



LA TELENVELA COMO TECNOLOGÍA DE GÉNERO Y LA CODIFICACIÓN VISUAL DE LA DISIDENCIA SEXUAL MASCULINA EN CHILE.

*ESTUDIO SEMIÓTICO-AUDIOVISUAL DE UN PERSONAJE DE
TELENVELA.*

Tesis para optar al Título Profesional de Diseñadora Gráfica

Rocío Rubio Erazo
Profesor Guía: Rodrigo Vera Manríquez

Marzo 2017

Facultad de Arquitectura y Urbanismo
Escuela Única de Pregrado
Carrera de Diseño

AGRADECIMIENTOS

A cada una de las personas que abrieron sus oídos,
sus mentes, y, en definitiva, sus corazones.
Su interés, apoyo y palabras de aliento han sido invaluable.

A mi profesor guía, Rodrigo Vera,
por su comprensión, sabiduría y reflexión.

A todos los académicos y a todas las bibliotecarias
y bibliotecarios que conocí en este proceso.
Las tesis teóricas no pueden ser sin Uds.

Una imagen es más que un producto de la percepción. Se manifiesta como resultado de una simbolización personal o colectiva. Todo lo que pasa por la mirada o frente al ojo interior puede entenderse así como una imagen, o transformarse en una imagen. [...] Vivimos con imágenes y entendemos el mundo con imágenes. Esta relación viva con la imagen se extiende de igual forma a la producción física de imágenes que desarrollamos en el espacio social, que, podríamos decir, se vincula con las imágenes mentales como una pregunta con una respuesta.

Hans Belting. *Antropología de la imagen.*

[...] el valor simbólico de una imagen se define, más que cualquier otro, *pragmáticamente*, por la aceptabilidad social de los símbolos representados.

Jacques Aumont. *La imagen.*

ÍNDICE

08 — RESUMEN

09 — ABSTRACT

11 — INTRODUCCIÓN

19 PRIMERA PARTE: ASPECTOS FORMALES

20 — PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN

26 — OBJETIVO GENERAL

26 — OBJETIVOS ESPECÍFICOS

27 — PREGUNTAS DE INVESTIGACIÓN

27 — HIPÓTESIS

28 — JUSTIFICACIÓN

33 — METODOLOGÍA

39 SEGUNDA PARTE: MARCO TEÓRICO

40 — CAP. 01 _ DIFERENCIA SEXUAL: PERFORMATIVIDAD, TECNOLOGÍAS DE GÉNERO Y EL DEVENIR CONTRANORMATIVO EN CHILE.

41 — 1. 1) DIFERENCIA SEXUAL

1.1.1) ESTUDIOS DE GÉNERO

1.1.2) PERFORMATIVIDAD DEL GÉNERO

1.1.3.) TECNOLOGÍAS DE GÉNERO

47 — 1.2) HISTORIA DEL DEVENIR CONTRANORMATIVO EN CHILE

1.2.1) DISCRIMINACIÓN Y REIVINDICACIÓN

1.2.2) VISIBILIZACIÓN Y REPRESENTACIÓN

Diferencia sexual en estelares de televisión: personajes gay en rutinas de humor

Travestismo

68 — CAP. 02 _ LA TELENVELA: UNA MIRADA AL GÉNERO EN LATINOAMÉRICA Y CHILE, LA CREACIÓN DE IDENTIDAD CULTURAL Y EL FENÓMENO MACHOS

69 — 2. 1) CULTURA POPULAR Y TELEVISIÓN

Umberto Eco y la cultura de masas

2.1.1) LA TELEVISIÓN

72 — 2.2) LA TELENVELA

2.2.1) BREVE HISTORIA DEL GÉNERO: DEL MELODRAMA A LA POSMODERNIDAD

El melodrama

El modelo intermedio o modelo brasileño

El modelo posmoderno

		<i>El secreto como motor narrativo</i>
		2.2.2) LA TELENOVELA COMO TECNOLOGÍA DE GÉNERO
		2.2.3) TELENOVELAS EN CHILE
		<i>La guerra de teleseries</i>
81	—	2.3) MACHOS DE CANAL 13: HITO Y PUNTO DE INFLEXIÓN
		2.3.1) MACHOS Y LA ECONOMÍA
		2.3.2) MACHOS Y LA DIVERSIDAD SEXUAL
		<i>Personajes gay en telenovelas chilenas, 1992-2003</i>
		<i>Machos y el secreto</i>

93 TERCERA PARTE: CONSTRUCCIÓN DEL MODELO DE ESTUDIO

94	—	LA SEMIÓTICA COMO HERRAMIENTA
		LA SEMIÓTICA EN UMBERTO ECO
		EL SIGNO ICÓNICO
		EL CÓDIGO
104	—	SIGNOS NO VERBALES
		PROXÉMICA
		KINÉSICA
		PARALENGUAJE
107	—	CORPORIZACIÓN
109	—	CONSTRUCCIÓN DEL MODELO DE ESTUDIO
111	—	ESQUEMA DEL MODELO DE ESTUDIO

113 CUARTA PARTE: ESTUDIO DE UN PERSONAJE DE TELENOVELA

114	—	ANTECEDENTES: PERSONAJES GAY EN TELENOVELAS CHILENAS 1992-2003
		JUANITO LYON
		PIERRE LAFONT
		PANCHITO
		ORTEGUITA
		EL RUCIO
134	—	CONCLUSIONES: EL CÓDIGO PRESENTE EN PERSONAJES GAY PREVIOS A MACHOS
136	—	OBJETO DE ESTUDIO CENTRAL: ARIEL MERCADER
148	—	CONCLUSIONES: EL CÓDIGO PRESENTE EN ARIEL MERCADER, EL PERSONAJE GAY DE MACHOS

153 QUINTA PARTE: CONCLUSIONES

157	—	ANEXO
163	—	GLOSARIO
179	—	BIBLIOGRAFÍA

RESUMEN

La discusión presentada en esta tesis teórica se da en torno a la construcción de identidades fuera de los parámetros de la heteronormatividad. Esto se refiere a aquellos cuerpos de la diversidad sexual que se encuentran marginalizados en nuestra sociedad o tal vez sometidos a un esquema de representación que no necesariamente reivindica la diferencia sexual, sino que más bien perpetúa estereotipos dañinos. Lo anterior se presenta, sobre todo, en medios de comunicación masiva, específicamente en la telenovela, considerada, siguiendo la teoría de Teresa de Lauretis, como una tecnología de género.

Dentro de la disciplina del Diseño (enseñanza y ejercicio), el problema a investigar radica en la falta de reflexión y la peligrosa iterabilidad de los códigos visuales mediante los que se construyen las identidades sexuales. Al ser la imagen un componente fundamental de la cultura y del desarrollo social y político, estudiar la problemática de la representación visual de la identidad deviene en una reflexión crítica sobre la construcción, el sentido y los efectos que tiene en la reivindicación de las minorías sexuales. La investigación propuesta a continuación busca develar esos mecanismos de representación y construir una base teórica para el análisis del discurso visual presente, por medio de las herramientas propuestas por Umberto Eco en *La estructura ausente*.

Palabras clave:

Tecnologías de género - Diferencia sexual - Telenovela - Código

ABSTRACT

This thesis looks to discuss identity construction outside heteronormativity or, in other words, sexually diverse groups that have been marginalized or represented in a manner that does not necessarily do justice to sexual differences but rather perpetuates harmful prejudices. This is especially found in mass media, more specifically the so-called soap-operas, considered as a technology of gender, following the theory of Teresa de Lauretis.

In relation to the design field (teaching and practice), this investigation focuses on the lack of reflection and the dangers of the iterativity of visual codes through which sexual identities are constructed. As image is a fundamental part of culture as well as social and political development, the study of the problems of the visual representation of identity turns into a critical reflection over the construction, meaning and effects on the recognition of sexual minorities. Hence, this investigation aims at identifying those mechanisms of representation and to build a theoretical framework for the analysis of this visual discourse based on Umberto Eco's tools in The Absent Structure.

Key words:

Technologies of gender - Sexual difference - Soap opera - Code



INTRODUCCIÓN

La presente es una **investigación de carácter teórico**, que se centra en el problema de la representación visual de la homosexualidad masculina en televisión, específicamente dentro del género de la telenovela, entendiéndola ya no sólo como un medio de entretenimiento y construcción de identidad cultural, sino como una real tecnología de género (De Lauretis, 1989), es decir, un conjunto de técnicas dentro de cinematografía (encuadre, iluminación, edición, banda sonora, vestuario, etc.) que portan aquel discurso político-estético que define el género, subyacente en la representación lograda (o no)—. Desde la disciplina del Diseño, se lleva a cabo un estudio visual y se entabla una reflexión sobre la manera en que se reproducen los códigos que constituyen el imaginario “sociosexual” (Sabsay, 2011, p.72) de la diversidad sexual y de género, a partir de la repetición de códigos visuales presentes en imágenes de alta circulación, estudiados a través de las herramientas semióticas planteadas por Umberto Eco en *La estructura ausente*.

La creación de identidad cultural ha sido objeto de estudio ampliamente cubierto por la antropología, la sociología, e incluso el periodismo, y los estudios visuales son el flanco desde donde la disciplina del Diseño construye un mirador crítico en torno a la problemática de las subjetividades, el cuerpo y la (auto)representación.

Antes que todo, es importante aclarar una de las decisiones autorales que esta tesis expresa en relación con el lenguaje utilizado para referirse a las personas que poseen una sexualidad distinta a la heteronormada. La palabra <<homosexual>>, como bien lo explica la psicóloga, fotógrafa y activista feminista Kena Lorenzini, es un término que la medicina occidental, específicamente la psiquiatría, utilizó para denominar una enfermedad (Vía X, 2016a); <<el homosexual>> —siempre hombre— nace, dentro de la esfera académica científica del siglo XVII, como un ser **patológico** que padece de un trastorno de personalidad o una «perversión sexual». Si bien la Asociación Americana de Psiquiatría (APA) eliminó la homosexualidad del 'Manual de Diagnóstico de los trastornos mentales' en el año 1973, la concepción del término habla de

una intención patologizadora, discriminatoria y violenta. Esta tesis, por lo tanto, rechaza el uso del término «homosexualidad» y propone utilizar en su lugar los términos **diferencia** o **disidencia sexual**, para denominar o señalar a aquellas **identidades sexuales contranormativas**; en definitiva, esos serán los términos que se utilizarán en forma global para nombrar a *gays*, lesbianas, intersex, o transgéneros —cualquiera de las identidades LGBTQ—, sin ánimos de homogenizar, sino de incluir. Al momento de referirse a la identidad de un hombre *gay*, también se hará uso del término «diferencia sexual masculina».

En el primer capítulo del Marco teórico, se traza un punto de partida desde los Estudios de género, y el camino que llevó a la incorporación de otras sexualidades distintas a la problematización de la construcción social y performativa del género. Al desarrollar el contexto nacional, a partir del año 1990, con la denominada «vuelta a la Democracia», se ha observado una innegable apertura de los medios de comunicación hacia la temática de la diversidad sexual, que tímidamente se intenta despegar del conservadurismo patriarcal característico de la sociedad chilena, y si bien la diferencia sexual masculina ya no es estrictamente tabú, es posible observar que aún existen otras identidades contranormativas, como la diferencia sexual femenina, la transexualidad o la intersexualidad —anteriormente denominada hermafroditismo—, que se encuentran todavía invisibilizadas en nuestra sociedad, o tal vez sometidas a un esquema de visibilización que no necesariamente reivindica la diferencia sexual, sino que más bien perpetúa estereotipos dañinos, sobretudo en medios de comunicación masiva, audiovisuales, digitales e impresos (GAHT, 2009).

El segundo capítulo del desarrollo de la discusión teórica está destinado a la televisión, esta industria multimillonaria, este aparato lumínico, que más bien funciona como un dispositivo —en los términos de Agamben sobre Michel Foucault—, y al género de la telenovela, que forma parte esencial de la cultura latinoamericana del siglo XX. Si bien la televisión no nos pertenece, pues se dice que «la televisión llegó a Chile», este aparato rápidamente se incorporó al devenir de la cultura nacional, formando parte importante dentro de los hogares chilenos, volviéndose el centro de las dinámicas espaciales, desplazando a la mesa familiar; la gente ya no se reúne en torno a una mesa, sino que frente a una pantalla (González Requena, 1999).

La televisión se ve inscrita frecuentemente —si es que no exclusivamente— dentro de la «cultura popular» que pertenece a los sectores bajos, que se opone a la alta cultura de las Bellas Artes; es parte de una “cultura inferior” (Storey, 2002, p.20), y que tiene la característica de masividad, aquella cultura que “se produce en masa para el consumo en masa” (Storey, 2002, p.24). Pero es precisamente en aquellos lugares de la cultura

popular, en esos medios de comunicación y entretenimiento, desde y para las masas, donde existe una gran capacidad de construcción de identidad cultural, dado su gran grado de alcance y penetración. La identidad de una nación, de un pueblo y sus miembros, se puede ver tanto reflejada, como producida por la televisión, desde los programas matinales, los noticiarios, y las producciones dramáticas, entre ellas, las telenovelas. En Chile, «teleserie» es el vocablo coloquial predilecto para denominar al género narrativo de ficción de corte sentimental. Si bien su uso es transversal a nivel nacional, en esta investigación se hará uso en su lugar de la palabra «telenovela» de ahora en adelante, con ciertas excepciones que, por ser de entendimiento local chileno, requieran lo contrario, como por ejemplo, al hablar de la «guerra de teleseries».

Las telenovelas se insertan actualmente en nuestra cultura como un referente activo del acontecer social. La gran adhesión de sintonía que ellas logran se entiende por la manera como es vista por la teleaudiencia, no es sólo una simple producción televisiva, sino una constante fuente de alusiones a la identidad de una nación. (Garrido de la Torre, 2001, p.19)

Y aquella identidad puede remitir tanto a la representación que se hace de la realidad de aquellos pertenecientes a ciertos estratos socioeconómicos, a la identidad de una comunidad perteneciente a un territorio determinado, como el pueblo Rapa Nui, a distintas identidades religiosas, étnicas, y muchas otras distinciones que pueden permitirle a un grupo de guionistas y realizadores audiovisuales crear una especie de radiografía sociocultural sobre la cual emplazar una dinámica dramática para, en última instancia, entretener y contar una historia. Muchas veces estas historias se construyen en base a dos fuerzas opuestas, como “lo moderno y lo tradicional, lo rural y lo urbano, lo masculino y lo femenino, lo nacional y lo extranjero, lo regional y lo capitalino” (Garrido de la Torre, 2001, p.74), o lo patriarcal y aquello que lo desafía.

Si bien existe una clara intención de entretener a la audiencia, ciertas telenovelas poseen casi siempre la misma estructura narrativa —heredada del melodrama—, y muchas veces los guionistas construyen personajes unidimensionales que fallan en llevar a la pantalla una representación realista y completa de lo que significa pertenecer a cierto grupo social, y finalmente, estas representaciones, estos personajes que supuestamente reflejan a nuestra sociedad, pueden caer en vicios propios del rubro televisivo, como lo son la estereotipación¹ y la perpetuación de modelos

1 La diferencia entre arquetipo y estereotipo radica, básicamente, en que el primero se define como una representación clásica artística o un modelo original de alguna cosa, y el segundo es una imagen mental muy simplificada, poco detallada y superficial acerca de un grupo de personas que comparte cualidades características y habilidades en común, muchas veces con carácter negativo.

a veces ofensivos, como lo es el huaso bruto, la *femme fatale*, el «flaite²» ignorante o, el caso en que se centra esta investigación, el hombre *gay* amanerado. Pero aquí es donde el objeto central de esta investigación se define por negación u oposición a lo anterior.

Si hablamos de diversidad sexual, antes de la década de 1980 en Chile, esta noción de «diferencia» casi no existía a los ojos del público, pues “lo que no sale en la tele no existe” (Clúa, 2008, p.181). Como se desarrollará más adelante, si bien la «homosexualidad» sí era cubierta por los medios de prensa escritos —con una visión criminalizadora—, la televisión no daba cabida para la representación de sexualidades abyectas. Por lo menos no más allá de la comedia. A lo largo de la historia de la televisión, en estelares de conversación nocturna y dentro de las telenovelas chilenas, la figura del personaje *gay* ha tenido varias reencarnaciones, cada una con distintos grados de afectación³. Hombres relegados a personajes secundarios o peor, meros bufones, que desarrollaban oficios culturalmente asociados a la mujer, como costurero, mayordomo, coreógrafo, entre otros. Todos ellos planos, unidimensionales, carentes de sustancia o peso, y a fin de cuentas, sólo el remate del chiste.

Pero con la llegada de la telenovela *Machos*, el año 2003, esta situación se revierte. No sólo se nos presenta un personaje *gay* en un rol protagónico, en el centro indiscutido de la narración, sino que este ya no es el archiconocido personaje afeminado que sólo destaca por su alto valor de *comic relief*⁴. No, Ariel Mercader, interpretado por el actor Felipe Braun, no es amanerado en sus gestos, no habla suavemente, no es especialmente histriónico ni estrambótico en su vestimenta ni en como peina su cabello; en otras palabras, no delata su orientación sexual. «No se le nota que es *gay*». Ariel es un personaje que nunca antes se había visto en la franja de las 20:00 horas de la televisión chilena⁵. Mucho menos en un canal de televisión que entonces aún le pertenecía en su totalidad a la Iglesia Católica.

2 Vulgarismo chileno que denomina a una persona de clase socioeconómica baja, de bajo nivel educacional, a veces relacionado al mundo de la delincuencia.

3 Por afectación se entenderá lo que en inglés se denomina *camp*, una ridiculización, exageración humorística, muchas veces relacionada con el afeminamiento o amaneramiento.

4 El *comic relief* es el momento o personaje, humorístico, dentro de una narración dramática cuyo propósito es aliviar la tensión.

5 Existe otra producción dramática chilena que trató el tema de la diferencia sexual masculina anteriormente, pero sin un gran impacto mediático: la comedia de situaciones, o *sitcom*, *Vivir al día* (La Red, 1998). Ya sea por tratarse de un canal menor, o por ser una de las pocas series de comedia (formato norteamericano) en horario nocturno en aquel entonces, al parecer no muchos recuerdan esta producción nacional que retrató diversas temáticas sociales, como el la amistad, el sexo, uso de drogas, la homosexualidad, o la infidelidad, todo bajo una luz de comedia liviana.

El avasallador éxito de la telenovela *Machos* revivió la alicaída área dramática de Canal 13 y trajo consigo grandes ganancias económicas gracias a su agresiva pero creativa estrategia de *marketing* y preponderante uso de *product placement*⁶, pero al mismo tiempo, y quizás sin que esta fuese su intención, desencadenó una nueva ola de apertura a la visibilización de la diferencia sexual en el discurso popular. La disidencia sexual salía del antro y se ubicaba en las discusiones cotidianas de la audiencia chilena, mayoritariamente de forma positiva y reivindicadora, pero nunca ajena a críticas y detractores.

Han pasado 13 años desde la primera emisión de *Machos* en Chile y el personaje de Ariel Mercader, si bien posee aspectos redimibles y positivos por lo que representó en su momento para la cultura chilena y su aporte para lo que hoy es “aceptable” en televisión, también merece una lectura crítica, un análisis a su construcción narrativa y visual, ya que visibiliza una masculinidad distinta, una diferencia sexual nunca antes representada, por lo menos con respecto a la diversidad sexual masculina a la que estaba (mal)acostumbrado el público nacional. Este es el objeto principal de la presente investigación: la deconstrucción y el estudio del personaje Ariel Mercader, en tanto que portador de un discurso y un código nuevo de representación de la diferencia sexual masculina, como producto de una tecnología de género.

La herramienta para llevar a cabo dicho estudio pertenece a la Semiótica de Umberto Eco, que será desarrollado en un apartado posterior al Marco teórico. Se exponen los planteamientos que se encuentran en el segundo capítulo, La mirada discreta de *La estructura ausente*, relativos al estudio de los sistemas o lenguajes de signos, los códigos, que en definitiva serán el centro del programa de estudio: alejado de la rigidez propia de la categorización de Peirce, Eco concentra su trabajo en los modos de producción de significados, en aquellas prácticas que crean un sistema de reglas y de significados común a un grupo de individuos: el código. Dado que “la televisión es un medio de comunicación que trabaja con lenguajes múltiples y que moviliza, en sus bien diversos mensajes, multitud de códigos preexistentes” (González Requena, 1999, p.23), la «ciencia de los signos» se perfila como una herramienta apropiada para llevar a cabo el análisis de los códigos y signos presentes en una tecnología de género — la telenovela—, dentro de una investigación en Diseño.

El problema no es, después de todo, que el espectador conceda la misma o mayor realidad a las imágenes televisivas que a las

6 La publicidad por emplazamiento, o, literalmente, ubicación de producto, consiste en hacer mención o insertar productos en programas de televisión o videos musicales de tal manera que en vez de lucir como publicidad obvia, parezca que es parte de la historia, ya sea haciéndolos parte del entorno o como accesorios.

reales, no mediadas, sino que *les concede un estatuto de otro tipo*: lo que sale en televisión no es real, es. Es algo de un orden más pregnante que el real: es mundo televisivo, imagen, look, *mundo imaginario*. (González, 1999, p.138)

Aquello que «es», por lo tanto, se percibe como producto de un sistema de representación políticamente regulado. Las sexualidades de la diferencia, desplazadas por los discursos dominantes, sometidas a ciertos lenguajes y lugares de existencia en la esfera pública, tanto dentro del mundo del entretenimiento como en las políticas públicas del Estado en materias de salud y derechos civiles, son el centro de esta investigación. Al cuestionar los modos de representación y actuar desde la esfera académica, se plantea al Diseño como una práctica política, dentro de una estrategia emancipadora, que busca la democratización del ejercicio libre de la expresión de las sexualidades contranormativas.



PRIMERA PARTE :

ASPECTOS FORMALES

PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN

Con el fin de la década de los noventa y junto al inexorable reinado de la televisión por cable y del uso cotidiano de internet, la sociedad chilena se ha visto progresivamente inundada de conocimiento —relativamente— accesible. Realidades y discursos que antes serían de «desconocimiento público», ahora se nos presentan libremente a través de nuevos medios de comunicación, en todo horario. Presumiblemente, este acceso a la información, esta democratización de la cultura, le abriría las puertas a nuevas discusiones sociales, a diálogos enriquecedores característicos de los Estados europeos a los que Chile trata de emular.

Sin embargo, es difícil negar la condición de poca visibilización que ciertas temáticas sociales poseen dentro del discurso público, como es el caso de la diferencia sexual⁷, sobretodo en un país donde, a pesar de declararse «laico», la Iglesia Católica todavía posee injerencia dentro de los quehaceres de los poderes Ejecutivo, Legislativo y Judicial.

En un escenario conservador y patriarcal, el desarrollo de la historia del movimiento por la diversidad sexual en Chile se ha llevado mayoritariamente en la clandestinidad, y más recientemente dentro de los círculos intelectuales universitarios. Con unos discursos de campañas políticas que avanzan y otros que esconden y retrasan, la discusión sobre la sexualidad en Chile —tanto de los derechos reproductivos de las mujeres, como de las políticas de salud y seguridad ciudadana— ha poseído un vaivén con algunos momentos de luz y otros de profunda oscuridad.

