producción imaginal de lo social: imágenes y estetización en las sociedades contemporáneas. Cuadernos Zigmunt Bauman*, 1(1), p. 68-84

Kaufman, M. (1995). *Los hombres, el feminismo y las experiencias Contradictorias del poder entre los hombres*. Traducción Símon Casal. Paraguay. www.michaelkaufman.com ©1995

Rancière, J. (2010). *El Espectador Emancipado*. Ed. Manantial, Buenos Aires.