Cuando decimos que “el desarrollo de masculinidades hegemónicas conlleva simultáneamente la creación de otras subordinadas” (Olavarría y Parrini, 2000, p.12) nos referimos a aquello que Judith Butler (2009) acusa con respecto del lenguaje que crea realidades y la universalidad

7 Diferencia sexual entendida como las identidades homo, *queer*, trans; en definitiva cualquier identidad sexual que se desprende de la heteronorma patriarcal. Se hace esta distinción con respecto a la otra diferencia sexual que en el postfeminismo se entiende como la diferencia de la mujer con respecto del hombre, y más aún, en el hombre.

de ciertas identidades: en la frontera que produce lo decible también le encontrarán las identidades ignotas, pues los esfuerzos de prohibición de cualquier cosa también son aquellos que la nombran y, por lo tanto, la crean.

El problema de la presente investigación radica en la cuestión de la representación de aquellas sexualidades contranormativas. Aquellas que incomodan y que son sometidas a regímenes de representación cuestionables, por su carácter basado en la estereotipación e injuria.

... el término “representación” se refiere, fundamentalmente, a cómo un grupo social es presentado en las diferentes manifestaciones sociales; a cómo una imagen de algún miembro de ese grupo es tomado como representativa del mismo; a cómo los miembros de ese grupo se ven a sí mismos y a cómo ven su lugar en la sociedad; y, también, a cómo los demás ven a los miembros de ese grupo, podríamos llegar a concluir que el acto de mirar, y de representar, es una forma de dominación y de control social de primer orden. Por ello, es importante que se lleve a cabo el análisis de la creación de significados realizada mediante las diversas formas representacionales, con lo cual se pretende ir más allá del análisis de productos artísticos determinados o específicos, para llegar a entender la producción de sentido en la construcción de eso que conocemos como realidad (una realidad que tan sólo puede conocerse a través de las formas que la articulan y que no pueden existir fuera de la representación). (Cortés, 2004, p.14)

El género, y su encarnación «correcta» se manifiestan sobre el cuerpo. La (auto)representación se lleva a cabo en todos los niveles del ejercicio de la vida política y social, y el cuerpo pasa a ser un vehículo portador de signos y discursos sedimentados en la cultura. Siguiendo a Judith Butler (1988) cuando dice que “el cuerpo se entiende como el proceso activo de encarnación de ciertas posibilidades culturales e históricas” (p.298), y que “el cuerpo es una materialidad que, al menos, lleva significado, y lo lleva de modo fundamentalmente dramático” (p.299), es donde la performatividad nos lleva a la incorporación de lo que Teresa de Lauretis (1989) denomina las tecnologías de género; aquellas mediaciones que portan los significados que luego serán —silenciosamente— asimilados y encarnados por los individuos.

Uno de los medios en los que estas representaciones se llevan a cabo con mayor cotidianidad es en la televisión. Tan incansable como el proceso de construcción de subjetividades, la presencia de la televisión invade todo como una presencia naturalizada y esperada. Todos saben lo que es y quizás esté en la gran mayoría de los hogares del país, pero su característica de dispositivo —«el mirar televisión», no ella en sí misma—

no suele ser advertida con tanta claridad y honestidad. Umberto Eco (2009) lo advierte, diciendo que

la televisión no es un género. Es un «servicio»: un medio técnico de comunicación a través del cual se pueden dirigir al público diversos géneros de discurso comunicativo, cada uno de los cuales responde, además de a las leyes técnico-comunicativas del servicio, a las típicas de aquel determinado discurso. (p.316)

Sumado a la inefable cobertura de la televisión y sus productos de entretención e información, es pertinente destacar la noción de «verdad» que se le atribuye a lo proyectado en sus pantallas. Aquello que capta una cámara se ha considerado como verosímil desde el alba de la fotografía. Y más aún, aquello que se percibe a través de estas «tecnologías», no sólo se percibe como parte del mundo posible, no sólo «es», sino que “lo que la cámara capta en realidad es el mundo “natural” de la ideología dominante” (De Lauretis, 1992, p.4). Entonces, si recordamos la problemática de la construcción de identidades «generizadas», específicamente de aquellas sexualidades marginales, “el género, en esta interpretación semiótico-política de De Lauretis, es el efecto de un sistema de significación, de modos de producción y de descodificación de signos visuales y textuales políticamente regulados” (Preciado, 2008, p.91).

Dentro de los marcos de acción de la televisión, el desarrollo del género dramático es uno de los que mayor extensión ha tenido en el caso latinoamericano, y Chile no es excepción. La producción de telenovelas, de la mano de los principales canales de señal abierta, posee una historia más bien reciente, pero prolífica, concentrando la mayor parte de los recursos económicos, y las ganancias, de las emisoras nacionales (Santa Cruz, 2003). Desde sus inicios en los años ochenta, las telenovelas chilenas han sido una especie de espejo o radiografía de la identidad nacional.

Pero a pesar de poseer un atractivo basado en el factor de identificación de su público, las telenovelas han sido igualmente eficaces en evitar ciertos aspectos incómodos de la realidad contemporánea nacional, o tan sólo quedarse en representaciones unidimensionales y básicas que no impulsarían el progreso del diálogo social en torno a aquellas temáticas. La representación de la mujer, de los roles familiares y de género, las identidades indígenas, o las identidades sexuales contranormativas, son algunas de aquellos tópicos que se escapan al foco «ratificante» de la televisión.

El caso de la representación televisiva de la diferencia sexual masculina en Chile se ha visto relegado al ámbito cómico, de la mano de personajes graciosos, pícaros, afeminados e hipersexualizados. Como se desarrollará en el segundo capítulo del marco teórico, ya teniendo a las telenovelas

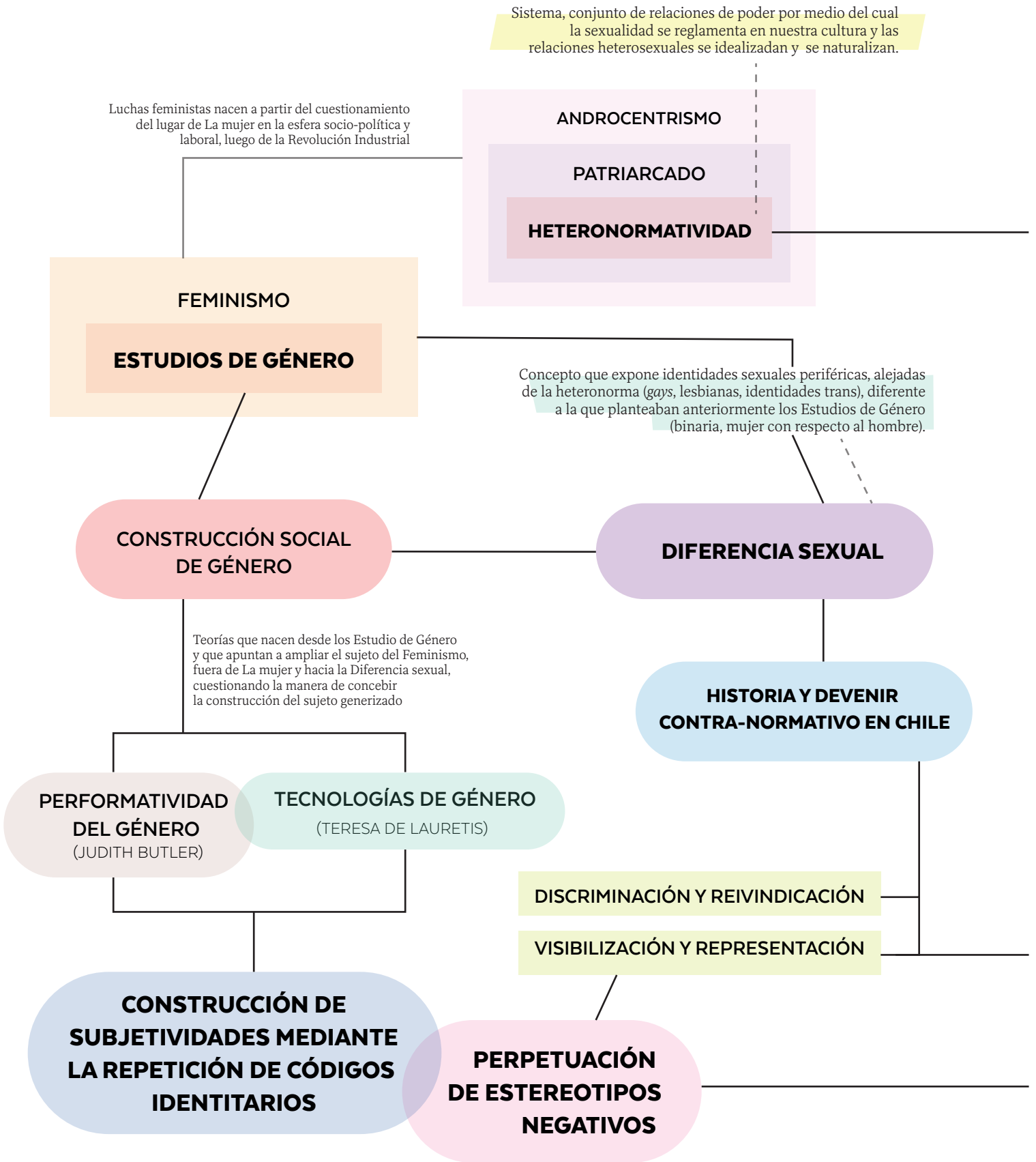
“Estudiar la sexualidad comunicacional no se restringe a describir identidades, sino comprender cómo la imagen produce sexualidad, cómo la erótica escópica afecta la construcción de la sexualidad” (Cabello, 2014, p.65).

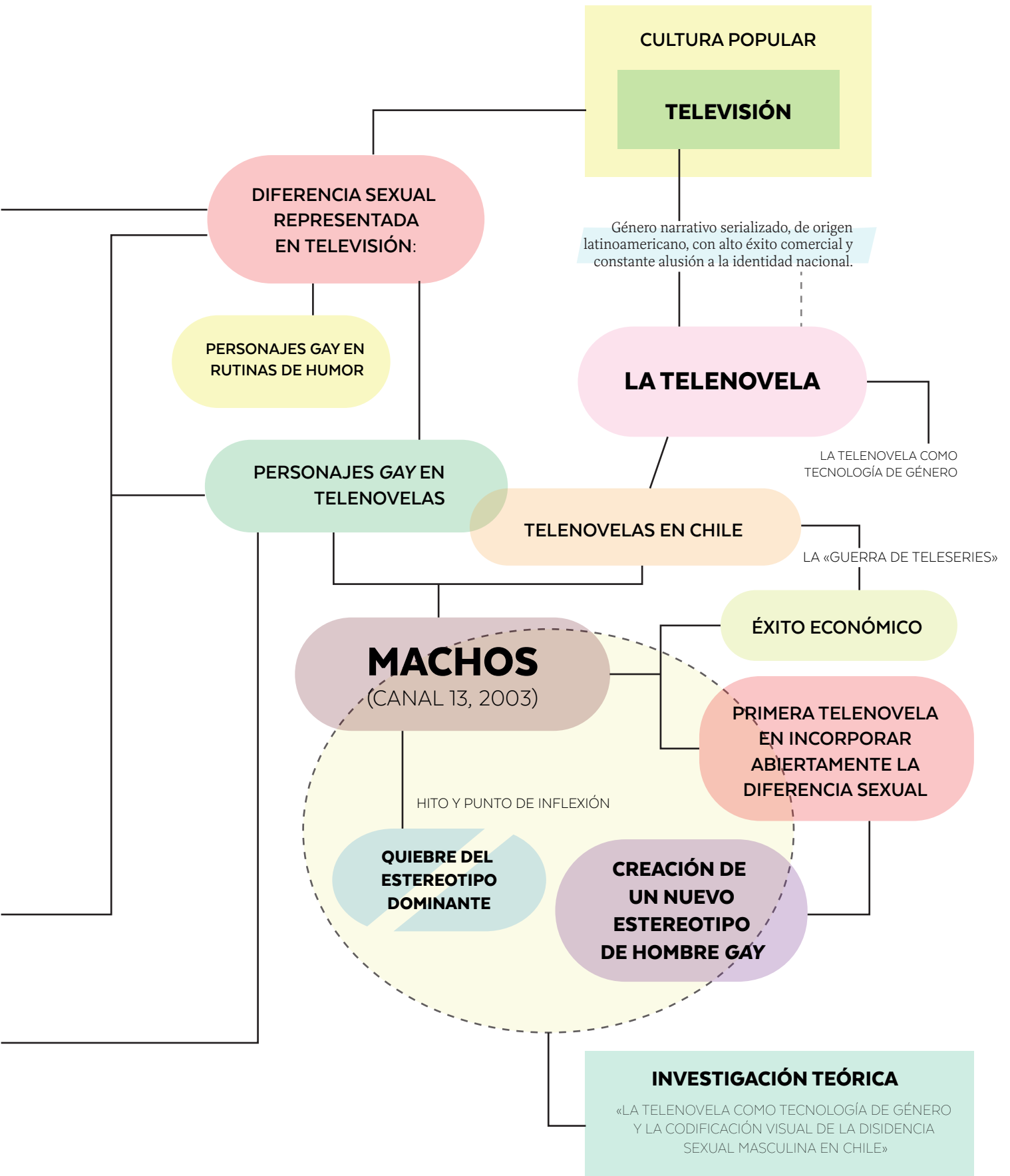
como campo de estudio específico, es posible identificar una tipología común en los personajes *gays*: todos los personajes responden a lo que Jesús Martín-Barbero⁸ (1987) presenta como «el Bobo»; un personaje propio de las expresiones populares del drama, que encarna el género de la comedia, por lo tanto su única función es provocar un momento de distensión emocional en medio de una representación dramática. Esta era la única posibilidad de representación dentro de una telenovela que tenía la diferencia sexual masculina en Chile, hasta el año 2003, cuando la telenovela *Machos*, de Canal 13, provocó un cambio un punto de inflexión en la historia de la televisión chilena.

Canal 13, que era entonces todavía propiedad de la Iglesia Católica, puso a un personaje *gay* como protagonista de su nueva telenovela. Y no sólo eso, sino que, para sorpresa de todos, aquel personaje, llamado Ariel Mercader, era diametralmente opuesto a sus predecesores: tan masculino, varonil, sobrio, contenido y físicamente atractivo —como para cautivar a la audiencia femenina— como cualquier «galán de teleserie». Tanto la elección del actor y su interpretación, como la construcción del guión y la dirección del personaje, serían factores determinantes en el logro de aquella hazaña sin precedentes.

La problemática alrededor de la construcción de este personaje *gay* es el problema central de investigación de la presente tesis. El contraste con los personajes anteriores. Aquello que los diferencia sería aquello que, a su vez, construye eso que sabemos qué es, pero que no podemos precisar sin caer en estereotipos. «Lo *gay*» serían evidencias, rasgos característicos que estaríamos condicionados para reconocer, o que quizás necesitamos reconocer para creer en lo que vemos.

⁸ Jesús Martín-Barbero (Ávila, 1935) es Doctor en Filosofía del Instituto de Filosofía de Lovaina, Bélgica. Realizó estudios de posdoctorado en Antropología y Semiótica en la Escuela de Altos Estudios de París. Es un experto en cultura y medios de comunicación que ha producido importantes síntesis teóricas en Latinoamérica acerca de la posmodernidad, con aportes a los campos de la recepción, los *mass media*, la globalización y la cultura popular.





OBJETIVO GENERAL

Estudiar los elementos que construyen audiovisualmente la representación de la disidencia sexual masculina en Chile, teniendo como objeto de estudio a Ariel Mercader, el personaje central *gay* de la telenovela nacional *Machos* del año 2003, entendiendo este formato televisivo como una tecnología de género.

OBJETIVOS ESPECÍFICOS

Realizar una revisión bibliográfica sobre Estudios de Género enfocados a la disidencia sexual, y estudios culturales sobre televisión y telenovelas.

Revisar la construcción de personajes de diferencia sexual en telenovelas chilenas, desde el año 1992, que marca el inicio de la medición digital de audiencias, hasta el año 2003, con la emisión de la telenovela chilena *Machos* por Canal 13.

Determinar un programa de análisis semiótico audiovisual de los elementos que intervienen en la construcción de los personajes de telenovelas.

Examinar el objeto de estudio en base al programa de análisis semiótico audiovisual.

PREGUNTAS DE INVESTIGACIÓN

¿Cuál es la historia de los personajes ficticiales de la diferencia sexual masculina en Chile presentes en televisión, entre los años 1992-2003?

¿En base a qué elementos característicos —o «indicadores de reconocimiento» (Eco, 1986)— se ha construido la representación de la diferencia sexual en las telenovelas nacionales, desde 1992 hasta la emisión de *Machos*, en 2003?

¿Es posible determinar la existencia de un código de reconocimiento o un código iconográfico (Eco, 1986) presente en todos los personajes *gay* de telenovela entre 1992-2003?

¿Ariel Mercader responde al código identificado anteriormente, o posee una codificación articulada totalmente diferente en su representación?

Si se construye una representación visual de la diferencia sexual rechazando el código (iconográfico) existente, ¿qué elementos permitirían seguir identificando la diferencia sexual? ¿es posible seguir «creyendo» en aquella representación?

HIPÓTESIS

Entre los años 1992 y 2003, la diferencia sexual masculina en Chile se retrató en televisión mediante la utilización repetitiva de un estereotipo definido por UN CÓDIGO ICONOGRÁFICO SIN ARTICULACIÓN, DE SEMA ÚNICO, es decir, un código apoyado en signos icónicos que significan exclusivamente por su presencia. Ariel Mercader de la telenovela *Machos* (Canal 13, del año 2003), subvierte aquel estereotipo de representación, formando uno propio, que más tarde se convertiría en el código dominante de representación de la diferencia sexual masculina: UN CÓDIGO ICONOGRÁFICO CON ARTICULACIONES MÓVILES, es decir, un código visual flexible, donde los mismos rasgos no significan o denotan siempre lo mismo.

JUSTIFICACIÓN

Tras llevar a cabo la investigación para Seminario de Diseño Gráfico⁹, cuyo antecedente central fue la muerte del joven Daniel Zamudio el año 2012, comenzó una reflexión personal sobre las temáticas del Género y la percepción cultural de la diferencia sexual. Un viaje por el feminismo y los estudios de género y la teoría *queer*¹⁰, sustentó la profundización en la preocupación por el estudio de la creación de las identidades y cómo el sexo hegemónico perpetúa la marginalidad de aquellos que no responden al canon heteronormado.

Luego de la promulgación de la Ley N° 20.609, Ley Antidiscriminación, apodada vulgarmente como la Ley Zamudio, en julio de 2012, y posteriormente la Ley N° 20.830, que creó el Acuerdo de Unión Civil (AUC) en abril del año 2015, ha existido en Chile una apertura medial evidente hacia la temática de la visibilización de las minorías de la diferencia sexual y la discriminación de la que son objeto. Pero hoy en día, esta aparente aurora del fin de la alienación de los cuerpos de la disidencia sexual sigue siendo retrasada y eclipsada por representaciones visuales que no necesariamente reivindican la diferencia, sino que la exaltan

9 “El punctum en imágenes fotográficas mediatizadas de muerte violenta asociada a discriminación sexual. Caso Daniel Zamudio” fue una investigación realizada en conjunto con Estefanía Guidotti Contreras, el año 2013, en el marco del Seminario de Diseño Gráfico, guiada por el profesor Cristián Gómez-Moya. El cuerpo de la investigación consiste de un marco teórico que explora materias como la fotografía, la diferencia sexual, la dimensión política de la invisibilización de las minorías sexuales y la sobreexposición y mercantilización de la violencia y la muerte en medios de comunicación masiva.

10 La Teoría *queer* nace a partir de los Estudios de género, en Estados Unidos, a fin de los años ochenta y principio de los noventa, tomando su nombre desde el insulto, como acción radical anarquista y teóricamente política, realizando una crítica a la heteronorma establecida. Esta corriente toma los planteamientos feministas de sus predecesoras, ampliando los límites, llegando a **negar el género**; si la naturaleza biológica del género ya había sido cuestionada por los Estudios de género, la Teoría *queer* postula la inexistencia total de la categoría y lo propone como una ficción política, como un mecanismo de control.

mediante el ridículo, sin despegarse de los estereotipos negativos existentes, perpetuando la categoría de «lo diferente», el «otro», bajo una luz de desconfianza y marginalidad. Las ciudadanías de la diversidad sexual y de género más violentas, aquellas realmente alejadas de los polos del género binario, como las personas transexuales o intersex, por ejemplo, son negados y omitidos de la luz pública y su calidad de ciudadano disminuye —su valor como persona estará determinado por cómo se encaja dentro de las dinámicas del sistema sexo/género—. Pero algunas diferencias sexuales, las más «inofensivas», las que —de algún modo— han encontrado un salvoconducto, son visibilizadas. Este sería el caso de la diferencia sexual masculina. O de **cierta diferencia sexual masculina específica**, pues, dentro del mismo espectro de lo que sería «ser un hombre gay», existen matices que marcan diferencias entre quienes se legitiman como «aceptados» y otros que no.

Como producto cultural, la televisión sirve de escenario para retratar —y a la vez producir— aspectos de la vida de una nación con un alto índice de recepción (Verón y Escudero, 1997), como lo es retratar las historias de personas de la diferencia sexual de manera documental, a través de reportajes, o programas de «telerealidad», o bien representar esas historias como una ficción, en formato de narración dramática. Existe un consenso tácito sobre la verosimilitud de lo que aparece en televisión, no tan sólo con el género periodístico que mostraría la realidad tal cual ha sucedido¹¹, sino que aquellas realidades que encuentran un lugar dentro de las pantallas de televisión en programas de entretenimiento, son vistas como posibles, como reales. Aquello que se puede ver en «la tele» debe ser parte del mundo real, tal cual como se ve. Si bien esta afirmación es simplista y poco crítica, no significa que no forme parte de la concepción popular de cómo funcionan los medios de comunicación y entretenimiento. Dentro del esquema de verosimilitud aparente que posee la televisión y sus productos, el hecho de representar perpetuamente la diferencia sexual de manera estereotipada —sin desconocer también la acción de las políticas públicas de salud y educativas, y la inherente característica conservadora de la población chilena, derivada de la preponderancia de la religión católica y evangélica— habría sido la manera en que dichos modelos de identidad se vendrían alimentando y cimentando como «verdad».

11 Se podría argumentar que, dado que «el conflicto territorial entre el Estado y el pueblo Mapuche no aparece en televisión, por lo tanto no existe». Si bien actualmente los canales de televisión chilenos reportan esporádicamente el estado del conflicto armado entre las fuerzas policiales de la Araucanía y los «insurgentes», el énfasis se pone en la violencia y los «ataques terroristas» —mostrando al pueblo Mapuche como un «otro»—, dejando de lado la discusión sobre los intereses económicos involucrados en la disputa por los territorios del pueblo Mapuche. El foco editorial periodístico en televisión se posiciona sobre otros temas políticos contingentes, que «distraen» del conflicto o que por lo menos concentran la atención, dejando al conflicto mapuche invisibilizado, a lo menos en los medios tradicionales de comunicación.

Un atractivo producto televisivo de la llamada «baja cultura», o «cultura de masas», son las telenovelas, o «teleseries» en Chile. Desde los años ochenta se vienen produciendo regularmente en los canales de señal abierta, y otras más se importan desde varios lugares de América Latina, principalmente desde México, Brasil, Venezuela, Colombia y Argentina, y, en los últimos 4 años, desde Turquía. El género melodramático acapara actualmente, en promedio, siete horas de la programación total de cada uno de los cinco canales principales chilenos¹².

En el caso chileno, el género de la comedia, o el humor *stand-up*, es donde se pueden reconocer con mayor facilidad la existencia de personajes de la diferencia sexual. Proclives a estar basados en estereotipos e imitaciones de personas reales —a veces parte del mundo del espectáculo—, los personajes *gay* se han visto tanto en programas de horario *prime*, como en el género de la telenovela. En su mayoría son hombres afeminados, coquetos y graciosos, generalmente ligados al mundo de la entretención y las artes musicales y escénicas¹³. Este conjunto de características reconocidas en dichos personajes, presentes por más de una década en la «iconósfera¹⁴» de la diversidad sexual, son el escenario desde donde nace el Problema de investigación y que enciende la voluntad de indagar en los modos de su producción y también de los caminos que se pueden explorar, desde el estudio de la representación mediante la imagen, para «desmitificar» la diferencia sexual y ampliar los marcos de comprensión de la diversidad y la libre expresión del género y la sexualidad, fuera de las ataduras del binomio femenino-masculino.

12 El cálculo se realizó revisando la programación de los canales La Red, TVN, Mega, Chilevisión y Canal 13, tomadas del sitio web del operador de cable VTR, durante el mes de mayo de 2016. La parrilla actualizada se puede revisar en el sitio <http://televisionvtr.cl/programacion/>. Adicionalmente, se incluye en el Anexo un listado de todas las teleseries emitidas en estos canales durante el año 2016.

13 La descripción de estos personajes se realizará con mayor profundidad en el primer y segundo capítulo del Marco teórico.

14 “En 1959 Gilbert Cohen-Séat, fundador del Instituto de Filmología de París, propuso el término iconósfera para designar el entorno imaginístico surgido del invento del cine y de sus formas conexas o derivadas, como la fotonovela o la televisión [...] la iconósfera constituye un ecosistema cultural, basado en interacciones dinámicas entre diferentes medios de comunicación y entre éstos y sus audiencias” (Gubern, 2007, pp.107-109).

ROL DEL DISEÑADOR

Desde el punto de vista de una investigación teórica de pregrado, la justificación del estudio radica en el aporte crítico en pos de un vuelco en la manera que se piensan y comunican las subjetividades sexuales. Se propone explorar los límites tanto de las convenciones establecidas en cuanto al género y la expresión de la sexualidad como un recurso visual, como los límites de la pertinencia del Diseño en campos fuera de su actuar más tradicional. En un escenario socio-político nacional, donde semana a semana nuevos sucesos de violencia en contra de la comunidad LGBT nublan las esperanzas de reivindicación y autonomía, el actuar desde un frente académico se presenta como una de las armas básicas para implantar un debate enriquecedor y proactivo. “La universidad es hoy un campo de lucha para desmontar el aparataje androcéntrico” (Díaz, 2011, p.40) y la libre discusión del cuestionamiento al sistema sexo-género y a los ejercicios de poder y control social contenidos dentro de aquellas prácticas heteronormativas, en todas las facultades de la Universidad de Chile, es un frente en el que esta investigación pretende aportar.

En suma, la creación de imágenes en el cine, su compleja iconicidad, la superposición de procesos de codificación visuales, auditivos, lingüísticos, etc., continua siendo un problema crucial. Y como ha resultado desplazada la vieja polaridad natural-convencional, no solo en la teoría del cine y la semiótica, sino en el imaginario social a causa del efecto de realidad producido por la tecnología social que es el cine, me atrevo a proponer que la cuestión de la creación de imágenes —la articulación del significado en la imagen, el lenguaje y el sonido, y el compromiso subjetivo del espectador en ese proceso— debe ser reformulada en términos que están aún por elaborar, refundir o replantear. (De Lauretis, 1992, p.78)

La formación del diseñador en la Universidad de Chile cada vez mira más hacia la «multidisciplina», y la alianza con las Ciencias sociales y los Estudios de género enriquece el acervo con que los diseñadores se enfrentan a las problemáticas que escapan al ejercicio técnico de la disciplina, en aquello que llamamos —a veces con desprecio— «el Mercado». Más allá de hacer una lectura o una interpretación del discurso entregado por los elementos que se identifican dentro de determinado signo gráfico, lo que se propone es una exploración de las raíces, de los mecanismos y modos de producción de dichos signos y de los subsecuentes efectos que produce su masificación. Hacer el puente entre la construcción social del género y el proceso de semiosis busca comprender la manera en que se puede, desde el Diseño, construir nuevas maneras de pensar las identidades sexuales y de cómo ampliar el espectro de lo que se considera aceptable con el fin de normalizar la diferencia, sin negarla ni homogeneizarla.

Entendiendo este proceso de construcción de identidad como un juego de recombinación de normas preexistentes, negación o incorporación de modelos estereotipados de sexualidades ya normalizadas, **la performatividad del género se entiende como una “estrategia política emancipadora”** (Sabsay, 2011, p.53), de la que todos participaríamos, conscientes de ello o no. La construcción de identidad de género es transversal, sólo que algunos devendrían más marginalizados que otros. Entender este planteamiento desde una investigación en Diseño apunta a una reflexión interdisciplinar que permita llegar a reordenar los modos en que se entiende el ejercicio de la comunicación de los códigos identitarios que se mueven a través de las llamadas tecnologías de género, y el rol que los diseñadores poseen en un posible cambio de paradigma de liberación de la sexualidad, pensada desde el problema de la imagen y la (auto)representación. En definitiva, **el Diseño pasa a ser parte íntegra de aquella estrategia política emancipadora.**

METODOLOGÍA

Esta investigación es una tesis teórica de carácter cualitativo e interdisciplinar. Para emprender el camino desde el Diseño y la deconstrucción de la dimensión (audio)visual de la identidad contra-sexual representada en televisión —específicamente en el género de la telenovela—, ha sido necesario trazar caminos que conectan a las ciencias sociales y las artes escénicas con la semiótica. A continuación se definen las diferentes consideraciones metodológicas y etapas que modelan la investigación.

CONSTRUCCIÓN DE MARCO TEÓRICO

Para definir los límites de la tesis, se exploran las áreas más amplias que perfilan el problema de investigación, en una etapa preliminar; **estudios de género y diferencia sexual, y estudios culturales sobre televisión y telenovelas**. Luego se realiza una revisión bibliográfica, y se analizan aquellas fuentes bibliográficas que resultan atingentes al problema de estudio.

Posteriormente, para generar el modelo que soporta el análisis audiovisual, se consultan autores que desarrollan la semiótica, tanto en torno a la imagen estática y dinámica, centrado en la semiótica de los códigos, como a los significados grabados sobre los cuerpos «en» *performance*, como la semiótica del teatro.

PERSONAJES FICCIONALES

Considerando a la representación y el cuerpo del actor como un «texto» susceptible de ser leído y analizado mediante la semiótica, en tanto que el personaje estaría envuelto en una serie de significados provenientes del guión, la caracterización y las acotaciones del director. Se determina, por lo tanto, tomar como antecedentes sólo a «personajes ficticiales» creados dentro del contexto de alguna producción televisiva nacional, dejando fuera del análisis a personas o figuras públicas del mundo del espectáculo chileno, ya que no es el objetivo de esta investigación emitir un juicio de valor con respecto a la diferencia sexual encarnada en cuerpos «reales», sino deconstruir aquellos significados culturales que son más bien un reflejo de esta «realidad», interpretados por un actor, en el contexto de una producción dramática, considerada como una tecnología de género.

“¿Qué es la representación?
En cuanto que ordena y nombra (visualmente) un mundo extrapictórico, algo que pertenece a la economía del signo, al orden de lo simbólico”
(González, 1999, p.76).

ANÁLISIS

La etapa final de este trabajo de investigación corresponde a la aplicación del programa de análisis desarrollado anteriormente, apoyado en la bibliografía consultada durante todo el proceso de investigación y plasmada en un apartado a continuación del Marco teórico.

Más que llegar a analizar un producto comunicacional puntual, se buscará, a través de un caso específico, analizar los modos de concreción y producción de identidad sexual. En términos semióticos, la construcción de un «código» (Eco, 1986). Aquellas reglas sintácticas y semánticas que proporcionan la base de reconocimiento —y entendimiento— de un determinado mensaje; en este caso, el mensaje es audiovisual, es una representación ficcional dramática, y el fondo es la representación de determinada identidad sexual, sujeta a —o liberada de— reglas de composición que asegurarían nuestra correcta interpretación; un código coherente nos permitiría identificar correctamente aquello que se nos presenta.

El análisis de los medios de comunicación y entretención masiva, y sus productos respectivos, proporciona un amplio campo de estudio desde donde se pueden llevar a cabo investigaciones críticas. Ciertamente, el Diseño es una disciplina capaz de insertarse dentro de estas discusiones, pero que sin embargo, por lo menos en lo que respecta a la creación de identidades de género o identidades sexuales, no ha alzado su voz tan alto como otras disciplinas sociales y comunicacionales, como la antropología, la sociología o el periodismo. En tanto que comunicación visual y manejo de símbolos y sistemas de representación, los diseñadores tenemos bastante que aportar a esta revisión y deconstrucción de códigos sociales identitarios, sin embargo no existe tanta teoría que establezca

esta relación, más allá de establecer parámetros bastante conocidos sobre la utilización de determinadas cromatologías y códigos morfológicos o tipográficos, que perfilan a sujetos conocidos, hombres y mujeres — sexo binario— como objetivos mercantiles de la comunicación visual.

LÍMITES TEMPORALES

El estudio contempla antecedentes con respecto a la cultura televisiva (de señal abierta) chilena, comprendidos **entre los años 1992 y 2003**: previo al año 1992 el *rating* se obtenía mediante el sistema de «cuadernillo», es decir, encuestas hechas puerta a puerta al día siguiente de la emisión del programa que se estaba evaluando. Una vez que se implementó el aparato llamado «*people meter*», los índices de audiencia se obtienen a través este aparato conectado a la televisión de los hogares que son parte de la muestra —al rededor de 600 en la Región Metropolitana—, y que registra digitalmente la información del canal que está siendo sintonizado, por cuál de los miembros del hogar y por cuánto tiempo. El hito del inicio de la medición *on line* del índice de audiencias marca el inicio de un nuevo período en la historia de la televisión (Santa Cruz, 2003) pues los indicadores que se obtienen inmediatamente, serían más confiables y precisos que aquellos obtenidos de la memoria de una persona encuestada, y, hoy en día, pueden ser consultados en internet casi en tiempo real. Finalmente, el año 2003 marca la fecha de emisión de la telenovela *Machos*, por las pantallas de Canal 13.

OBJETO DE ESTUDIO

El objeto de estudio es Ariel Mercader —interpretado por el actor chileno Felipe Braun—, el personaje gay, de la telenovela *Machos*, de Canal 13.

Machos es la segunda teleserie con mayor sintonía en la historia de la televisión chilena, después de *Amores de Mercado* (TVN, 2001)¹⁵. Producida por Canal 13, escrita por los guionistas Coca Gómez, Pablo Illanes y Sebastián Arrau, dirigida por Herval Abreu y con producción ejecutiva por Verónica Saquel. A los largo de sus 163 capítulos, *Machos* narra las vidas de sus ocho protagonistas —un padre y siete hermanos— dentro de una estructura absolutamente androcéntrica y patriarcal —como lo revela su título. Dinámicas de poder y «secretismo» envuelven las relaciones entre sus protagonistas y Ariel Mercader es quien posee el secreto más terrible para el patriarca de la familia: Ariel es *gay*.

15 En el Anexo se incluye un listado con todas telenovelas chilenas, producidas entre los años 1992 y 2003, además del *rating* que marcaron según el sistema de medición *on line*.

El análisis de Ariel Mercader se hará a partir de una revisión del estado del arte de los personajes *gay* presentes en teleseries anteriores y paralelas — *Puertas adentro* (TVN, 2003) también incluyó a la diferencia sexual dentro de su trama, contando con dos personajes, un matrimonio de dos hombres mayores, que, al igual que Ariel, ocultaban su identidad por miedo a la reacción de su entorno—. Por lo tanto, **Amadeo**, interpretado por Luis Gnecco, en *Trampas y Caretas* (TVN, 1992), **Juanito Lyon**, interpretado por Rodolfo Bravo, en *Ámame* (TVN, 1993), **Pierre Lafont**, interpretado por Felipe Armas, en *Marrón Glacé* (Canal 13, 1993), «**Panchito**», interpretado por Daniel Muñoz, en *Top Secret* (Canal 13, 1994), **Rolo**, interpretado por Gabriel Prieto, en *Loca Piel* (TVN, 1996), «**Orteguita**», interpretado por Mario Soto, en *Pampa Ilusión* (TVN, 2001), «**El Rucio**», interpretado por Andrés Velasco, en *Amores de mercado* (TVN, 2001), **Recaredo Oyarzún**, interpretado por Mauricio Pesutic, en *Purasangre* (TVN, 2002), y la pareja conformada por **Humberto Cubillos** —interpretado por el actor José Soza— y **Efraín Gallegos** —interpretado por Luis Alarcón—, en *Puertas adentro* (TVN, 2003), también forman parte del estudio, como una contraparte para el objeto central del análisis.

LA MUESTRA

El problema del acceso a la fuente es recurrente en el campo de la investigación. De manera progresivamente lógica, se comienza por identificar el problema de investigación y posteriormente se construye el cuerpo de la documentación en base a ese problema.

En el desarrollo de esta investigación, la identificación del problema y las áreas del conocimiento tangentes a él fueron parte de la primera etapa exploratoria. Posteriormente, ya identificada *Machos* —específicamente el personaje Ariel Mercader—, como el objeto de estudio, siguió la etapa de construcción de un marco teórico y de obtención de la «muestra», es decir, la telenovela original, etapa que suscitó obstáculos tanto económicos, como de derechos de propiedad intelectual.

Por una parte, Canal 13, que originalmente produjo y emitió la telenovela *Machos* el año 2003, no otorga, bajo ninguna circunstancia, acceso al material audiovisual, citando la propiedad exclusiva de los derechos de autor de la telenovela. Rotundamente negaron el acceso al material original, fotografías promocionales y reproducciones de cualquier tipo. Por otra parte, TVN, el canal que posee los derechos intelectuales de las otras telenovelas que incluyen personajes *gays* que servirían como punto de comparación en el estudio, sí permite acceso al material audiovisual original, pero con un alto costo económico ¹⁶—en el contexto de una

16 TVN aplica un cobro inicial por concepto de pre view y selección de los clips de vídeo,

investigación universitaria de pregrado, financiada por una estudiante—, por lo que su adquisición tampoco fue posible.

Frente a la falta de acceso a la fuente, ¿es posible mantener, tal cual, el problema de investigación? Sí, pues “es el problema el que condiciona las fuentes y no al contrario, al menos en un correcto entendimiento de lo que es el progreso de los conocimientos [...] La información sobre, y la documentación de un problema es un paso subsiguiente, no el primero, en todo inicio de un proyecto de investigación” (Aróstegui, 2001, p.379). El problema detectado en la etapa de investigación exploratoria preliminar seguirá existiendo, pero el diseño de la muestra y de la investigación en sí, deberá adaptarse (Hernández, Fernández, y Baptista, 1998).

Dadas estas condiciones por parte de los dueños de la propiedad intelectual, el acceso a la muestra deberá darse mediante el uso de la plataforma digital de alojamiento de video *Youtube*. Allí, han sido «subidos» varios de los capítulos completos —y fragmentados— de la telenovela *Machos*¹⁷, así como de las otras telenovelas que forman parte del marco teórico de la investigación. Si bien no es la totalidad de los capítulos de las telenovelas, se hará uso de una selección de escenas disponibles en línea, anexando este material compilado en un DVD.

que bordea los cincuenta mil pesos. Luego, el precio de una telenovela asciende a \$262 USD por cada minuto de material, en ese género específico (tarifa año 2016). Considerando que son ocho las telenovelas que habría que adquirir, promediando al menos 20 minutos de video por cada una, el costo del material —más de veinte millones y medio de pesos— es demasiado alto como para si quiera considerar su adquisición como una opción viable.

17 La cuenta que «subió» los videos completos de *Machos* es la cuenta oficial de Canal 13 en *Youtube*. Los capítulos disponibles superan el noventa por ciento del total, por lo que representarían un muestra suficiente para llevar a cabo el estudio, sin perder parte importante del desarrollo de la continuidad de la historia o del desarrollo del personaje central de esta investigación.



SEGUNDA PARTE :

MARCO TEÓRICO

CAPÍTULO 01 : DIFERENCIA SEXUAL

*PERFORMATIVIDAD, TECNOLOGÍAS DE GÉNERO
Y EL DEVENIR CONTRANORMATIVO EN CHILE.*

El género funciona como un programa operativo a través del cual se producen percepciones sensoriales que toman la forma de afectos, deseos, acciones, creencias, identidades. Uno de los resultados característicos de esta tecnología de género es la producción [...] de un sentido del yo sexual que aparece como una realidad emocional evidente a la conciencia: “soy hombre”, “soy mujer”, “soy heterosexual”, “soy homosexual” son algunas de las formulaciones que condensan saberes específicos sobre uno mismo, actuando como núcleos biopolíticos y simbólicos duros en torno a los cuales es posible aglutinar todo un conjunto de prácticas y discursos.

Beatriz Preciado. *Testo Yonqui.*

A los hombres que se travestien, o que son *afeminados*, se les acusa de estar volviéndose como una mujer (o de ser homosexuales). Con ello, se pretende expresar una condenación, una estigmatización que evidencia la consideración de menosprecio (por parte del hombre masculino) hacia todo lo que provenga del mundo femenino.

José Miguel G. Cortes. *Hombres de mármol.*

1.1) DIFERENCIA SEXUAL

Para comenzar a hablar de género y trazar un camino coherente hasta la problemática de la representación de la diferencia sexual, es pertinente hacerlo desde los Estudios de género, que nacen de la mano de las luchas feministas¹⁸ del siglo XX, y quizás hasta un poco antes. Primero que todo, aclarar algunas definiciones. Al buscar la palabra **género** en la versión digital del diccionario de la Real Academia Española el año 2016, nos encontramos con un término clasificatorio. Se define el género como un “grupo al que pertenecen los seres humanos de cada sexo, entendido este desde un punto de vista sociocultural en lugar de exclusivamente biológico”. Entonces, haciendo la distinción con el sexo —que está determinado por nuestro sistema reproductor—, el género sería la expresión de nuestro «sexo psicológico». **Al hablar de género, entonces, llamamos a un conjunto de normas y convenciones sociales, propias de cada cultura y período histórico, asociadas a cada sexo.** Lo femenino y lo masculino serían categorías opuestas que no sólo se remiten a características físicas-estéticas y expresiones kinésicas, sino que relegan a los individuos un lugar dentro de la esfera social y política. Otras definiciones del género, como las extraídas desde el feminismo, apuntan a su construcción social, a su carácter performativo y su rol dentro del sistema de subordinación —en todo sentido— del que es parte la mujer con respecto al hombre, el que se conoce comúnmente como patriarcado y androcentrismo¹⁹.

En Europa, alrededor del siglo XVIII, la manera en que se entendía la diferencia tanto física como socio-política entre hombres y mujeres se basaba en “un modelo inspirado en la filosofía neoplatónica de Galeno” donde existía un sexo único, el hombre, con su masculinidad heterosexual y «genitalidad totalizadora», en el que se consideraba a “la mujer como un hombre invertido e inferior” (Espejo, 2009, p.140); la única expresión de poder y órganos sexuales, era la del hombre, por lo tanto, las mujeres y sus cuerpos, se consideraban una «atrofiación», o versión invertida del sexo masculino²⁰, proposición que, en términos biológicos, subordinaría a la

18 “El feminismo es un discurso político que se basa en la justicia. El feminismo es una teoría y práctica política articulada por mujeres que tras analizar la realidad en la que viven toman conciencia de las discriminaciones que sufren por la única razón de ser mujeres y deciden organizarse para acabar con ellas, para cambiar la sociedad. Partiendo de esa realidad, el feminismo se articula como filosofía política y, al mismo tiempo, como movimiento social”. (Varela, 2008)

19 “El hombre en ningún caso es el otro. Todo lo contrario, el hombre es el centro del mundo, es la medida y la autoridad —esta idea será la que el feminismo posterior llame androcentrismo: el varón como medida de todas las cosas—.” (Varela, 2008, p.68)

20 La ciencia de aquel entonces consideraba que los órganos reproductores de la mujer eran iguales a los de los hombres, sólo que se encontraban dentro del cuerpo, siendo una versión atrofiada, mal desarrollada, de ellos.

mujer al hombre. Más adelante, a mediados del siglo XVIII, este escenario sufrió mutaciones que dieron lugar a un nuevo modelo, que consideraba dos sexos opuestos que poseían características definitivas e intrínsecas. Estas diferencias se extendían desde los rasgos físicos y biológicos, hasta los comportamientos morales y laborales de ambos sexos. “Es decir, en la anatomía estaba el destino psicológico-moral de los virtuosos y de los viciosos” (Espejo, 2009, p.141). No es hasta la segunda mitad del siglo XX donde aparece por primera vez la distinción entre sexo y género, de la mano de la medicina y la psiquiatría estadounidense²¹.

Esta es la manera en que las relaciones políticas y sociales entre hombres y mujeres, apoyadas en preceptos médicos, se desarrollan para formar el modelo patriarcal occidental que llegamos a conocer y al que se opone el feminismo que tiene como antecedente los primeros movimientos de reivindicación civil y laboral en Europa y Estados Unidos, de la mano de La Revolución Francesa y posteriormente La Revolución Industrial. Por un lado, la incorporación de la mujer a la fuerza obrera, si bien expandió las libertades y responsabilidades de la mujer, supuso una nueva manera de opresión, explotación y discriminación. Por otra parte, las mujeres burguesas, ajenas a las condiciones laborales de una fábrica, vieron sus destinos relegados al cuidado del hogar, sin posibilidades de ver surgir sus aspiraciones educacionales, profesionales y políticas. Es aquí donde nacen los primeros movimientos sufragistas que, a principios del siglo XX, cimentaron las bases de las luchas por reubicar a la mujer en la esfera social y exigir igualdad de derechos civiles.

1.1.1) ESTUDIOS DE GÉNERO

En la segunda mitad del siglo XX, tras décadas de luchas políticas y debates filosóficos dentro de los círculos universitarios intelectuales feministas que estudiaban el lugar de la mujer dentro de la esfera social, familiar y el ámbito laboral, el foco de la discusión y la teoría feminista se traslada desde los *Women's Studies*, o Estudios de Las Mujeres, hacia los *Gender Studies*, o Estudios de Género (Montecino, 1997). El concepto de género,

21 El médico sexólogo, psicólogo y psiconeuroendocrinólogo John William Money, Ph.D. (1921-2006) es quien acuña la noción de género, o *gender* en inglés, por primera vez en 1947, para distinguir el sexo físico del «sexo psicológico» (Preciado, 2008). La influencia de Money fue determinante en los primeros estudios de identidad de género, ligados al tratamiento hormono-quirúrgico de la intersexualidad; a los bebés nacidos intersex (o comúnmente conocidos bajo el término hermafrodita, que actualmente se considera peyorativo y en desuso), se les practicaba cirugía correctiva que eliminaría los genitales menos desarrollados y conservaría los que sí se asimilaban a genitales “bien formados”, postulando que, con la crianza correcta, correspondiente a aquel sexo, resultaría una correspondencia entre genitalidad e identidad de género. John Money, de la universidad Johns Hopkins, fue el principal defensor de dichos tratamientos. Siendo un convencido de la psicología conductista, teorizó que la identidad de género era exclusivamente el producto de la crianza y la socialización.

o el llamado sistema sexo-género, fue pensado por las investigadoras feministas, como aquella marca perteneciente a la mujer, aquello de la diferenciaba y separaba del hombre, considerado como el estándar universal. Fue entonces el género el eje central y cohesivo de la crítica feminista a la estructura social opresiva del patriarcado que relegaba a las mujeres a un estado subordinado en la familia y la sociedad.

Pero es importante notar que, si bien todos estos puntos son atingentes para la definición de las bases del enfoque de esta investigación, el resto del contenido presente en la bibliografía feminista, naturalmente, se enfoca hacia la cuestión de la posición crítica en la que se encuentran las mujeres dentro de los sistemas de representación en occidente. A partir de autoras feministas como Teresa de Lauretis²² y Judith Butler²³, la auto-representación y la construcción de subjetividades mediante las tecnologías de género y la performatividad del género son los temas que se destacan y pretenden profundizar a continuación, lejos de la problemática netamente femenina y abriendo la discusión en torno a la diferencia sexual y sus propios modos y medios de representación. Este cambio en la discusión teórica anteriormente mencionado, desde el estudio de La Mujer hacia el estudio del Género, abre un abanico de análisis que, posteriormente incluyó los estudios del hombre, las masculinidades, los estudios lésbicos y *gays*, y en los años noventa, los estudios *queer*. A partir de esta distinción y nuevos campos de análisis, es posible ampliar las reflexiones en torno a la construcción de subjetividades a otros cuerpos —cuerpos abyectos, marginales a la heteronorma.

1.1.2) PERFORMATIVIDAD DEL GÉNERO.

Con la consigna de Simone de Beauvoir “no se nace mujer, se llega a serlo”, comienza la discusión en torno a la construcción social y cultural del género. De cómo llega uno a ser de uno u otro género —o de ninguno, como plantearía más adelante la teoría *queer*.

22 Teresa de Lauretis (Bologna, 1938), Doctora en *Modern Languages and Literatures* de la Universidad de Bocconi, teórica feminista post-estructuralista italiana, ha realizado aportes en las áreas de la semiótica, los estudios cinematográficos y de género (fue quien utilizó por primera vez el término «teoría *queer*» para referirse a las discontinuidades con los planteamientos del feminismo lésbico-*gay*). Desde 1986 es editora de la revista *Feminist Studies/Critical Studies*, desde donde impulsa una nueva mirada feminista a los estudios culturales, la literatura comparada, la ciencia y la filosofía política.

23 Judith Butler (Cleveland, 1956), Doctora en Filosofía de la Universidad Yale, filósofa post-estructuralista estadounidense, es considerada como la fundadora de la teoría *queer*, con su libro *El género en disputa*, donde cuestiona y subvierte el sujeto modelo de mujer blanca, de clase media y heterosexual del feminismo. Su obra también comprende trabajos sobre política y hegemonía, influenciada por autores como Jacques Lacan, Michel Foucault, Jacques Derrida y Monique Wittig, entre otros.

La teórica norteamericana Judith Butler (1988) define el género y su construcción —sin ánimos de “formular una teoría completa o definitiva” (p.311)—, como una *performance*, es decir, la «puesta en escena» de una serie de actos estilizados reiterados, sometidos a un sistema de estímulos de refuerzo o castigo. Es la repetición de modelos y “significados ya determinados socialmente” (Butler, 1990, p.273). Esa es lo que Butler (1988) llama **performatividad**. “El género es lo que uno asume, invariablemente, bajo coacción, a diario e incesantemente, con ansiedad y placer” (p.314). Las personas construyen el género en base a la imitación de su entorno y los modelos que ahí encuentren, cargando sus cuerpos de significados (p.299); si la acción corresponde a la representación «correcta», se refuerza positivamente, de lo contrario, se suprime mediante algún castigo o estímulo negativo; un «varón» que gusta de usar vestiduras asociadas comúnmente a las mujeres, como las faldas o los accesorios, usualmente, recibe miradas de desprecio, burlas, reprimendas e incluso agresiones físicas y verbales, por no estar representando correctamente los modelos identitarios correspondientes a su género y, en consecuencia, su sexo biológico. Similar sería el caso de una niña que se comporta o viste de manera «masculina»²⁴. Aquellos casos —tan repudiados por la heteronorma— en que el género se expresa de manera «incorrecta», como el amaneramiento de hombres *gays*, o la masculinidad de las lesbianas *butch*²⁵, revelan también la “estructura imitativa propia del género” (Fonseca y Quintero, 2009, p.48), sólo que en aquellos casos la repetición de los actos se realizó mediante la recombinação paródica de los modelos identitarios asociados al género opuesto. Butler (1988) lo señala, diciendo que

si el cimiento de la identidad de género es la repetición estilizada de actos en el tiempo, y no una identidad aparentemente de una sola pieza, entonces en la relación arbitraria entre esos actos, en

24 Al utilizar estos ejemplos, la intención es meramente ilustrar de manera concisa el concepto de performatividad, sin entrar en complejidades que enturbien o retrasen la discusión. Sin duda existen muchos otros niveles en que el género es (re)producido y que se podrían ejemplificar con situaciones más sutiles, como las diferencias en el sentido del humor o la relación con el entorno material y los objetos, y cómo este se da en cada individuo, de acuerdo a las expectativas de su expresión que se generan, asociadas a cada género. O la manera en que la educación escolar tiene sus propios modelos para separar a uno y otro género, desde la segregación en el uso de los baños, hasta las diferentes actividades físicas que se le inculcan a niñas y niños —la asociación de actividades deportivas con el género masculino y las manualidades con el género femenino—, o cómo se estimula en los hombres el rendimiento en asignaturas de ciencias exactas, como matemáticas o física, y cómo, por oposición, se mira con recelo a un varón que sobresale en la danza, u otras expresiones artísticas.

25 Término que en español se traduce coloquialmente como «camionera», se refiere a la masculinización de una mujer. Dentro de la cultura lésbica y *queer*, el término *butch* se asocia, por oposición, a *femme*, denominación que se le da a una lesbiana más bien «femenina» —conocidas también en inglés como *lipstick lesbian*—. La relación *butch/femme* es muchas veces descrita en un plano romántico, dentro de la cultura contra-normativa.

las diferentes maneras posibles de repetición, en la ruptura o la repetición subversiva de este estilo, se hallarán posibilidades de transformar el género. (p.297)

La performatividad del género es una teoría que surge desde el feminismo y sus cuestionamientos, extendiendo los límites de lo que es posible en cuanto a subjetividades. Permite ir más allá de “la mujer”, encausando la discusión hacia las «otras» identidades, aquellas que rondan fuera y entremedio del binarismo de género. Los cuerpos abyectos y las sexualidades *under*. Todo aquello que rechaza la heteronorma patologizadora y que aflora en los márgenes de lo permitido.

Entender este proceso como una actuación, como una serie de puestas en escena que perfilan la identidad sexual individual de cada persona, no sólo profundiza la manera en que reflexionamos sobre nuestra propia construcción de identidad e imagen, sino que hace lo mismo por la labor del diseñador: enfrentados con la misión de crear o reflejar identidad mediante recursos gráficos y/o audiovisuales —o de cualquier otra índole—, la cuidadosa selección e iteración de los modelos existentes puede tener un efecto propositivo e incluso, siguiendo a Butler, subversivo en tanto que ruptura del canon hegemónico de identidad sexual.

1.1.3) TECNOLOGÍAS DE GÉNERO.

La construcción del género, de la identidad sexual de las personas, como lo resume Leticia Sabsay (2011), “desde la perspectiva performativa, [...] no puede más que resolverse como un proceso incesante de identificación, nunca del todo consumado, y en el que se articulan la sujeción y la resistencia a la vez” (p.56). Este proceso incansable de «resignificar» discursos y signos «en» el cuerpo, y “asumir la totalidad de los efectos de esos significados” (De Lauretis, 1989, p.11), requiere de algún medio, algún soporte, un dispositivo de mediación para estos signos. Al hablar de “las técnicas y estrategias discursivas por las cuales es construido el género” (De Lauretis, 1989, p.19), hablamos en definitiva de lo que Teresa de Lauretis llama **tecnologías de género**.

De Lauretis toma como punto de partida el trabajo de Michel Foucault, quien define las tecnologías del sexo “como un conjunto de técnicas para maximizar la vida que han sido desarrolladas y desplegadas por la burguesía desde finales del siglo XVIII para asegurar su supervivencia de clase y su hegemonía permanente” (De Lauretis, 1989, p.19). Más allá de la comprensión de los mecanismos de poder en las relaciones sociales, De Lauretis (1989) pretende

pensar al género en paralelo con las líneas de la teoría de la sexualidad de Michel Foucault, como una “tecnología del sexo” y proponer que, también el género, en tanto representación o auto-representación, es el producto de variadas tecnologías sociales —como el cine— y de discursos institucionalizados, de epistemologías y de prácticas críticas, tanto como de la vida cotidiana. (p.8)

Analizando el cine y su representación de la mujer, “la sexualización de la estrella femenina en la narrativa del cine y analizando las técnicas cinematográficas²⁶ (iluminación, encuadre, edición, etc.) y los códigos cinematográficos específicos (por ejemplo, el sistema de la mirada) que construye a la mujer como imagen, como el objeto de la mirada voyeurista del espectador” (p.20), Teresa de Lauretis (1989) plantea la propagación de los códigos y significados creadores de subjetividad a través de medios visuales. Al cine, más adelante en esta investigación, le seguirá la televisión. Las imágenes en movimiento portan los significados que absorben incansablemente los cuerpos sexuados.

Así, parece estar muy cercana a la noción de aparato cinematográfico en cuanto tecnología social: no un mecanismo técnico o *dispositivo* (la cámara o la “industria” del cine), sino una *relación* entre lo técnico y lo social que implica al sujeto como (inter)locutor, instaura al sujeto como lugar de esa relación. (De Lauretis, 1992, p.60)

Con respecto a la pornografía, muchas veces considerado una expresión audiovisual sin valor cultural o estético, De Lauretis (1992) revela que, de igual manera al cine tradicional, el porno posee las mismas herramientas y lenguaje de significación:

La fragmentación y la fabricación del cuerpo femenino, el juego de la piel y del maquillaje, de la desnudez y del vestido, la constante recombinación de los órganos como términos equivalentes de una combinatoria no son sino la repetición, dentro de un escenario erótico, de las estrategias y técnicas del aparato: fragmentación de la escena por los movimientos de la cámara, construcción del espacio de la representación mediante la profundidad del ángulo, la difracción de la luz y los efectos de color —en suma, el proceso de realización de la película desde el desglose del guión al montaje. (p.46)

26 En el texto original, la autora utiliza el término *cinematic techniques* para referirse a los elementos de la cinematografía relativos a los movimientos y encuadres de cámara, iluminación y edición; la traducción —literal— al español puede producir confusiones, ya que la cinemática (*kinematics*) es la ciencia (parte de la mecánica) que tiene por objeto la descripción y estudio del movimiento de los cuerpos.

Todos aquellos recursos visuales de los que un realizador pueda servirse forman parte de una tecnología de género; ángulos de cámara, encuadre de las tomas, iluminación, corrección de color, uso de banda sonora, caracterización mediante vestuario y maquillaje, etc. De Lauretis (1992) propone pensar el cine como “una actividad significativa, un trabajo de semiosis: un trabajo que produce efectos de significado y percepción, auto-imágenes y posiciones subjetivas para todos los implicados, realizadores y receptores; y, por tanto, un proceso semiótico en el que el sujeto se ve continuamente envuelto, representado e inscrito en la ideología” (p.63).

Se propone extender la teoría de Teresa de Lauretis hacia otro medio de comunicación y entretención audiovisual: la televisión, específicamente el género de la telenovela. Pero esto será discutido más adelante en el segundo capítulo. Por ahora se establece la proposición de **analizar las telenovelas como tecnología de género, en tanto que sistema de signos y representaciones culturales, creadoras de subjetividades sexuales, políticamente reguladas.**

1.2) HISTORIA Y DEVENIR CONTRANORMATIVO EN CHILE

Al igual que la mujer, los cuerpos subalternos de hombres *gays* y lesbianas o las distintas identidades trans, han visto históricamente su lugar en la vida política relegado a los márgenes de la visibilización cotidiana. Condenados como seres criminales y patológicos, quienes encarnan una sexualidad distinta a la de la mayoría, tratan de subsistir y sobrellevar una vida en el ridículo, la miseria y la discriminación por parte de la opinión pública patriarcal heteronormativa.

En el período posterior de la Dictadura, la llamada “vuelta a la Democracia” de la década de los noventa, tanto el Estado como el pueblo chileno se vieron obligados a entrar en un proceso de apertura cultural y modernización acelerada. De recuperar el tiempo perdido. Dejando de lado el aspecto del crecimiento económico y el inminente proceso de globalización que vino de la mano de la llegada de la internet, las demandas sociales y los cambios culturales vieron el amanecer de una nueva década a la luz de la prometida Democracia que, aparentemente, traería la apertura de mente y de discurso que tanto se añoraba durante la represión de las dos décadas anteriores. Sin embargo, dado que la mayoría de quienes asumieron el poder político el año 1990 formaban parte de un medio conservador, las demandas sociales y civiles de la comunidad

LGTTTBI²⁷ no estaban contempladas dentro de la reconstrucción política nacional (Contardo, 2011, p.15). La alegría había llegado, pero sólo para algunos.

Durante la década anterior, la «homosexualidad», la enfermedad, la prostitución y la delincuencia eran casi sinónimos: Carabineros realizaba redadas y detenciones en las pocas *discotecas* frecuentadas por la bohemia población *gay* de Santiago. Por otro lado, el horror de la epidemia del VIH/SIDA había sacado a la luz a la población homosexual. Los miembros de la comunidad enfermaban y morían sin explicación ni cura aparente, y mantenerse en el clóset se hacía casi imposible, con la prensa «demonizando» a las víctimas, perpetuando la marginalidad de la diferencia sexual. “Lo invisible se hacía visible a la fuerza” (Contardo, 2011, p.15). Esta alarma que escandalizaba a conservadores y sacudía la salud pública fue el catalizador para el nacimiento de las primeras organizaciones de hombres *gay*, de la mano de organizaciones como la Corporación Chilena de Prevención del SIDA, el Movimiento de Liberación Homosexual (Movilh) en el año 1991, y más tarde el Movimiento Unificado de Minorías Sexuales (MUMS), en el año 1998.²⁸

Fue aquel entonces —mediados del período de Dictadura y primeros años de los gobiernos democráticos— en que Las Yeguas del Apocalipsis, el dúo artístico conformado por el fallecido Pedro Lemebel y Francisco Casas, generaron sus intervenciones artísticas que se alejaban de los medios tradicionales y formalistas de exhibición y registro propios de la institucionalidad artística. Entre las temáticas sociopolíticas que abordaron sus trabajos, destacan la crisis del VIH/SIDA y la crítica al régimen militar, con intervenciones como *La conquista de América*, donde Las Yeguas... bailaron descalzos «la cueca sola» sobre un mapa de Latinoamérica cubierto de pedazos de vidrios rotos de botellas de Coca-cola (Robles, 2008). La *performance* no sólo giraba alrededor de la intervención militar y económica neoliberal de Estados Unidos sobre los gobiernos de países sudamericanos, sino que mostraba a dos hombres disidentes sexuales —que a los ojos del público general podrían haber



Fig. 1 *Las Yeguas del Apocalipsis*, Francisco Casas y Pedro Lemebel.
Fuente www.cuartoendisputa.blogspot.com



Fig. 2 *El Che de los gays e Hija de Perra*, artistas y activistas por la diferencia sexual.
Fuente www.eldesconcierto.cl

27 Fórmula que Leticia Sabsay (2011, p.60) presenta para uso dentro del contexto latinoamericano, para agrupar a las identidades de la diferencia sexual: lesbianas, *gays*, transgéneros, travestis, transexuales, bisexuales, intersexos. Aunque la combinación usada más universalmente es LGBT, a menudo se agrega la I (intersex) y la Q (*queer* o *questioning*), principalmente en el mundo angloparlante. A lo largo de esta investigación se utilizará cualquiera de las combinaciones mencionadas anteriormente, sin ir en detrimento de alguna de las identidades representadas dentro de la fórmula.

28 Más adelante, con el cambio de milenio, surgió la Fundación =Iguales el año 2011, fundada por el escritor Pablo Simonetti, el abogado Antonio Bascuñán y el ingeniero civil Luis Larraín, su actual presidente. Posteriormente, en 2012 se establece en Chile el Proyecto Todo Mejora (afiliado oficial de *It Gets Better Project*), que se dedica a la prevención del suicidio y *bullying* de jóvenes LGBT.

sido posibles portadores del virus del SIDA—, regando su sangre sobre el piso. Actualmente el legado activista de Las Yeguas... es palpable en artistas visuales como la fallecida Hija de Perra, Irina La Loca, el trabajo realizado por el Colectivo Universitario de Disidencia Sexual (CUDS) o las Putas Babilónicas (primer colectivo *gay* escolar perteneciente al Liceo capitalino José Victorino Lastarria de Providencia), y más recientemente el Colectivo Lemebel, conformado en su mayoría por jóvenes transgéneros del Liceo Barros Borgoño de Santiago y Liceo N°7 de Providencia, que realiza *performances* en distintos colegios, con un discurso feminista y disidente que quiere poner fin a la violencia de género y la trans-fobia y homofobia en los colegios.

Por el flanco de las mujeres, el grupo lésbico-feminista **Ayuquelén** —que en mapudungún significa «la alegría de ser»— se formó el año 1984, y se mantuvo por muchos años como **la única voz organizada del movimiento por la diferencia sexual en Chile**, pero sin recibir tanta atención pública. Según sus fundadoras, una tragedia que pasó inadvertida a los ojos de la prensa y el público ordinario es citada como una de los antecedentes más fuertes para su conformación: el asesinato de Mónica Briones (Robles, 2008).

1.2.1) DISCRIMINACIÓN Y REIVINDICACIÓN

No es sorpresa declarar que el Régimen Militar de Augusto Pinochet violó los Derechos Humanos de miles de personas, entre ellos hombres y mujeres *gay*, trabajadoras sexuales, travestis, que según el periodista y activista Víctor Hugo Robles²⁹ (2008), quizás sean “las víctimas más olvidadas de la sangrienta trayectoria de la dictadura militar criolla”(p.16). Pero esta invisibilización ha estado presente en nuestra sociedad desde mucho antes, y aún continúa³⁰. La violencia y la discriminación de los que son objeto los miembros de la comunidad LGTTBI han dado pie a excesivas golpizas y otros incidentes de agresión que lamentablemente han resultado ser fatales en muchos casos. Mónica Briones Puccio fue una de ellos.

29 Víctor Hugo Robles, periodista chileno, activista político performático por la liberación sexual, que lleva a cabo desde 1997 a través de su personaje «el Che de los *gays*». Fundó en 1993 Triángulo abierto, el primer programa radial de lesbianas y *gays* en Chile. Ha publicado libros como *Bandera hueca*, sobre la historia del movimiento homosexual en Chile, y *Diario del Che gay en Chile*, relatando su trayectoria como activista por la diferencia sexual. Es director de SiempreViva Ediciones, la primera editorial en Chile en dedicarse a publicar obras sobre temáticas LGBTQ.

30 Los casos destacados en esta investigación son parte de las pocas excepciones en que una víctima de la comunidad LGBTQ es expuesta en la primera página de diarios y en los noticieros de radio y televisión, alcanzando notoriedad a nivel nacional y mundial, exponiendo la violencia, la discriminación y el odio que enfrentan las personas que expresan una orientación sexual o una identidad de género fuera de la norma.



Fig. 3 Titular de portada diario El Mercurio de Valparaíso, 5 de septiembre 1993. Fuente www.elarchivoene.wordpress.com

Fig.4 Mónica Briones Puccio. Fuente www.twitter.com



Fig. 5 y 6 Memorial por la Diversidad Daniel Zamudio Vera, Cementerio General de Santiago. Fuente www.theclinic.cl

La madrugada del día 9 de julio de 1984, luego de haber celebrado su cumpleaños número 34, **Mónica Briones** fue brutalmente atacada por un hombre “con apariencia de militar”, golpeada repetidas veces en la cabeza, y abandonada en las cercanías del Parque Forestal de Santiago. Las autoridades policiales y médicas declararon la muerte de Mónica producto de un atropello por un automóvil que se dio a la fuga (Montecinos, 2014). Nunca se encontró al responsable y el caso se cerró definitivamente en 1995. Si bien la muerte de Mónica Briones no tuvo una extensa cobertura en los medios de comunicación masiva de aquel entonces, el impacto que tuvo dentro de su comunidad impulsó la formación de la agrupación Ayuquelén. Años más tarde, en septiembre de 2010, TVN realizó un reportaje en el programa *Enigma*, exponiendo el caso de Mónica en horario *prime*.

En un principio, el incendio de la **discoteque Divine** en Valparaíso, la madrugada del 4 de septiembre de 1993, fue catalogado como un crimen homofóbico. Uno de los administradores del local nocturno afirmó que el incendio fue provocado por una bomba molotov que habría sido lanzada al edificio desde un vehículo en movimiento (Robles, 2008). Las investigaciones posteriores revelaron que la causa definitiva habría sido, en realidad, una falla eléctrica, producto del recalentamiento de las precarias instalaciones, la negligencia con que los propietarios de la *discoteque* habrían remodelado el interior del recinto, y el total descuido por las normas de seguridad³¹. El incidente cobró la vida de dieciséis personas y otras treinta resultaron heridas. El delito prescribió el año 2003, y pese a las diligencias del Movilh que lograron reabrir la causa y esclarecer los detalles del incendio y señalar a los culpables, la causa sobreesayó definitivamente en diciembre del año 2009 (Movilh, 2010b). Este hecho marcó la historia del movimiento por la diversidad sexual en Chile, como uno de los capítulos más trágicos hasta esa fecha.

Un paso importante en la lucha por el fin de la discriminación se dio el año 1999, con la **despenalización de la sodomía** estipulada en el artículo 365 del Código Penal de Chile —que data de 1875³²—, bajo el mandato del presidente Eduardo Frei Ruiz-Tagle, tras años de vaivén legislativo. Con esto se consiguió detener la persecución y la criminalización de las relaciones sexuales consentidas entre dos hombres mayores de edad. Las libertades sexuales de la comunidad *gay* de Chile salían del control del

31 “Revelan detalles de las negligencias que provocaron incendio de discoteca *gay*”. (23 de abril de 2010) Emol. Recuperado el día 20 de marzo de 2016 de <http://www.emol.com/noticias/nacional/2010/04/23/409517/revelan-detalles-de-las-negligencias-que-provocaron-incendio-de-discoteca-gay.html>

32 Para profundizar sobre el artículo 365 del Código Penal, su concepción y posteriores modificaciones, revisar *La inconstitucionalidad del artículo 365 del código penal. Informe en derecho*. Revista de Estudios de la Justicia, n.14, año 2011, p. 76. Disponible en <http://www.rej.uchile.cl/index.php/RECEJ/article/viewFile/28556/30314>

Estado, pero aún siguen bajo el escrutinio de la Iglesia Católica y de los sectores más conservadores, sin embargo, es un hito importante dentro del movimiento por la diversidad sexual.

La comunidad del comercio sexual transgénero, una de las más clandestinas y sancionadas, salió a la luz de la prensa tras la muerte de **Amanda Jofré Cerda**, una de las socias fundadoras de la organización Traves Chile, producto de una sobredosis de drogas, al interior del departamento del químico farmacéutico Winston Michelson del Canto, el día 24 de noviembre del año 2002 (Robles, 2008, p.154). A pesar de ser tomado detenido como principal sospechoso, y de haber testigos y declaraciones de múltiples personas que señalaban a Del Canto como un traficante y facilitador de drogas, incluso vinculándolo a una red de explotación y prostitución infantil, la justicia chilena sentenció que “el Wilo” —como era conocido dentro del círculo de prostitución transgénero— no tuvo participación en la muerte de Amanda Jofré, absolviéndolo de cargos y dejándolo en libertad. El caso logró alta notoriedad en los medios de comunicación chilenos, destapando la situación de explotación e inseguridad de la comunidad de trabajadoras sexuales, y a su vez entablando un debate que no estuvo exento de declaraciones violentas y transfóbicas. El Sindicato de Trabajadoras Sexuales Amanda Jofré se formó después de este suceso, comenzando la lucha por los derechos de las trabajadoras sexuales transgéneras.

Existen casos de reivindicación, como el de la jueza **Karen Atala Riffo**, quien tras su divorcio, perdió la tuición de sus tres hijas ya que la Corte Suprema determinó que el reconocimiento de su orientación sexual distinta y la convivencia con su pareja —lesbiana— significaba un daño para el desarrollo de las menores de edad³³, donde el acto de discriminación sí fue enfrentado con acciones legales reparatorias; esta vez por parte de la Corte Interamericana de Derechos Humanos (CIDH), que —en un fallo sin precedentes— condenó al Estado chileno por discriminar a la jueza Atala, debido a su orientación sexual. Su abogado, Jorge Contesse declaró al portal *Emol.cl*:

Estamos en presencia de una situación histórica. Es la primera vez que el sistema interamericano de protección de Derechos Humanos determina que la orientación sexual de una persona y la identidad de género son categorías que están prohibidas para



Fig. 7 Amanda Jofré Cerda, activista trans.
Fuente www.amandajofre.com



Fig. 8 Jueza Karen Atala Riffo.
Fuente www.sentiido.com

33 Comisión Interamericana de Derechos Humanos. *Informe N° 42/08 Admisibilidad Petición 1271-04 Karen Atala e hijas*. [en línea] Consultado en Julio 2016. Disponible en <http://www.cidh.org/annualrep/2008sp/Chile12502.sp.htm>

hacer discriminaciones de parte de los Estados (...) y por lo tanto, como se ha dicho, hay un antes y un después con el fallo del caso Atala³⁴.

Sin duda alguna, en otra cara de la lucha por los derechos civiles, el fin de la discriminación y los Derechos Humanos, el caso de la tortura de **Daniel Zamudio Vera** es el primero en ganar la completa atención de la prensa nacional³⁵, pero ciertamente no el último. El hecho se dio en marzo del año 2012, en un parque del centro de Santiago.

A eso de las 5:30 horas de la madrugada del sábado 3 de marzo Daniel fue encontrado inconsciente y en estado grave por un guardia de seguridad del Parque San Borja. No portaba ningún documento que lo identificara, por lo que ingresó como NN a las 5:50 horas a la ex Posta Central. (Movilh, 2014)

La noticia del ataque a Daniel se extendió y se propagó como el fuego por redes sociales. Los medios tradicionales de comunicación se sumaron rápidamente. Por primera vez una agresión física hacia un hombre gay —o cualquier miembro de la disidencia sexual— reclamaba la atención total de los noticiarios y diarios nacionales. Naturalmente se entabló un debate sobre orientación sexual y Derechos Humanos, con numerosas expresiones de apoyo, solidaridad y activismo a lo largo del país —como también expresiones de intolerancia, homofobia y odio—. Por 24 días se extendió la vigilia que acompañó el deterioro de la salud de Daniel Zamudio, quien falleció el día 27 de marzo de 2012, al interior del Hospital de Urgencia Asistencia Pública, ex Posta Central.

Daniel Zamudio Vera, se transformó en el símbolo de la lucha por el fin a la discriminación y la violencia en contra de las minorías sexuales. Su imagen es sinónimo de lucha, de dolor y del deseo de reivindicación. Las fotografías rescatadas de sus perfiles de redes sociales se reprodujeron por todos lados, desde las marchas y manifestaciones sociales por la diversidad sexual hasta las portadas de diarios nacionales. “Daniel remeció conciencias, razones, corazones, miradas, perspectivas, creencias, valores, acercamientos y distanciamientos” (Movilh, 2014), así como también entabló el debate de la importancia de las luchas civiles de décadas anteriores, impulsando grandes cambios políticos.



Fig. 9 Tweet alertando sobre el ataque a Daniel Zamudio. Fuente www.eldinamo.cl

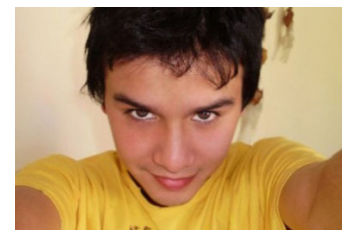


Fig. 10 Daniel Zamudio Vera. Fuente www.movilh.cl

34 Jara, R. (21 de marzo de 2012). “Defensa de Karen Atala valora fallo de la CIDH: ‘Marca un antes y un después’”. Emol. Recuperado el día 20 de marzo de 2016 en <http://www.emol.com/noticias/nacional/2012/03/21/531949/defensa-de-karen-atala-descarta-pedir-tuicion-de-sus-hijas-tras-fallo-de-la-cidh>

35 El auge de las redes sociales digitales, como *Facebook* y *Twitter*, contribuyó a la propagación de la noticia de la golpiza, el desarrollo del estado de salud y finalmente la muerte de Daniel Zamudio, así como los casos posteriores de violencia en contra de personas de la comunidad LGBTQ.

Daniel, víctima de las circunstancias y el clamor social por justicia, es un mártir *gay*, cuya muerte marcó un antes y un después en la historia del movimiento por la diversidad sexual.

Meses después del ataque a Daniel, en julio de ese mismo año, tras pasar 7 años «dormida» en el Parlamento, se logró la promulgación de la **Ley n° 20.609, la Ley Antidiscriminación**, vulgarmente conocida como la **Ley Zamudio**. Si bien el derecho a la no discriminación arbitraria está contemplado en tratados internacionales de Derecho de los que el Estado de Chile es parte, así como en la Constitución de la República de Chile, como por ejemplo en el artículo 19 n°16 (Nieto y Parada, 2013), la realidad chilena en materias legislativas dista bastante del estándar internacional. Muchos han tildado la Ley Zamudio como una “ley migaja” (El Desconcierto, 2014), por presentar ciertos «errores» y porque “no fija ninguna medida concreta, sino que apela a vagas directrices para combatir la discriminación” (Contesse y Lovera, 2012).

Lamentablemente, en octubre de 2013, otro hecho de violencia contra un joven *gay* se dio a conocer a través los medios de comunicación: **Wladimir Sepúlveda Arce**, un joven de veintiún años, fue golpeado por un grupo de individuos —en lo que se describió como una riña entre este grupo y los acompañantes de Wladimir—, en la comuna de San Francisco de Mostazal, en la región de O’Higgins. Los daños a su salud mantuvieron a Wladimir en estado vegetal por seis meses, quien falleció el día seis de abril de 2014. Junto con el sentimiento de impotencia y pesar, distintos actores del movimiento de la disidencia sexual chilena expresaron su descontento con la Ley Zamudio, reclamando reformas y acciones legales inmediatas, para poner fin a los crímenes de odio que siguen ocurriendo a lo largo de todo el territorio nacional.



Fig. 11 Wladimir Sepúlveda Arce.
Fuente www.movilh.cl

Recientemente, a comienzos del año 2015 se aprobó el **Acuerdo de Unión Civil (AUC)**, anteriormente conocido como Acuerdo de Vida en Pareja (AVP) y Pacto de Unión Civil (PUC)³⁶, que regula las uniones entre parejas, independientemente de su sexo —tanto parejas heterosexuales o parejas *gay* podrán contraer esta unión—. La jueza Karen Atala declaró en ese momento que este hecho “muestra un hito en la historia de los Derechos Humanos de nuestro país” y que “denota un país que ha madurado, un país que está entendiendo que las personas somos todas iguales en dignidad y derechos y está adecuando su legislación decimonónica a las demandas del siglo XXI”³⁷.

36 Se puede revisar una cronología detallada de la evolución del proyecto legislativo del AUC en el sitio web del Movilh. Disponible en <http://www.movilh.cl/acuerdodeunioncivil/cronologia-del-auc.html>

37 Emol.com. Iguales y Movilh celebran con el Gobierno aprobación de AUC y asumen temas pendientes. 29 de enero 2015. [en línea] Disponible en <http://www.emol.com/noticias/nacional/2015/01/29/701392/elizalde-y-aprobacion-del-auc-se-dio-un-paso-fundamental-en-la-construccion-del-chile-de-todos.html>

En octubre del año 2012, la Pontificia Universidad Católica dictó el **seminario “No discriminación: Sus alcances en la educación”**³⁸. El hecho causó indignación y repudio desde sectores académicos y estudiantiles, tanto en el interior como en el exterior de la tradicional casa de estudios, dado que en uno de los paneles del seminario se discutió y promovió el uso de terapias reparativas de la homosexualidad³⁹; esto al interior de un seminario sobre educación y los alcances de la Ley Antidiscriminación, dirigido a docentes y psicólogos. Además, se criticó la venta del libro *Comprender y sanar la homosexualidad*, del autor estadounidense Richard A. Cohen, poniendo en tela de juicio a la institución católica, por su rol académico y científico, enfrentado a posiciones conservadoras —y religiosas— con respecto a la diversidad sexual, abriendo una vez más el debate nacional sobre la homofobia y la patologización de las identidades sexuales contranormativas.

En medio de expresiones desaprobatorias desde sectores conservadores, la publicación del libro infantil *Nicolás tiene dos papás* fue un hecho que impulsó el debate sobre la reivindicación de la diversidad sexual y la aceptación de la figura de la familia homoparental. El cuento fue escrito por la psicóloga Leslie Nicholls y Ramón Gómez del Movilh, ilustrado por Roberto Armijo y diseño editorial por Gonzalo Velásquez. El libro es una gestión del Movilh, con apoyo de la Junta Nacional de Jardines Infantiles (Junji) y la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Chile (Facso), y fue financiado por la Unión Europea y la Embajada de los Países Bajos.



Fig. 12 Portada libro "Nicolás tiene 2 papás".
Fuente www.movilh.cl

38 El seminario fue organizado por la ONG Isfem y el Centro de Estudios para el Derecho y la Ética Aplicada de la Pontificia Universidad Católica, y se dictó en el Campus Casa Central de dicha institución.

39 La Asociación Americana de Psiquiatría (APA) y la Organización Panamericana de la Salud (OPS) se han pronunciado en contra de las terapias reparativas, alegando su falta de sustento y justificación médica, incluso representando un peligro para la salud de los individuos que se someten a ellas; la represión de la orientación sexual se asocia a cuadros de depresión y ansiedad que pueden llegar a conducir al suicidio. Históricamente basadas en la concepción de la homosexualidad y la bisexualidad como enfermedades psiquiátricas y trastornos de la personalidad, estas terapias consisten en la noción de que la sexualidad de una persona puede —y debe— ser cambiada, «de vuelta» a la heterosexualidad. La terapia de reconversión consiste en distintos procesos y tratamientos —similares a aquellos asociados al tratamiento de la adicción— que llevan al individuo a la abstención de la conducta sexual, es decir al celibato, acompañados por una lucha por suprimir sus deseos y sentimientos por individuos de su mismo sexo. Entre los métodos utilizados con estos fines, se utilizan desde la terapia conductual (como talleres de género), incentivo a la práctica de deportes, terapia grupal, hasta métodos más radicales como el uso de terapia electroconvulsiva, o medicamentos eméticos —que inducen el vómito—, mientras se expone al «paciente» a material visual homoerótico. Para mayor información, dirigirse al documento: *OPS advierte que “terapias” de cambio de orientación sexual no tienen justificación médica y amenazan bienestar de personas*, disponible en http://www.paho.org/hq/index.php?option=com_content&view=article&id=6803&Itemid=. Otros links de interés <http://www.elquintopoder.cl/ciencia/esto-no-es-ciencia-es-homofobia/>, <http://www.paula.cl/reportajes-y-entrevistas/reportajes/reconversion-gay/>, <http://www.elmostrador.cl/noticias/pais/2015/06/16/la-terapia-reparativa-para-homosexuales-en-chile/>.

Todavía quedan luchas civiles y cambios legislativos por materializar, como la **Ley de identidad de género**, que permitiría autonomía en la determinación de la identidad de género, beneficiando específicamente a las personas trans —sobre todo a adolescentes—, y poniendo fin a las prácticas patologizadoras⁴⁰ que suponen el actual régimen burocrático para lograr el cambio de nombre y sexo (género); actualmente ese proceso se lleva a cabo mediante la Ley N°17344, de rectificación de partida de nacimiento, que autoriza el cambio de nombre y apellidos, “cuando el solicitante haya sido conocido durante más de cinco años, por motivos plausibles, con nombres o apellidos, o ambos, diferentes de los propios”⁴¹. Este es el resquicio legal bajo el cual las personas trans se amparan actualmente, no habiendo sido contemplados, desde un principio, en la promulgación de esta ley. Una vez más demostrando la realidad de la invisibilización de la que son objeto las identidades LGBTIQ, marginalizadas de la esfera política y social.

1.2.2) VISIBILIZACIÓN Y REPRESENTACIÓN

Los procesos que se desarrollan a lo largo de la vida de las personas, relacionados con la construcción de subjetividades y, específicamente, su identidad de género y expresión de su orientación sexual, mirados desde el giro de la performatividad, tienen una clara relación con la problemática de la imagen y sus medios de reproducción. Como ya se ha dicho antes, el género es susceptible de mutar, «recombinarse», negarse, mutilarse, formatearse. Estas ficciones socio-políticas, estas “prácticas de materialización discursiva” (Preciado, 2008, p.130) cargadas de significación y relaciones de poder, se llevan a cabo desde la teoría de la performatividad.

La problemática de la representación y la diversidad sexual surge a propósito de la batalla por el libre ejercicio y expresión entre aquellas identidades permitidas (la heterosexualidad, como norma, como unicidad) y aquellas que van en contra de la norma y son, por lo tanto,

40 Quien desee rectificar su partida de nacimiento (cambio de nombre y sexo) debe formular una solicitud y acudir ante un tribunal civil que, en algunos casos solicita que un psiquiatra acredite en un certificado médico que aquella persona padece de «disforia de género», o solicite pericias a través del Servicio Médico Legal para verificar la correspondencia entre los genitales y el género declarado por el individuo, o incluso que la persona se haya sometido a cirugía genital; un extenso proceso que atenta contra la dignidad de las personas, experimentando constantes cuestionamientos sobre su cuerpo, y su identidad y expresión de género.

41 <http://www.leychile.cl/Consulta/Navegar?idNorma=28940&idParte=0>



Fig. 13 Volante marcha por la Ley de identidad de género, realizada en 2014.
Fuente www.todomejora.org



Fig. 14 “Protesta Besotón en contra de la discriminación”, realizada en 2007.
Fuente www.flickr.com/photos/MUMS

ocultadas del ojo público (la diferencia sexual, como otredad⁴²). De aquí la lucha por el reconocimiento y la visibilización, con la legitimidad como fin último. Algo que practica la teoría *queer*, por ejemplo, mediante la elaboración teórica reflexiva y contestataria de la disidencia sexual y la (de) construcción de las identidades estigmatizadas, logra notoriedad a través de la resignificación y apropiación del insulto y “consigue reafirmar que la opción sexual distinta es un derecho humano. Todas estas sexualidades periféricas son aquellas que se alejan del círculo imaginario de la sexualidad “normal” y que ejercen su derecho a proclamar su existencia” (Fonseca y Quinteros, 2009: 43). Si bien, la visibilización legítima sería un camino hacia el fin de la discriminación y el reconocimiento de la diferencia, es prudente preguntarse por los modos de esta anhelada representación.

¿Cuáles son aquellas identidades contranormativas que poseen algún grado de visibilidad? ¿Cuáles son los medios que se utilizan para exponer las variadas caras de la diversidad sexual? ¿Son estos reivindicadores en su acción? Como lo expone Cristián Cabello (2014), “el mostrar más imágenes o el aparecer más en comunicación no asegura que se esté construyendo una representación política de la sexualidad no-heterosexual” (p.67). Ciertamente no toda representación de la disidencia sexual masculina, o la transexualidad, incluso del travestismo, se desmarca positivamente de la anacrónica demonización o ridiculización de los cuerpos contranormativos. Dicho de otra manera, no basta con exponer a un transformista⁴³, por ejemplo, en un contexto positivo y profesional en la televisión, para terminar con la homo-trans-fobia.

Si bien es fácil de ver una apertura, una tímida democratización de los medios de comunicación masiva hacia la diversidad sexual y de género, es pertinente cuestionarse los modos en que se ponen en marcha dichas tecnologías de género. Los mecanismos de representación mediante los cuales se dirige el foco de la luz pública hacia las ciudadanías LGBTIQ, deben ser susceptibles de crítica y apelación. **No basta con dejar ver. Es preciso saber de qué manera se deja ver.**

No cabe duda que la gran mayoría de las representaciones de la diversidad sexual disponibles, incluso hoy en día, son bastante tímidas

42 El concepto del Otro, utilizado en los campos de la filosofía, el psicoanálisis y la antropología, hace referencia al opuesto de la identidad, en tanto que lo “otro” no es “algo”. En los estudios de género se refiere a la posición de la mujer con respecto a la concepción androcéntrica de la sociedad. Por lo tanto, implica una alienación de quien se construye en los márgenes. Más aún, de acuerdo a la concepción de heteronormatividad, el Otro serían las sexualidades periféricas.

43 Hombre que se caracteriza de mujer, creando una fantasía o ilusión —a veces caricaturesca, otras veces más bien realista— de feminidad, dentro del contexto de un espectáculo de entretenimiento musical o humorística.

en su alcance y su representación de lo que realmente son las identidades sexuales contranormativas. Existiría un cierto temor por explorar los límites aceptados de la “confusión” entre un sexo y otro; la feminización del cuerpo masculino o la fluidez entre géneros, son temas tabú en cierta medida dentro de los *mass media* chilenos. Más bien se tenderá a la homogenización de las sexualidades abyectas. Se buscaría esconder aquello que por años fue penalizado por la ley, pero ahora de distinta manera: Se permite que exista, pero bajo ciertas reglas —y sin escándalo.

Al hacer una retrospectiva desde la propia experiencia, por el contenido televisivo chileno en la década de los noventa y comienzo de los dos mil, es posible recordar algunos de los personajes que se reconocen «fácilmente» como parte de la diferencia sexual masculina, independientemente de si aquella representación involucraba explícitamente un acto romántico, afectivo, o erótico entre dos hombres. Ciertamente, desde la vuelta a la Democracia, ha sido posible ver en televisión —y otros medios masivos de comunicación y entretenimiento— a uno que otro cuerpo abyecto, actuando, en términos de la performatividad, en sentido opuesto a lo que socialmente ha sido la construcción de su género. Más aún, acercándonos cada vez más al objeto de estudio de esta investigación, aquellas representaciones visuales de la diferencia sexual, por lo general, son llevadas a cabo por hombres. Hombres —actores— heterosexuales «haciendo de *gay*». La presencia de personajes femeninos de diferencia sexual es significativamente menor, encontrando un lugar de refugio en las telenovelas nocturnas⁴⁴.

Esta investigación, como ya se ha establecido, se centra en el género de la telenovela, con un caso de estudio particular. A continuación se presenta una revisión más amplia de la diversidad sexual representada en pantallas de señal abierta, listando a los personajes construidos para rutinas de humor, presentes en programas de comedia de *sketch*, o programación en horario estelar. En el siguiente capítulo, dedicado al género de la telenovela, se presentará una revisión de los personajes masculinos de disidencia sexual que han existido en las distintas áreas dramáticas chilenas —en canales de señal abierta—, entre los años 1992 y 2003.

44 La primera telenovela que incluyó un personaje lesbiana fue la primera telenovela nocturna chilena *Ídolos* (TVN, 2004). Le siguió *Vivir con 10* (Chilevisión, 2007), *Cárcel de mujeres* (TVN, 2007), *El señor de la querencia* (TVN, 2008) e *Infiltradas* (Chilevisión, 2011), entre otras.

DIFERENCIA SEXUAL EN ESTELARES DE TELEVISIÓN: PERSONAJES GAYS EN RUTINAS DE HUMOR

Como ya se ha discutido, las pantallas de televisión han sido escenario de numerosas representaciones de la diversidad sexual, siendo el género del humor el lugar donde se reconocen con mayor facilidad. Este medio ha dado pie para la construcción de personajes polémicos, basados en la exacerbación de estereotipos y la ridiculización de una construcción hipersexualizada (Movilh, 2011) de las identidades contranormativas. La diferencia, el quiebre de la representación heterosexista del hombre es donde reside el miedo que se ve enfrentado con una risa nerviosa. Un hombre que exhibe características femeninas cae en lo más bajo del escalafón patriarcal heteronormado.

La mujer y lo femenino sitúan el límite, la frontera de la masculinidad, “lo abyecto” [...] el hombre que pasa el límite se expone a ser estereotipado como no perteneciente al mundo de los varones, siendo marginado y tratado como inferior, como <<mujer>>. (Olavarría y Parrini, 2000, p.12)
A falta de criterios reales bajo los cuales construir una representación naturalizada de la diferencia sexual —porque ello implicaría aceptarla e incorporarla—, el humor, la bufonería y el circo es donde se crean las figuras reconocibles de la disidencia. Personajes afectados, gritones, histriónicos, coquetos, ambiguos, son los que conquistaron de alguna manera la televisión nocturna chilena. Pero es una conquista parcial y recelosa. Óscar Contardo (2011) plantea que

en el teatro chileno, hasta avanzado los años sesenta, el personaje cómico afeminado era la única posibilidad de representar a un hombre homosexual. La figura predilecta de los espectáculos de humoristas en Chile tuvo su epifanía en 1984, durante el Festival de Viña del Mar. Ese año, la rutina de Hermógenes Conhache tenía como protagonista la caricatura de un vendedor ambulante afeminado. El éxito fue tal, que el humorista forjó una carrera a costa de dicho personaje. No ha sido el único. (p. 32)

Como fue expresado en el apartado sobre Metodología, a continuación sólo se consideran aquellos personajes de ficción creados en base a un guión (aún cuando estos estén basados en una persona real), dejando de lado la representación de sexualidades abyectas en personas del ámbito cultural y de la televisión, como el escritor Pablo Simonetti (ex presidente de la Fundación =Iguales), el artista y escritor Pedro Lemebel, el periodista y crítico de cine Ítalo Passalacqua, el fotógrafo Jordi Castell, o el esteticista Gonzalo Cáceres —los últimos tres han sido blanco indiscutido de humoristas e imitadores.



Fig. 15 Agador, interpretado por el actor estadounidense Hank Azaria, en el film *The bird cage*, 1996.
Fuente www.cookingwiththemovies.blogspot.com



Fig. 16 Juan Gabriel, artista musical mexicano.
Fuente www.eluniversal.com.mx

Fig. 17 *Will & Grace*, sit com estadounidense cuya temática central es la cultura gay.
Fuente www.fandomania.com

Alfonsito (Gilberto Guzmán), personaje que aparecía ocasionalmente dentro de una rutina de humor en distintos escenarios, como *Sábado Gigante* (Canal 13) o el Festival del huaso de Olmué.

Chalo (Claudio Reyes) y **Giorgio** (Eduardo Ravani), los amanerados estilistas del *sketch* “Le bisoñé”, en el programa *Japening con ja* (Megavisión, 1996-1999).

El Cochiguaz (Claudio Valenzuela), mesero danzarín que nació en *Na' que ver con Chile* (Canal 13, 1998) y luego continuó en *Venga Conmigo* (1998, 2002).

Tony Esbelt (Mauricio Flores), coreógrafo/instructor de aeróbica. Aparece por primera vez en el programa humorístico *De tal palo, tal astilla* (TVN, 1993). Luego migró al matinal *Buenos días a todos* (TVN) y finalmente se asentó en *Morandé con compañía* (Mega). Su rutina —junto con la del humorista Óscar Gangas— en el Festival de Viña del año 2011, transmitido en ese entonces por Chilevisión, le significó al canal una multa histórica⁴⁵ de 400 UTM por parte del CNTV⁴⁶, debido a su contenido intolerante, burlesco y discriminatorio hacia las minorías sexuales.

Yerko Puchento (Daniel Alcaíno), basado en el carácter, prosodia y amaneramientos del periodista de espectáculos Carlos Tejos, que nació en el programa *Viva el Lunes* (Canal 13, 2001) y que en los últimos años ha encontrado una plataforma estable en *Vértigo* (Canal 13, 2003-2008, 2012-2016).

45 Emol.cl. CNTV aplica la multa más alta de su historia a Chilevisión. 18 de mayo 2011. [en línea] Disponible en <http://www.emol.com/noticias/magazine/2011/05/18/482303/cntv-aplica-la-multa-mas-alta-de-su-historia-a-chilevision.html>

46 Más de 15 millones de pesos alcanzó la multa a Chilevisión, ya que el valor de la UTM en mayo del año 2011, cuando el canal fue sancionado, alcanzaba los \$38.173, de acuerdo a datos obtenidos del sitio www.sii.cl. Actualmente, la multa equivale a más de 18 millones de pesos.



Fig. 18 Rutina del humorista Hermógenes Conache, en el Festival de Viña del Mar, 1984.
Fuente www.24horas.cl



Fig. 19 Tony Esbelt, interpretado por el actor chileno Mauricio Flores
Fuente www.caras.cl



Fig. 20 El Cochiguaz, interpretado por el actor chileno Claudio Valenzuela.
Fuente www.twitter.com



Fig. 21 Le Bisoñe, sketch en el programa Jappening con Ja, 1999.
Fuente www.youtube.com

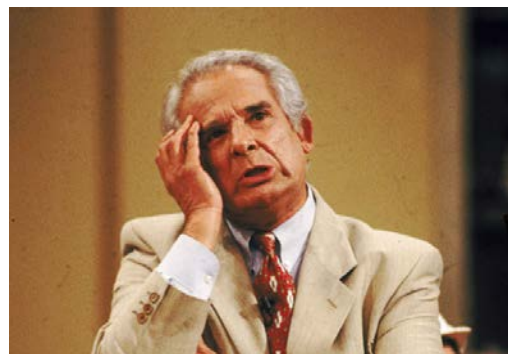


Fig. 22 Alfonsito, interpretado por el humorista chileno Gilberto Guzmán.
Fuente www.emol.cl



Fig. 23 Yerko Puchento interpretado por el actor chileno Daniel Alcaíno
Fuente www.gamba.cl

TRAVESTISMO

También han existido personajes que han bordeado o transgredido los límites de la identidad sexual, papeles cómicos que muestran a un personaje siendo interpretados por actores del sexo opuesto. Esto es lo que se ha decidido denominar **travestismo**⁴⁷, ya que estos personajes basan su atractivo y peso cómico en la interpretación de actores —varones—, vestidos y comportándose como mujeres, es decir, «siendo mujeres». Cuerpos varoniles encarnando la feminidad, con distintos grados de sutileza.

Eglantina Morrison, villana de los sketch de parodias a telenovelas venezolanas, interpretada por Patricio Torres, en el programa de comedia *Jappening con ja* (TVN, 1983-1989)

Elvira, una abnegada asesora del hogar, interpretada por Felipe Izquierdo, en el programa nocturno *Venga Conmigo* (Canal 13, 1996-1998).

Cabe mencionar en este punto, que en el caso de las telenovelas también han existido numerosas encarnaciones travestis, sobretodo en los últimos diez años. Sin embargo, el tono de aquellos personajes se inclina más hacia el dramatismo, matizando a su vez con situaciones humorísticas. El recurso del travestismo se justifica, mayoritariamente, bajo una narración que propone la asunción de una identidad secreta, del sexo opuesto, que ayudará al personaje a superar objetivos, revelar secretos, y, en definitiva, resolver el principal conflicto de su arco narrativo.

Leonor Undurraga/Orlando Undurraga, una madre que busca entablar una relación patriarcal con sus hijos, haciéndose pasar por su propio hermano, interpretado por la actriz Paz Irrarrazabal en la telenovela *Oro verde* (TVN, 1997).

Ángel Mendizábal/Ángela Smith, un actor que, desempleado, se «traviste», interpretado por el actor Mauricio Pesutic, en la telenovela *Tic-Tac* (TVN, 1997). El maquillaje y la peluca son parte de una identidad secreta que se adopta con el fin de re-enamorar a su ex esposa. Este



Fig. 24 Eglantina Morrison, interpretada por el actor chileno Patricio Torres. Fuente www.fotech.cl



Fig. 25 Elvira, interpretada por el actor chileno Felipe Izquierdo. Fuente www.carretes.cl

47 Se determina el uso del término **travestismo**, ya que dentro del contexto de la narración, los personajes usan vestiduras del sexo opuesto, encarnando aquella realidad de esa identidad contraria al sexo que se puede reconocer que pertenece el actor. Es importante diferenciarlo de **transformismo** que es una expresión artística propia del mundo del espectáculo, que deriva de los *shows* de cabaret, donde un hombre imita a las *vedettes* de aquellos espectáculos, caracterizándose como mujer, y realizando un *show* musical o humorístico; la diferencia radica en que el **transformista**, una vez que finaliza el espectáculo —generalmente— sale del personaje y vive su vida como un hombre cis-género (sin importar su orientación sexual), aunque existan excepciones de artistas trans. Una vez más, esta aclaración se hace con fines explicativos y no pretende totalizar ni zanjar la realidad dinámica y multifacética de las identidades contranormativas (Via X, 31 de agosto 2016).



Fig. 26 Ángela Smith, interpretada por el actor chileno Mauricio Pesutic.
Fuente www.fotech.cl



Fig. 27 Tootsie, interpretada por el actor estadounidense Dustin Hoffman, en el film homónimo, 1982.
Fuente www.indiewire.com



Fig. 28 Dr. Florencio Aguirre, interpretado por la actriz chilena Claudia Di Girólamo.
Fuente www.lacuarta.cl



Fig. 29 Mrs. Doubtfire, interpretada por el actor estadounidense Robin Williams, en el film homónimo, 1993.
Fuente www.http://waichingstoughts81.blogspot.cl/

personaje es una cita directa al cine y una amalgama —estética y narrativa argumental— de los personajes interpretados por Dustin Hoffman y Robin Williams, en la película *Tootsie* (dirigida por Sydney Pollack, 1982) y *Mrs. Doubtfire* (*Papá por siempre*, dirigida por Chris Columbus, 1993), respectivamente.

Inés Clark/Dr. Florencio Aguirre, hija perdida del antagonista de la telenovela *Pampa Ilusión* (TVN, 2001), interpretado por la actriz Claudia di Girólamo, quien tenía una doble identidad «travestida» de hombre. Bajo esta dualidad, dentro del desarrollo de la trama, en una escena histórica y sin precedentes, existe un beso entre dos actrices, que, si bien nosotros, la audiencia, reconocemos como un acto lésbico, es —en estricto rigor narrativo— un beso entre un personaje masculino y uno femenino. Esta ambigüedad de la cual la audiencia está completamente al tanto y de la que es cómplice, crea una especie de área gris, en la que se permite la visibilización y sensacionalización de una escena lésbica, sólo bajo el precepto de la asumida masculinidad del personaje interpretado por Claudia di Girólamo. En otras palabras, se permitió la actuación, la puesta en escena, del lesbianismo, en tanto que existe la salvedad de una pantalla heteronormada, un velo protector que disfraza la desviación de normalidad.

En el caso de los personajes pertenecientes a programas de comedia de *sketch*, Elvira y Eglantina, lo que comparten estos personajes es que, si bien en el discurso oficial son personajes femeninos, «son mujeres», se hace casi imposible perderse en la representación y olvidar que se está viendo un hombre maquillado, con peluca y ropa del sexo opuesto. El no llegar a asumir la representación como verdadera, como convincente, y no poder asimilarla como real, puede ser por lo tosca de la caracterización, pero posiblemente es ahí donde reside el valor cómico de estos personajes. Se nos presenta como algo gracioso, debido a lo burdo de su puesta en escena. En definitiva, y considerando lo anterior, estamos frente a la única visibilización —no criminalizadora— del travestismo permitida hasta entonces en televisión⁴⁸.

48 Posterior al año 2003 —fecha límite de esta investigación— siguieron apareciendo personajes de telenovelas que adoptaban identidades —secretas— del género opuesto: Claudia Cabezas en *Los Pincheira* (TVN, 2004), Sebastián Layseca en la miniserie *Mitú* (Mega, 2005), César Sepúlveda en *Charly tango* (Canal 13, 2006), Luciano Cruz-Coke en *Fortunato* (Mega, 2007), Ariel Levy en la telenovela nocturna *Infiltradas* (Chilevisión, 2011), Diego Muñoz en *Dos por uno* (TVN, 2013), Nicolás Saavedra en la serie *Las fabulosas flores* (La Red, 2014).



Fig. 30 y 31 Yerko Puchento interpretado por el actor chileno Daniel Alcáino.
Fuente www.latercera.com y www.lanacion.cl

Fig. 32 y 33 Tony Esbelt, interpretado por el humorista chileno Mauricio Flores.
Fuente www.lacuarta.com

CAPÍTULO 02 : LA TELENÓVELA

*UNA MIRADA AL GÉNERO EN LATINOAMÉRICA Y CHILE, LA
CREACIÓN DE IDENTIDAD CULTURAL Y EL FENÓMENO MACHOS.*

La televisión como «servicio» constituye en cambio un preciso fenómeno psicológico y sociológico: el hecho de que determinadas imágenes sean transmitidas sobre una pantalla de dimensiones reducidas, a determinadas horas del día, para un público que se halla en determinadas condiciones sociológicas y psicológicas, distintas a las del público de cine, no constituye un fenómeno accesorio que nada tenga que ver con una encuesta sobre las posibilidades del medio empleado. Es precisamente esta específica relación la que califica todo el discurso televisivo. Y un análisis serio no puede prescindir de ella.

Umberto Eco. *Apocalípticos e integrados.*

2.1) CULTURA POPULAR Y TELEVISIÓN

Es importante señalar que aquello que se denomina cultura popular, a veces señalada en oposición a las Bellas Artes o con ciertas expresiones folclóricas (Storey, 2002), será comprendida en esta investigación desde el prisma de la cultura masiva, aquella que “se produce en masa para el consumo en masa” (Storey, 2002, p.24).

Se hace hincapié, pues, en la dimensión visual, relacional, medial que existe dentro de la cultura popular con aquellos que la consumen, que se involucran en ella en un proceso de osmosis y de semiosis⁴⁹. Pues aquellos mensajes, imágenes, sonidos y representaciones, transmitidos dentro de los múltiples niveles del ámbito cultural, tienen, sin duda, un efecto en sus receptores. Pueden cambiar sus mentes, generar hábitos, mover masas, influenciar o manipular, hacer creer en aquella realidad presentada.

La imagen posee la particularidad de producir lo que los críticos literarios llaman el efecto de la realidad, puede mostrar y hacer creer en lo que muestra. Este poder de evocación es capaz de provocar fenómenos de movilización social. Puede dar vida a ideas o representaciones, así como a grupos. (Bordieu, 1997, p.27)

Existe pues, la posibilidad de cimentar realidades, se creación de significados, de reflejar o de esconder identidades. Y el aparato televisivo, que ya, hace mucho tiempo, dejó de ser considerada sólo una «caja tonta» es analizada por distintos campos del conocimiento, como por ejemplo los Estudios Visuales, como un dispositivo, como un sistema de significación y esparcimiento de ideales y también de control. Tomando lo expresado por José Luis Brea (2005), considerando la existencia de un discurso dominante “la pantalla como repertorio de imágenes no sólo determina quién puede ser visible según las líneas de diferenciación social, también designa a los que deben mantenerse fuera, invisibles” (p.191). Esto ilustra la intención de la presente tesis, de conocer y analizar aquellos modos mediante los que ciertas identidades quedan al margen de la esfera pública, o bien son sometidas a regímenes de representación, por sobretodo, negativos.

⁴⁹ Proceso mediante el cual «algo» se constituye como signo en la mente de un individuo, «mediante otra cosa». Charles William Morris (1997) propone que “en la semiosis algo toma en consideración otro algo mediante, es decir a través de un tercer algo. La semiosis es, en consecuencia, una consideración mediada” (p.28).

UMBERTO ECO Y LA CULTURA DE MASAS

Con su obra *Apocalípticos e integrados*, una recopilación de ensayos, Umberto Eco⁵⁰ entra de lleno al mundo de la semiótica (Eco, 2009, p.23), de la mano del estudio crítico y reflexivo de la «baja cultura», de aquellas expresiones populares de entretenimiento, como el cómic y la novela policíaca, que oponen a dos sectores de opinión: la postura derrotista de los «apocalípticos», que consideran a la cultura como algo propio de la élite y que miran con horror las expresiones diluidas y populares de la (anti)cultura popular; y la visión más positiva de los «integrados», que valoran la propagación y democratización de la cultura⁵¹, en tanto que acceso liberado al conocimiento, otrora reservado a las altas esferas de las clases sociales dominantes (Mandujano, 2011, p.47).

No obstante, de algún modo, el apocalíptico representa un consuelo para el lector, ya que le deja ver que debajo de la catástrofe de la anticultura, existe una comunidad de superhombres capaces de elevarse por encima de la multitud y la banalidad media, aunque sea mediante el rechazo. Sin embargo, dirá U. Eco, el universo de las comunicaciones de masas no es el universo del superhombre, sino del hombre común y mundano. (Mandujano, 2011, p.48)

Dentro de los temas que aborda en esta obra, Eco (2009) afirma que la televisión

Es grave, en efecto, no darse cuenta de que, si bien la televisión constituye un puro fenómeno sociológico, hasta el presente incapaz de dar vida a creaciones artísticas verdaderas y propias,

50 Umberto Eco (Alessandria, Piamonte, 1932 - Milán, 2016), Doctor en filosofía y letras en la Universidad de Turín, fue un destacado semiólogo, filósofo, escritor y académico italiano. Profesor y fundador de la cátedra de semiótica de la Universidad de Bolonia, es autor de influyentes estudios sobre estética, poéticas de vanguardia, comunicación de masas y filosofía del lenguaje. En 1969 cofundó la Asociación Internacional de Semiología. Autor de numerosas obras sobre semiótica (*Obra abierta* (1962), *La estructura ausente* (1968), *Tratado de semiótica general* (1975), también gozó del éxito literario de su obra de ficción narrativa *El nombre de la rosa* (1981) y *El péndulo de Foucault* (1988). Ha sido nombrado Doctor *honoris causa* por más de veinte universidades en todo el mundo, incluyendo la Universidad Complutense de Madrid (1990), la Universidad de Tel Aviv (1994), la Universidad de Atenas (1995), la Universidad Libre de Berlín (1998), la Universidad de Sevilla (2010), la Universidad de Burgos (2013) y la Universidad de Buenos Aires (2014). Se lo considera uno de los pensadores más destacados del siglo XX.

51 “Puede replantear el tema de una cultura de masas como «cultura ejercida a nivel de todos los ciudadanos». Lo cual no significa en modo alguno que cultura de masas sea cultura producida por las masas; no existe forma de creación «colectiva» que no esté mediatizada por personalidades más dotadas que se hacen intérpretes de una sensibilidad de la comunidad en que viven. No se excluye, pues, la presencia de un grupo culto de productores y de una masa que disfruta de los productos; salvo que la relación pase de paternalista a dialéctica: los unos interpretan las exigencias y solicitudes de los otros” (Eco, 2009, p.70).

aparece sin embargo, como fenómeno sociológico precisamente, capaz de instituir gustos y tendencias, de crear necesidades, esquemas de reacción y modalidades de apreciación, aptos para resultar, a breve plazo, determinantes para los fines de la evolución cultural, incluso en el campo estético. (p.311)

2.1.1) LA TELEVISIÓN

Frente a nosotros, en la gran mayoría de los hogares y espacios públicos —es raro entrar a una sala de espera que no tenga un televisor encendido mostrando algo en constante repetición—, la televisión entra en la cotidianidad sin que nadie se percate. Es una presencia constante e incansable. Una mosca en la pared. Está siempre cerca, siempre reclamando atención —y a veces obediencia—. Y quizás esa costumbre, esa familiaridad, le impone a la televisión una fama de poca seriedad, de liviandad, que la aleja de ciertos círculos académicos que tienden a mirarla con desprecio (*los apocalípticos* de Umberto Eco). Como señala Jesús Gonzales Requena (1999), “hacerse cargo de tal fenómeno no es tan sencillo como parece: posee la contundencia de lo cotidiano y, como sabemos, lo cotidiano es siempre lo más esquivo pues se esconde tras la aparente evidencia de lo obvio” (p.9).

Pero a pesar de que la televisión posee —en la opinión de ciertos sectores— un aura de poca seriedad, ha sido analizada como fenómeno cultural en numerosas disciplinas y contextos académicos. Desde el periodismo a la filosofía, desde los estudios económicos a la semiótica. Como se dice coloquialmente en Chile, «hay mucho paño para cortar». Bien lo plantean Eliseo Verón⁵² y Lucrecia Escudero⁵³ (1997), declarando que la televisión, más que un instrumento de mera entretenimiento, se perfila como “un dispositivo tecnológico, en el sentido de un medio, generador de hábitos, que nos pone a disposición las alternativas del mundo aparente” (p.41). De acuerdo a lo anterior, más que un medio de información y entretenimiento, o divulgación de productos culturales —programación infantil, publicidad,

52 Eliseo Verón (Buenos Aires, 1935-2014), Doctor de Estado en lingüística de la Universidad de París VIII, fue un semiólogo, antropólogo y sociólogo argentino, y uno de los teóricos y analistas de la comunicación más relevantes y prolíficos de Latinoamérica, habiendo fundado toda una línea de investigación ligada a la semiótica en Argentina, acercándola al estudio de su relación con la televisión. Fue presidente de la Asociación Argentina de Semiótica entre los años 1970-1978, y en 1974 co-fundó al revista de semiótica LENGUAjes.

53 Lucrecia Escudero Chauvel, es una semiótica argentina y una de las más reconocidas a nivel latinoamericano, Doctora en Semiótica por la Universidad de Bolonia —cuya investigación realizó bajo la dirección de Umberto Eco—, es fundadora y directora de la revista de semiótica y comunicación *deSignis*, órgano oficial de la Federación Latinoamericana de Semiótica (FELS). Actualmente es Profesora Titular del l'Université de Lille III (París) y su área de especialización es la Comunicación, la Sociología del Consumo y la Semiótica.

producciones de ficción, etc.— en esta investigación, y desde lo planteado por Giorgio Agamben (2011) sobre Michel Foucault, se abordará a la televisión, y más aún, **el hecho de encender y mirar televisión, como un acto que da cuenta de la presencia de un dispositivo**⁵⁴.

2.2) LA TELENVELA.

Como ya se ha establecido anteriormente, uno de los géneros televisivos propiamente latinoamericanos más analizados —y de más alto costo de producción— son las telenovelas. Originaria de países como México, Brasil y Venezuela, la telenovela tradicional, o melodrama, ha pasado por distintos cambios que, intervenida por procesos en el ámbito político y económico de Latinoamérica, la han transformado en el producto televisivo que conocemos hoy. En comparación, por ejemplo, con México, que emitió sus primeros melodramas en los años '50, Chile es un país que posee una tradición en este género relativamente reciente (Santa Cruz, 2003), con las primeras telenovelas siendo emitidas en los años '80, como lo es el caso de la popular telenovela *La Madrastra*.

[...] la telenovela —junto con el género informativo— es el producto televisivo que cuenta históricamente con la mayor tradición de análisis por parte de estudiosos de disciplinas muy dispares, con una bibliografía importante que es objeto e publicaciones especializadas y periódicas, y representa, sobre todo, un espacio de debate de un fenómeno de producción ficcional y de consumo masivo que atraviesa fronteras culturales y lingüísticas. En síntesis: la telenovela se nos aparecía como un punto de entrecruzamiento no sólo de formas de investigación sobre la cultura de masas, sino de estados de reflexión teórica

54 Existe un comportamiento normado —observable— con respecto al fenómeno de la televisión y las telenovelas: «No quiero llegar tarde a casa, porque no quiero perderme la teleserie», «silencio, que va a empezar mi teleserie», son frases cotidianas, ya sea en el hogar o en el trabajo, en las que se delata la intención de llevar a cabo un ritual (en este caso, en torno a un espectáculo televisivo), una ejecución de un comportamiento que, más allá de expresar el gusto propio por uno u otro canal de televisión o programación específica, da cuenta de la naturalidad con la que los sujetos son «permeados» por redes de discursos y mecanismos de poder, en tanto que “gubernamentalidad, o el gobierno de los hombres” (Agamben, 2011, p.249). La máxima es entonces: «A cierta hora hay que estar frente al televisor». Es una especie de mandato incuestionable que se instala sin que se tenga conciencia de ello. Aquello que no se devela, que aparece inconscientemente dentro del comportamiento, que simplemente se encarna sin cuestionamiento alguno, da cuenta de la presencia de un **dispositivo foucaultiano**. Pues aquello que se considera como dispositivo no es «la tele» (la caja que transmite rayos catódicos o transmisiones digitales a través de una pantalla), sino más bien **el acto de mirar televisión**; se debe encender y estar frente a ella, encarnándola, para que se active el dispositivo, pues el proceso que se está llevando a cabo es más bien de “desubjetivación” (Agamben, 2011, p.262), en tanto que participación inerte y sumisa, que sólo busca la reproducción del mismo dispositivo.

sobre las relaciones entre la televisión, los géneros “cultos” y “profanos”, en lugar de la ficción narrativa en la constitución del imaginario social, evidentemente, las diferencias regionales que hacen a un producto que ha atravesado todas las fronteras. (Verón y Escudero, 1997, p.9)

Con respecto a su composición, la telenovela es un producto televisivo de ficción, serializado, fragmentado en su desarrollo narrativo, con una extensión definida; esto la distingue de su símil norteamericano, las *soap operas*, que si bien funcionan dentro de la misma lógica de entrega por capítulos, estas pueden extenderse por varios años, o décadas⁵⁵. Las historias y situaciones que se desarrollan a lo largo de toda la telenovela —en el caso chileno—, se narran creando expectación a lo largo de un capítulo —con varios segmentos de tensión dentro de cada entrega, marcados por los saltos a los segmentos comerciales—, en su nivel más básico, o bien a lo largo de una semana (de cinco capítulos), enfatizando los finales de capítulos cargados de suspenso —los llamados *cliffhangers*⁵⁶—, el día viernes, para cautivar a su audiencia y hacerla volver el lunes siguiente para continuar la historia.

El consenso dicta que la telenovela sea de corte sentimental, con historias motivadas siempre por el amor, el desencuentro, la separación de amantes que superan obstáculos, etc., y ha sido así desde su concepción, con el melodrama, o también conocido coloquialmente como «culebrón». Esta característica se hace evidente en muchas de las bajadas, o *slogan*, de los títulos de telenovelas nacionales⁵⁷.

55 Este es el caso de *All My Children* (1970-2011), *Days of Our Lives* (1965- presente), o *General Hospital* (1963- presente), por nombrar sólo algunas.

56 Un *cliffhanger* es un recurso que se usa tanto en la literatura como en los lenguajes audiovisuales, para enganchar al espectador y crear la motivación de seguir una narrativa que ha quedado inconclusa. El origen del término, algo confuso, se remonta a la literatura británica del s. XIX, donde, en una novela por entregas, uno de los personajes queda literalmente “colgando de un acantilado”, al final de una edición. Si bien puede ser considerado un recurso facilista, este modo de aumentar la expectación ha sido altamente explotado en el género de la telenovela, de la mano de “el secreto” como motor narrativo.

57 *Rojo y Miel: Sentirás el amor* (TVN, 1994), *Adrenalina: La energía del amor* (Canal 13, 1996), *Tic Tac: La magia del amor* (TVN, 1997) y *Manuel Rodríguez: Guerrillero del amor* (Chilevisión, 2010). Estos son sólo cuatro ejemplos, de más de treinta títulos que pueden revisarse en el blog MQLTV.com. Disponible en <http://mqltv.com/ataque-de-originalidad-las-teleseries-que-incluyen-la-palabra-amor/>

2.2.1) BREVE HISTORIA DEL GÉNERO: DEL MELODRAMA A LA POSMODERNIDAD

Diversos de los autores consultados en esta investigación concluyen que existen tres etapas históricas que describen la evolución del género, y que se presentan a continuación.

EL MELODRAMA

Se trata de aquella telenovela que tendría como antecedente “el folletín, la novela por entregas, el tango y el bolero, la prensa popular de masas y, en especial, el radioteatro”(Santa Cruz, 2003, p.20). Esta herencia crea en el melodrama narraciones con fuertes dinámicas de fuerzas contrarias que motivan a sus protagonistas, que en definitiva, resumen la **pugna entre el bien y el mal**. Los personajes operan bajo estrictos arquetipos morales: los protagonistas suelen ser bondadosos, correctos y, por consecuencia, las víctimas, enfrentados a antagonistas perversos, vengativos, y que, finalmente, en la resolución del conflicto, serán castigados. En términos simples, el bien triunfa sobre el mal. Los buenos siempre consiguen un final feliz, y los malos son castigados o mueren sin la posibilidad de redención. Esta polarización crea tramas intensas, pero que carecen de relación con los matices de la vida real.

Otros aspectos característicos del melodrama son la narración lenta (en el sentido en que se avanza poco, ya que se hace constante alusión a tiempos anteriores) y un tiempo diegético⁵⁸ extenso (Verón y Escudero, 1997); la puesta en escena es casi exclusivamente desarrollada en interiores, filmados con cámara estática y un limitado uso de encuadres, más allá del plano general, plano medio y el privilegiado primer plano, utilizado como recurso dramático (Santa Cruz, 2003).

EL MODELO INTERMEDIO, O MODELO BRASILEÑO

Las producciones brasileñas de los años '80 instauraron un modelo de producción narrativa que se desprendió de los elementos rígidos del melodrama, y **comienza a incorporar conflictos y cambios sociales contemporáneos**, temáticas como la búsqueda de identidad, conflictos de clase y raza, diferencias generacionales y de sexo, entre muchas otras. Producto de esta ampliación del mundo en que se insertan las narraciones, los personajes se desmarcan del peso del destino y sus rígidos arquetipos morales, siendo reflejos más completos y cercanos

58 Desarrollo transcurre **dentro** de una narración literaria o cinematográfica. En el melodrama, el tiempo diegético comprende varias décadas.

de la realidad latinoamericana (Verón y Escudero, 1997), expandiendo también su complejidad psicológica, emocional y moral. Bajo este modelo, los protagonistas puede que no consigan cumplir sus sueños, ni consigan una perfecta resolución a sus conflictos amorosos y por otro lado, puede que los villanos se salgan con la suya, o incluso se rediman y eviten un final poco auspicioso.

Las tramas secundarias se desarrollan con mayor profundidad, permitiendo ampliar aún más el universo de temáticas y estilos, como lo son la incorporación de personajes cómicos, que no existían en el melodrama tradicional. La escala y la complejidad de la ambientación de los sets de grabación también se desarrolla, con la incorporación, y aprovechamiento, de las locaciones en exteriores, que a su vez aportan a la narración, permitiendo crear historias novedosas con las que el espectador puede “viajar” y conocer otros lugares desde la comodidad de su hogar, como en el caso de las telenovelas chilenas *Iorana* (TVN, 1998), *Romané* (TVN, 2000), *Playa Salvaje* (Canal 13, 1997) y *Santo Ladrón* (TVN, 2000), entre otras.

En Chile el traspaso desde el previo modelo del melodrama hacia este nuevo modelo, se realizó, en un principio, mediante la adquisición y adaptación de guiones de telenovelas brasileñas, lo que arrojó resultados bastante positivos para los canales nacionales (Araya y Romero, 2012). Esto significó adoptar el nuevo estilo narrativo más llamativo, pero sin tener que poner demasiado en riesgo, ya que se adquirirían guiones de telenovelas que ya habían demostrado ser exitosas; este fue el caso de telenovelas como *Marrón Glacé* (Canal 13, 1993) y *Sucupira* (TVN, 1996), entre otras (Santa Cruz, 2003).

EL MODELO POSMODERNO

En esta etapa la telenovela se caracteriza por mantener todos los elementos del modelo anterior y ampliar aún más las posibilidades narrativas, en cuanto a la complejidad y la “policausalidad” (Verón y Escudero, 1997, p.22) de los personajes, de los arcos narrativos y el número de historias que pueden correr en paralelo.

Existe otro aspecto de las telenovelas que se acentúa con el modelo posmoderno: **el uso de citas**, o la incorporación de elementos pertenecientes a otros medios, como el cine de comedia o acción, del género periodístico, los *videoclips*, o el lenguaje de la publicidad. El uso de citas se percibe a veces como “una práctica cómoda”, que de cierto modo permite “reciclar parte de los [recursos] ya existentes” (Garrido de la Torre, 2001, p.23). A continuación se describen las cuatro categorías, definidas por los autores consultados, de las citas que se identifican

dentro de las telenovelas: citas al cine, a la literatura, a la publicidad y al *videoclip*.

Cita al cine: Se relaciona al uso de recursos y temáticas pertenecientes a géneros cinematográficos, como el *western*, el género policial o de intriga y suspenso, como también de géneros considerados más livianos como la comedia romántica, por nombrar algunos.

Cita a la literatura: Toma ciertos elementos o definitivamente adapta una novela literaria, o una obra de teatro, al lenguaje audiovisual de la telenovela⁵⁹.

Cita a la publicidad: Consiste en la incorporación de marcas y productos dentro de una escena, por lo generalmente con la intención de llamar la atención lo menos posible; es la estrategia de *marketing* que se conoce como *product placement*, que, junto con los altos precios de los anuncios de 30 seg. en el horario de transmisión de las telenovelas, le ha brindado importantes ganancias económicas a los canales de televisión (Chávez, 2005).

Cita al *videoclip*: Este tipo de cita se caracteriza por su lenguaje dinámico, la “estructura fragmentaria” (Garrido de la Torre, 2001, p.29), la variación en tomas y planos segmentados, y la incorporación de una banda sonora (una canción específica para cada historia).

EL SECRETO COMO MOTOR NARRATIVO

A lo largo de la historia de las telenovelas, ha existido la necesidad de crear un enganche con el espectador. Desde sus inicios, como se ha dicho anteriormente, la telenovela se ha caracterizado por tener una estructura dramática y llena de intrigas, que logran atrapar y encantar a su audiencia. Una de las maneras en que se puede aumentar el interés y construir fidelidad por parte del espectador, es utilizar el recurso del **secreto** como motor narrativo, y por consecuencia, su revelación, que es una de las estrategias narrativas más recurrentes (Verón y Escudero, 1997). Este recurso narrativo es clave dentro del desarrollo de la telenovela que se ubica en el centro de la presente investigación, y su importancia será desarrollado en las próximas páginas.

⁵⁹ Este es el caso ejemplar de ambas telenovelas de Televisión Nacional del año 1999: *La Fiera*, que adaptó la trama principal de la obra *La fierecilla domada* de William Shakespeare: un padre estricto trata de controlar a su precoz hija menor, sometiéndola a las mismas reglas que a su ‘terca’ hija mayor; y la telenovela *Aquelarre*, que adopta elementos de la obra *La casa de Bernarda Alba* de Federico García Lorca, como la preponderancia de personajes femeninos; una madre, ‘Bernardita Álvarez’, y sus cinco hijas (cuyos nombres comienzan con la misma vocal), sumidas en un riguroso luto tras la muerte del padre.

2.2.2) LA TELENVELA COMO TECNOLOGÍA DE GÉNERO

Tomando en cuenta que en el capítulo anterior se planteó a «la telenovela» como una Tecnología de Género, es preciso en este punto, luego de haber revisado el fenómeno de la telenovela en Chile y la representación de la diferencia sexual dentro del género, definir qué es una tecnología y cómo se aplica este concepto al análisis de los modos de transmisión de modelos de identidad sexual que propone esta investigación.

Como se explicó anteriormente, desde la teoría de Teresa de Lauretis, una tecnología de género estaría constituida por aquellos recursos visuales de los que un realizador pueda servirse; ángulos de cámara, encuadre de las tomas, iluminación, corrección de color, uso de banda sonora, caracterización mediante vestuario y maquillaje, etc. Estos medios son los que aportarían a la conformación de una cierta representación de un tipo de identidad, en este caso de estudio, aquella que pertenece a las sexualidades periféricas, ajenas a la norma; más allá de la construcción del arco narrativo de un personaje y de sus diálogos, se plantean a estos otros medios de construcción de representación visual como los que forman la tecnología.

La construcción de género prosigue hoy a través de varias tecnologías de género (por ejemplo, el cine) y de discursos institucionales (por ejemplo, teorías) con poder para controlar el campo de significación social y entonces producir, promover e “implantar” representaciones de género. (De Lauretis, 1989, p.25)

Basándose en el planteamiento de Michel Foucault, De Lauretis toma el concepto de tecnología y lo acopla a sus planteamientos de Género. Aquello que Foucault señaló respecto de los mecanismos de poder, control y disciplina, de la regulación del comportamiento de los individuos, a través de la implementación o la asimilación de reglas, leyes, programas educacionales y de salud pública reproductiva, etc., es lo que De Lauretis proyecta en las tecnologías de género: mecanismos de poder sobre la construcción de subjetividades sexuales. Apuntando, por supuesto, desde el Género y su construcción social, aquellos modelos de identidad sexual que se instalarían a modo de control sobre la población, se ven transportados por estas tecnologías.

De Lauretis (1992) traza una teoría que propone pensar el cine (y esta investigación hace lo propio con las telenovelas) como “una actividad significativa, un trabajo de semiosis: un trabajo que produce efectos de significado y percepción”(p.63). Y lo plantea desde un trabajo —su libro *Alicia ya no*— íntimamente relacionado con la semiótica, campo que se ocupa del estudio de los signos, que será desarrollado en el siguiente capítulo. **Esta relación se torna vital para el desarrollo de esta investigación ya que la representación visual, el campo**

de la comunicación «en» lo visual, desde donde se involucra el Diseño, toma a la semiótica como herramienta para analizar los medios de producción de significados, relativos a la construcción —políticamente regulada— de identidades sexuales contranormativas en Chile.

En el ámbito televisivo, específicamente en las producciones dramáticas de ficción, como el género de las telenovelas, diariamente se muestran representaciones de distintas identidades; mujeres, hombres, de distintas edades y rangos socioeconómicos, que portan significados y modelos que luego serían asimilados por sus espectadores⁶⁰. Como se expresó anteriormente, en Chile, la representación de personajes *gay* en telenovelas se ha llevado a cabo mediante el uso de estereotipos que reflejan “aquellas creencias populares sobre los atributos que caracterizan a un grupo social” y que develan preconcepciones, por lo tanto, la relación entre los estereotipos, prejuicios y la posterior discriminación es estrecha (González Gabaldón, 1999, p.79).

Definimos el «prejuicio» como el conjunto de juicios y creencias de «carácter negativo» con relación a un grupo social. Son considerados como fenómenos compuestos de conocimientos, juicios y creencias, y como tales constituidos por «estereotipos»; es decir, el estereotipo sería el componente cognitivo (juicio, creencia) de los prejuicios (que son siempre de carácter negativo). (González Gabaldón, 1999: 79)

Aunque ciertamente, no todos los estereotipos vayan asociados a prejuicios negativos, como por ejemplo la puntualidad de los ingleses, este no ha sido el caso de la comunidad LGBT en Chile. Como se expresó en el primer capítulo, la visión pública de los hombres *gay* en Chile estuvo íntimamente asociada al mundo de la delincuencia, a propósito de la penalización de la sodomía, y de la enfermedad, a partir de la crisis del VIH/SIDA a durante los años ochenta. Sumado a la actitud conservadora y demonizadora de la prensa masiva, la televisión comenzó a divulgar representaciones estereotipadas de la diferencia sexual masculina, compuesta por hombres delicados, amanerados, «hipersexualizados» y a veces agresivamente coquetos, lo que formó en el imaginario colectivo, una imagen definida de lo que significaba «ser y actuar como *gay*», dando pie a opiniones sesgadas y comportamientos discriminatorios.

60 Existen numerosas investigaciones en el campo de las comunicaciones y las ciencias sociales, acerca de los modelos femeninos, o sobre el retrato de las personas jóvenes, que se exhiben dentro del género de la telenovela en Chile, sin embargo estas investigaciones no profundizan en aspectos de códigos visuales desde una perspectiva del estudio de aquellos signos. Ante esto, la presente investigación pretende aportar a este campo de estudio desde una perspectiva que nace desde el Diseño y la preocupación por las mediaciones visuales en la construcción de subjetividades.

Estos rasgos son aquellos que se transmitirían a través de las tecnologías de género, siendo estos modelos de identidad que se transmiten audiovisualmente, una representación que muchas veces dista bastante de la realidad.⁶¹ Se habla, entonces, de movimientos corporales, aspectos prosódicos, formas de vestir, que se comunican en conjunto con elementos de la cinematografía, para transmitir una identidad políticamente regulada acerca de la diferencia sexual, que remite a códigos y signos que se articulan dentro de un personaje —construido a partir de un guión— que se ancla en aspectos reales, proyectados a través de un prisma perteneciente al discurso de quien opera dicha tecnología de género.

2.2.3) TELENOVELAS EN CHILE

Aunque existen ciertos debates con respecto a ello, el consenso general acepta que el melodrama *La Madrastra*, emitida en 1981 por la señal del entonces UCTV, además de ser la primera telenovela en ser transmitida en color, inició el período más maduro y constante de producción de telenovelas en Chile (Santa Cruz, 2003). Su altísimo éxito de audiencia (80 puntos de *rating*⁶²) dio el impulso para el nacimiento de una industria competitiva de producciones dramáticas, entre los únicos dos canales de aquel entonces, Televisión Nacional y UCTV (actual Canal 13); estos dos canales emitieron dos telenovelas al año, como es el modelo de producción que conocemos actualmente, transformándolo en una real competencia por el primer lugar de sintonía.

61 No se pretende negar la existencia de personas que sí cumplan con el estereotipo o que lo encarnen en la vida real; sin duda existen hombres *gay* con modos de vestir, voz, gestos y comportamientos similares a aquellos que transmite el estereotipo, pero lo que se plantea es el error de la unidimensionalidad con la que se representa a un grupo social, privándolo de una imagen reivindicadora y justa, sobretodo cuando se trata de grupos de personas que han visto sus libertades y derechos violados durante tanto tiempo.

62 Anterior a la medición on line de audiencias, el *rating* se obtenía mediante encuestas hechas puerta a puerta, basándose en la memoria de la persona encuestada, publicando los resultados finales dos días después de la emisión del programa evaluado. Hoy en día, la medición se hace a través un aparato (el *people meter*) instalado en cada televisión de los hogares que son parte de la muestra, y que almacena digitalmente la información de qué canal está siendo sintonizado, por cuál de los miembros del hogar y por cuánto tiempo. “Un *rating* es sólo un número. Mide la cantidad de un auditorio. No mide la eficacia. No verifica siquiera si el espectáculo gusta a la gente” (Eco, 2009, p.325). Si bien el *rating* que puede llegar a obtener un programa de televisión es considerado como un dato «oficial» digno de mencionar cada vez que se habla de recepción, éxito o fracaso televisivo, lo cierto es que ese dato es producto de un diseño muestral que muchas veces se toma como representativo a nivel nacional, pero que, como lo declara en su sitio web la empresa responsable de las lecturas del *rating* en Chile, Kantar IBOPE Media, sólo mediría lo que están viendo los miembros de 600 hogares, distribuidos en toda la región Metropolitana, además de las comunas de Antofagasta, Viña del Mar, Valparaíso, Talcahuano, Concepción y Temuco. Por lo tanto, si bien el dato que expresa el *rating* es real dentro de esa muestra, no puede ser considerado como representativo a nivel nacional.

LA GUERRA DE TELESERIES

Con el comienzo de la década de los noventa, y la vuelta a la Democracia, el escenario televisivo chileno dio un vuelco con la creación de nuevas estaciones privadas, como Megavisión, Chilevisión, La Red y más tarde el Canal *Rock & Pop*, creando aún más competencia para las dos estaciones mayores (Araya y Romero, 2012). En 1992, mismo año en que se comenzó a implementar el sistema de medición *On line*, el llamado *people meter*, a cargo de la empresa brasileña Time IBOPE (hoy en día Kantar IBOPE Media), Televisión Nacional emite *Trampas y caretas*, la primera telenovela que fue capaz de imponerse ante su rival de Canal 13, *Fácil de amar*. Esto le dio el impulso que el canal estatal necesitaba para aumentar las apuestas, comenzando la llamada «guerra de teleseries», en que estas dos emisoras se disputaban el primer lugar de audiencias, generalmente alternando dicho triunfo, TVN en el primer semestre y Canal 13 en el segundo.

Una de las razones por las que la <<guerra de teleseries>> acaparó tanta atención de la prensa y posee tanta importancia dentro del medio televisivo y la cultura nacional, además de involucrar millonarias inversiones en publicidad dentro los “cortes comerciales”, se debe a que el éxito de una telenovela significaba acarrear a su audiencia al noticiero que le seguía (a las 21 horas), e incluso a la programación del horario *prime* (Araya y Romero, 2012). Esta dinámica impulsaba a los canales de televisión a invertir más recursos en su área dramática, no siempre con buenos resultados⁶³.

Esta situación de «rivalidad estable» entre los dos canales más grandes, se mantuvo hasta el año 1999, en que TVN produjo las telenovelas *Aquelarre* y *La Fiera*, en el primer y segundo semestre correspondientemente. Ambas producciones conquistaron el primer lugar de la teleaudiencia, poniendo a Canal 13 en una dura posición de derrota, de la que más tarde no se podría recuperar. Ni la contratación de nuevos y jóvenes guionistas, o la renovación de su área periodística pudieron contra la popularidad de las producciones de los directores Vicente Sabatini y María Eugenia Rencoret, y el liderazgo de Canal 13 comenzó a disiparse con rapidez. Esta situación, sumada a numerosos cambios ejecutivos dentro del canal católico agravaron una densa crisis económica que se venía gestando desde el año 1998⁶⁴, con el fallecimiento de su entonces director ejecutivo Eleodoro Rodríguez, que culminaron con el cierre del área dramática a

63 El año 1999, tras dos años de competencia con los dos canales mayores, Megavisión cerró su área dramática por las millonarias pérdidas que le significó el fracaso de la telenovela *Algo está cambiando*.

64 Ese año, durante las transmisiones del Mundial de Fútbol en Francia, Televisión Nacional se impuso en sintonía por primera vez sobre Canal 13, fuera de la transmisión de telenovelas, hecho que marcó el inicio de la pérdida de liderazgo del canal católico, tendencia que duraría cerca de 10 años.

finis de 2001, con el total fracaso de la telenovela *Piel Canela* como el tiro de gracia. Un oscuro panorama al interior del otrora «canal del angelito» propulsó una serie de profundas reformas, enroques dentro de los puestos ejecutivos y nuevas contrataciones que prometían revivir a la estación. Silenciosamente se gestaba un nuevo capítulo en la historia de Canal 13, y su próxima telenovela estaría en el centro de la solución.

2.3) MACHOS DE CANAL 13: HITO Y PUNTO DE INFLEXIÓN

Entre mucha especulación sobre el futuro de la estación católica y tras años de permanecer en la sombra de Televisión Nacional sin poder lograr subir sus ratings, a fines del año 2002 Canal 13 anunció su nueva telenovela *Machos*, cuyo slogan era «*la brutal pasión de siete hermanos*», acompañada de una potente campaña publicitaria que rompió todos los esquemas conocidos hasta ese momento en el mundo de las telenovelas nacionales.

Con la ciudad de Viña del Mar como telón de fondo, *Machos* narraba de manera coral las historias de sus ocho protagonistas, los siete hermanos Mercader y su padre, que representaban varios arquetipos y vicios masculinos, y enfrentaban al público con temáticas reales como la infidelidad, la impotencia, el fracaso laboral y matrimonial, el machismo y, por primera vez en la pantalla del conservador canal católico, la «homosexualidad». Los personajes femeninos (madres, nanas, «pololas», amigas, amantes), si bien son parte de la trama principal, eran más que nada personajes de apoyo, todas supeditadas a las acciones de sus contrapartes masculinas —como sería de esperar en una narración dramática de ficción que lleva ese título.



Fig. 34 Los protagonistas de la telenovela *Machos*, imagen publicitaria. Fuente www.chilean.cl

2.3.1) MACHOS Y LA ECONOMÍA

Si bien el guión original de Coca Gómez, Pablo Illanes y Sebastián Arrau, creó un universo de intensas relaciones, lleno de conflictos que se entrecruzaban, con protagonistas jóvenes y atractivos, fue la estrategia publicitaria, la más ambiciosa que se había visto hasta entonces, lo que cautivó a la audiencia durante el verano que antecedió a su emisión.

Hasta ese momento, la manera de difundir las nuevas telenovelas era a través de una campaña tradicional que comienza tres o cuatro meses antes del estreno, naturalmente, en la propia pantalla del canal, con los actores participando de entrevistas en los programas matinales o de horario prime, con reportajes sobre la producción en el noticiario central, y que continúa en medios de prensa, radio y vía pública, y culmina con una fiesta de lanzamiento (Chávez, 2005). Sin embargo, para la campaña publicitaria de su nueva telenovela, Canal 13 contrató a la agencia Dittborn & Unzueta, quienes decidieron crear una ambiciosa propuesta que se desmarcara de las campañas anteriores. Así fue como, sin revelar nada sobre la trama ni sus personajes, se lanzaron dos comerciales/teasers, que citaban dos populares películas: *The Full Monty* (*Todo o Nada*, dirigida por Peter Cattaneo, 1997) y *Reservoir Dogs* (*Perros de la Calle*, dirigida por Quentin Tarantino, 1992)⁶⁵. Estos videos se dedicaban a presentar al elenco de protagonistas de manera estilizada, cautivadora y atractiva, acompañados de las emblemáticas bandas sonoras de cada película, pero totalmente fuera de contexto y sin hacer alusión a la trama narrativa de la telenovela, una vez más probando la máxima **el sexo vende**⁶⁶.

Paralelamente a la emisión de los teasers cinematográficos de *Machos*, el día 5 de enero de 2003, se estrenó en Canal 13 *Protagonistas de la Fama*, el primer *reality show* de la televisión chilena. La premisa era la siguiente: 14 jóvenes encerrados las 24 horas del día por tres meses en una «casa-estudio», competirían —y serían eliminados uno por semana—, en una serie de pruebas de actuación, con el fin de obtener el premio final: un automóvil y un contrato con Canal 13 para aparecer en la próxima producción del área dramática. Este hecho sin precedentes puso al canal de vuelta en las primeras posiciones, alzando los *ratings*, llegando a marcar 40 puntos en los días de eliminación. Tanto *Protagonistas de la Fama* como *Machos* fueron publicitados durante las transmisiones del *Festival de la Canción de Viña del Mar*, por las pantallas del canal católico.

65 La agencia Dittborn, Unzueta y Asociados ganó el Effie Oro en la categoría Lanzamientos y el Gran Effie 2003, por la campaña de *Machos*. Esta premiación norteamericana, creada por la New York American Marketing Association en 1968, se expandió globalmente y llegó a Chile en la década de los '90, y premia a las mejores campañas publicitarias de ese año y se centra en la efectividad de las comunicaciones de marketing. Para conocer más, se puede visitar el sitio web oficial <http://www.effie.cl/>

66 Ambos videos publicitarios se incluyen en el DVD de Anexo de esta investigación.



Fig. 35 C13 *Machos Full Monty*, campaña publicitaria realizada por la agencia Dittborn & Unzueta
Fuente www.youtube.com

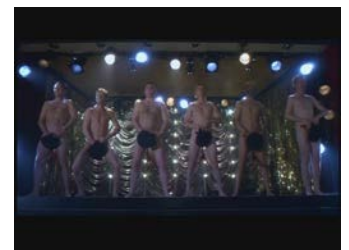


Fig. 36 *The Full Monty*, film dirigido por Peter Cattaneo, 1996.
Fuente www.fanpop.com

Esta fue la tríada con la que Canal 13 arremetió contra su competencia el verano del año 2003 y cimentó el éxito que redimiría el duro pasado reciente de la casa televisiva.

Una vez que se estrenó el primer episodio de ambas telenovelas en competencia, en marzo de 2003, *Puertas adentro* de TVN se coronó como líder de sintonía durante las primeras tres semanas. Sin embargo, los esfuerzos de Canal 13 surtieron efecto y su telenovela tomó la delantera, manteniéndose en el primer lugar hasta el fin de su transmisión, logrando un promedio de 38,8 puntos y un *peak* de 57 puntos durante el episodio en que se muestra la emotiva muerte de Valentina Fernández, la madre de los siete hermanos Mercader⁶⁷, interpretada por la actriz Liliana Ross.

Ya avanzada la telenovela, se hizo evidente otra estrategia publicitaria de Canal 13, esta vez en el interior de cada capítulo: el *product placement*. *Multimedia Placement Agency* estuvo a cargo de implementar esta estrategia y logró vincular a varias marcas como *Pisco Capel* y *Supermercados Jumbo*, entre otras. *Machos* es la telenovela que más ganancias reportó a su estación de televisión por concepto de placement: alrededor de 700 millones de pesos, más del doble de las ganancias de su competidora *Puertas adentro*, que alcanzó los 300 millones de pesos (Chávez, 2005). Adicionalmente, ese año, Canal 13 logró ganancias cercanas a los 7 millones de dólares por “publicidad y ventas de productos asociados” (Chávez, 2005, p.99), como el disco de la banda sonora compilada por el sello *Warner Music*, un álbum con láminas coleccionables de *Panini*, los kit de prepago de telefonía de *Smartcom PCS*, o diversos productos de perfumería con la imagen de los personajes que se comercializaron para el día del padre del año 2003⁶⁸.

Otro aspecto que la transformó en una de las telenovelas económicamente más exitosas de Chile fue su notoriedad en el extranjero, ya que se exportó a 20 países de Latinoamérica, Europa y Asia, y más tarde en 2005 se vendió el guión para ser adaptada en México.

Durante el año 2003, y de manera tangencial al éxito de *Machos*, varias marcas y multitiendas nacionales comenzaron a contratar actores como los rostros principales de sus publicidades. Este es el caso de varios de los protagonistas de la telenovela de Canal 13, como la actriz María Elena Swett, quien firmó un contrato con la multitienda Ripley, por acerca de

67 10 de octubre de 2003). ‘Funeral de Valentina marcó el peak de sintonía de “Machos”’. (El Mercurio. Santiago. Recuperado el 16 de marzo de 2016 en <http://www.emol.com/noticias/magazine/2003/10/10/125709/funeral-de-valentina-marco-el-peak-de-sintonia-de-machos.html>)

68 (25 de mayo de 2003). *Los “Machos” la llevan: Lanzan cototos perfumes y desodorantes*. La Cuarta. Santiago.



Fig. 37 “Tú también puedes ser un seductor”, campaña publicitaria para la compañía de telefonía Smartcom PCS.
Fuente www.anda.cl

Fig. 38 Felipe Braun, campaña publicitaria para la marca de vestuario maculino Basement.
Fuente www.network54.com

45 millones de pesos anuales. Gonzalo Valenzuela, uno de los hermanos Mercader, fue contratado por la marca de telecomunicaciones *Entel* para promocionar tarjetas de prepago telefónico (Chávez, 2005), además de un contrato que ya poseía con la marca de ropa *Basement*, propia de la multitienda Falabella. El actor Felipe Braun, quien interpreta a Ariel Mercader, objeto de estudio central de esta investigación, fue otro que consiguió contratos millonarios, por un lado sumándose a Valenzuela, con la marca de ropa *Basement*, y por otro lado, con la marca de electrodomésticos *Consul*, que mostraba en sus publicidades a Braun promocionando una lavadora en comerciales de televisión, prensa y vía pública, por una suma de 45 millones de pesos⁶⁹.

2.3.2) MACHOS Y LA DIVERSIDAD SEXUAL

Desde los inicios de la década de los '90, ya habían existido personajes de hombres *gay* —declaradamente o no— en las telenovelas nacionales, así como varios personajes interpretados por comediantes o actores en programas del horario *prime*. La construcción de aquellos personajes —la mayoría en telenovelas de Televisión Nacional— cae bajo el mismo modelo: el hombre afeminado, amanerado, delicado, pícaro y desafiante, que ejerce un oficio comúnmente asociado a las mujeres, como el asesoramiento del hogar, la cocina, la confección de ropa, las artes escénicas, entre otros. Bajo una lectura preliminar, se hace evidente que estos personajes, todos secundarios, perpetúan un estereotipo negativo, en el sentido que sólo es posible representar la diversidad sexual masculina en televisión, siempre y cuando se haga bajo un velo de comedia, lejos de la realidad o la representación de la multiplicidad de identidades periféricas, con

⁶⁹ (08 de Agosto de 2003). *Figuras de tevé ganan millonarias sumas en publicidad*. La Cuarta. Santiago.

todos los matices identitarios que sí se le permiten demostrar a aquellos que personifican la heteronormatividad. Sólo hay cabida para un tipo de diferencia sexual masculina en la televisión chilena: el bufón, o como lo describe Jesús Martín-Barbero (1987), “**el Bobo**”, personaje que se hace esencial describir, para entender más adelante el análisis que se llevará a cabo de estos personajes:

el *Bobo*, que está fuera de la tríada de los personajes protagónicos pero pertenece sin embargo a la estructura del melodrama en la que representa la presencia activa de lo *cómico*, la otra vertiente esencial de la matriz popular. La figura del Bobo en el melodrama remite por un lado a la del *payaso* en el circo, esto es, aquél que pone distensión y relajo emocional después de un fuerte momento de tensión, necesarísimo en un tipo de drama que mantiene las situaciones y los sentimientos casi siempre al límite. Pero remite por otro a lo *plebeyo*, al antihéroe torpe y hasta grotesco, con su lenguaje antisublime y grosero, burlándose de la corrección y la retórica de los protagonistas, introduciendo la ironía de su aparente torpeza física, siendo como es un equilibrista, y su habla llena de refranes y de juegos de palabras. (p. 135)

Cabe mencionar que el primer semestre del año 2003, paralelamente a *Machos*, TVN transmitió la telenovela *Puertas adentro*, un drama de clases sociales. En esta telenovela se presentó a dos personajes secundarios *gay*, una pareja de hombres mayores, **Humberto Cubillos** —interpretado por el actor José Soza— y **Efraín Gallegos** —interpretado por Luis Alarcón—, quienes vivían sus vidas en un campamento, haciéndose pasar por primos, escondiendo su relación de pareja. Si bien esta historia romántica no había sido contada antes en televisión, sentando sin duda un precedente en la historia de la televisión chilena, y los personajes de TVN compartían la intención de Canal 13 de representar la diferencia sexual de manera seria⁷⁰, el impacto que podría haber causado esta pareja de hombres —viviendo lo que muchos reconocerían como un matrimonio clandestino— no se desató plenamente, dada la abrumadora popularidad del personaje —galán— *gay* de la competencia.

70 (17 de enero, 2003). Luis Alarcón: “Mi personaje no es afeminado ni amanerado”. *La Cuarta*. Santiago.

PERSONAJES GAY EN TELENÓVELAS CHILENAS, 1992 -2003

Amadeo, interpretado por Luis Gnecco, un mayordomo en la telenovela *Trampas y Caretas* (TVN, 1992).

Juanito Lyon, interpretado por Rodolfo Bravo, el portero de un colegio, en la teleserie *Ámame* (TVN, 1993)

Pierre Lafont, interpretado por Felipe Armas, chef jefe en la telenovela *Marrón Glacé* (Canal 13, 1993).

Francisco, más conocido como “**Panchito**”, interpretado por Daniel Muñoz, en la teleserie *Top Secret* (Canal 13, 1994)

José Luis, interpretado por Claudio Valenzuela, un masajista en *Juegos de Fuego* (TVN, 1995). Este personaje es un antecedente del más tarde recordado personaje “El Cochiguaz”, interpretado por el mismo actor.

Rolo, interpretado por Gabriel Prieto, un diseñador de vestuario en la telenovela *Loca Piel* (TVN, 1996).

Macario Ortega, más conocido como “**Orteguita**”, interpretado por Mario Soto, un asistente teatral en *Pampa Ilusión* (TVN, 2001).

Mauricio Jiménez, más conocido como “**El Rucio**”, interpretado por Andrés Velasco, un coreógrafo que trabajaba en un local de *topless*, en *Amores de mercado* (TVN, 2001).

Recaredo Oyarzún, interpretado por Mauricio Pesutic, en la telenovela *Purasangre* (TVN, 2002).



Fig. 39 Juanito Lyon.
Fuente www.youtube.com

Fig. 41 Pierre Lafont.
Fuente www.youtube.com

Fig. 43 El Rucio.
Fuente www.youtube.com

Fig. 40 Orteguita.
Fuente www.youtube.com

Fig. 42 Recaredo Oyarzún.
Fuente www.youtube.com

Fig. 44 Panchito.
Fuente www.youtube.com



Fig. 45 Amadeo.
Fuente www.youtube.com

Fig. 47 El Rucio.
Fuente www.youtube.com

Fig. 49 Humero Cubillos
y Efraín Gallegos.
Fuente www.youtube.com

Fig. 46 Juanito Lyon
Fuente www.youtube.com

Fig. 48 Panchito.
Fuente www.youtube.com

Fig. 50 Pierre Lafont.
Fuente www.youtube.com

Fig. 51 Ariel Mercader.
Fuente www.fotech.cl



MACHOS Y EL SECRETO

El secreto, o la multiplicidad de secretos, en el caso de *Machos*, que poseen sus protagonistas, y las diferentes instancias en que estos se van revelando, actúan como un hilo conductor que entreteje gran parte de la narración. Secretos de infidelidad, paternidad, impotencia sexual, enfermedad, y en el caso de Ariel Mercader, orientación sexual.

El secreto de la identidad sexual del personaje Ariel Mercader es parte de un pacto, como se expresa a lo largo de los más de 160 capítulos de la telenovela, entre padre e hijo; un pacto entre hombres, un pacto de masculinidad; el pacto más honorable que puede existir —dentro de un arco narrativo absolutamente patriarcal y androcéntrico—. En la narración, este secreto lleva 10 años enterrado, y la llegada de Ariel a Chile desde España, y sus deseos de conectarse con su familia, amenazan aquel pacto de no revelar el secreto. Un secreto del que está al tanto la audiencia y que poco a poco se le va revelando a los distintos personajes; las diferentes reacciones a esta revelación, preponderantemente de rechazo, también juegan un rol en la construcción de la identidad sexual contranormativa que se está representando. Esto se refiere a que el mantener oculta la identidad sexual de un personaje forja visualmente quien y cómo es: un «*gay* de clóset» se (auto)construiría y se expresaría corporal y oralmente de una manera distinta a un «*gay* asumido»⁷¹. Los modelos de identidad que se han repetido, performativamente hablando, son distintos. **Los indicios, los signos que denotan aquella diversidad sexual se niegan en una y se exageran en la otra. Esta dicotomía en la visualización de la diferencia sexual masculina representada en televisión es lo que apunta a analizar esta investigación.**

El año 2003, con la emisión de *Machos*, Canal 13 presenta por primera vez en sus pantallas una interpretación cuidadosamente alejada de la ridiculización de la diferencia sexual masculina. Además es la primera vez que la emisora católica aborda con profundidad el tema en horario familiar, otrora reservado para el horario prime, en estelares de entrevistas. El personaje de Ariel Mercader se presentó como uno más de 7 hermanos, hijos de un padre muy conservador y machista. Rápidamente se devela su orientación sexual, pero sólo a la audiencia; el secreto se mantiene para el resto de los personajes. Esta clandestinidad sexual marca las relaciones que él mantiene con su familia y cercanos. Su identidad se contiene dentro

71 Con esto no se pretende desconocer la miríada de expresiones diversas de género e identidad sexual. No existe una sola manera de «ser *gay*» o de «verse *gay*». Si bien no todos los hombres *gay* se comportan de la misma manera que los personajes cómicos estereotipados que se ven en pantalla, no todos se asemejan tampoco al modelo heteronormado inofensivo y sobrio de hombre *gay* que se presenta en la telenovela *Machos*. Querer homogenizar las representaciones hacia uno u otro lado sería atentar con la libre expresión de la subjetividad de cada individuo, cualquiera sea su expresión de género o sus preferencias sexuales.

de los límites de la ocultación de su identidad sexual, lo que, por lo tanto, coartaría las posibilidades representacionales físicas de un hombre que está tratando de «pasar por heterosexual». Ariel Mercader es *gay*, pero su arco dramático y su comportamiento a lo largo de la telenovela no lo delatan. No se muestra a Ariel Mercader coqueteando con otro hombre, o en una relación estable con una pareja, yendo a un bar o una disco *gay*, o con un grupo de amigos con quienes pudiera expresar sin reparos ni miedos su orientación sexual. La representación del canal católico de «lo que es ser *gay*» no poseyó esas características. Incluso, en el documento donde se expresan los lineamientos institucionales del Canal, se declara que “para Canal 13 la homosexualidad no es sinónimo de perversión, pero tampoco la presenta como expresión de “normalidad” o de modernidad” (Cádiz, 2014, p.30). Este apartado del reglamento editorial del Canal es un antecedente que contribuye a explicar, mas no en su totalidad, las limitaciones de la construcción del personaje de Ariel Mercader, que serán analizadas más adelante en el cuarto capítulo de esta investigación.



Fig. 52 Ariel Mercader
y su padre, Ángel Mercader.
Fuente www.terra.cl

TERCERA PARTE :

***CONSTRUCCIÓN DEL
MODELO DE ESTUDIO***

LA SEMIÓTICA COMO HERRAMIENTA

La manera en que comprendemos la realidad, aquello que percibimos y que nos rodea incansablemente, es mediante las relaciones que podemos establecer entre las cosas. Significados, normas, causas y efectos, correspondencias, símbolos, señales, índices, son algunas de las conexiones que establecemos para codificar nuestro entorno, para comunicarnos y para identificar la manera en que desarrollamos la cultura en la que estamos insertos. Y aquellas relaciones se expresan mediante lo que se conoce como **signos**.

Charles S. Peirce⁷² definió el signo como «aquello que está en lugar de otra cosa, en alguna capacidad» Ya sea por presentar una relación natural o causal —como las huellas de un animal en el suelo o el sonido del trueno que anuncia una tormenta— o por convención —como levantar el pulgar en señal de aprobación, la noción de que algunos colores son femeninos o masculinos, o las señales de tránsito—, estamos hablando de un signo cuando nos referimos a todo aquello que «suplanta» o está en el lugar de otra cosa o idea, de acuerdo a algún tipo de relación. Esta relación se establece mediante un proceso denominado semiosis.

Los signos gráficos —las imágenes— son el objeto de estudio de la **semiótica**, ciencia que, emparentada —y a veces equiparada con la semiología⁷³—, estudia la naturaleza, las categorías, las relaciones de

“El signo [...] es la mediación entre el conocimiento y la realidad” (Ahumada y Niñón, 2013, p.17).

72 Charles Sanders Peirce (Cambridge, 1839 - Milford, 1914), filósofo, lógico y científico estadounidense. Ha sido considerado como fundador del pragmatismo y padre de la semiótica contemporánea entendida como teoría filosófica de la significación y de la representación. Su pensamiento constituye uno de los más ricos y profundos de los últimos siglos, a pesar de que no lograra desarrollar una carrera académica, debido a su carácter fuerte y conflictivo, y su difícil trato. Sin embargo, su innegable aporte al pensamiento del siglo XX se desborda en diversas áreas como la filosofía, astronomía, matemáticas, lógica, semiótica, teoría e historia de la ciencia, lingüística, econometría y psicología, y su pensamiento trasciende hasta el día de hoy, con numerosos centros dedicados al estudio y fomento a la difusión de su obra, como el Grupo de Estudios Peirceanos, del Departamento de Filosofía de la Universidad de Navarra.

73 Semiología (del griego *semeion*=signo y *logos*=estudio) de tradición lingüística, distinta de la semiología médica que identifica y estudia los síntomas (signo indicial) en un paciente para establecer un diagnóstico.

dichos signos, y los medios de creación y transmisión de significados. Se pueden identificar dos ramas principales de la semiótica de tradición filosófica, relacionadas a dos autores que fueron contemporáneos, mas no colaboradores: por una parte, según el lingüista suizo Ferdinand de Saussure, tenemos una ciencia que considera al signo como una relación binaria o diádica; la unión arbitraria de un **significante** con un **significado**⁷⁴. Por otra parte, el académico estadounidense Charles Sanders Peirce, considera al signo como algo que “crea en la mente de esa persona un signo equivalente, o tal vez más desarrollado” (Ahumada y Niñón, 2013, p.30) y que consta de tres componentes: El *signo* o el **representamen**, el **objeto** y el **interpretante**⁷⁵. Pero no nos detendremos en esta discusión, más allá de reconocerla y nombrarla, pues las herramientas semióticas de esta investigación han sido extraídas desde el trabajo de Umberto Eco en torno al estudio de los **códigos**.

De acuerdo a lo planteado en el primer capítulo, la creación y modificación social del género, mediante la performatividad, se observa como un proceso de significación, de creación de subjetividades, de corporización de modelos —de códigos— identitarios. Una semiosis sexual. La incorporación de significados que se han transmitido y reinterpretado a través de las décadas, permitiéndonos construir nuestra propia identidad —estemos conscientes de ello o no—. Aquello que constituiría la semiosis del género, sería aquello que se construiría <<en>> nosotros como **signos de determinada sexualidad**, aquello que actúa como señal, como índice o como símbolo de determinadas identidades ya descritas por nuestra cultura.

Este es el planteamiento crucial de Teresa de Lauretis (1992): la producción semiótica ideológica de los sujetos, específicamente entendido desde un eje de género:

Hay "lenguajes", estrategias lingüísticas y mecanismos discursivos que producen significados; hay diferentes modos de producción semiótica, formas distintas de invertir esfuerzo para producir signos y significados. En mi opinión, la manera de emplear ese esfuerzo, y los modos de producción implicados, tienen una relevancia directa, incluso material, para la constitución de los sujetos dentro de la ideología: sujetos diferenciados por la clase, la raza, el sexo y cualquier otra categoría diferencial que pueda

74 Para explicarlo en términos de un ejemplo simple: el **signo lingüístico perro** lo componen la **imagen acústica** perro/dog/chien (significante) y el **concepto** —distinto para cada persona— perro (significado) (Ahumada y Niñón, 2013, p.27).

75 Un ejemplo básico para explicar esta triada sería la ilustración de un dragón. El signo o **representamen** es el dibujo, la imagen representada del dragón. El **objeto** es el dragón mismo, la criatura fantástica de ficción. Y su **interpretante** es la imagen de un dragón que cada persona crea individualmente en su mente al pensar en un dragón, y que es distinta para todos.

tener valor político en situaciones vitales concretas y momentos históricos determinados. (p.55)

Pues, ¿de qué otro modo podrían proyectarse los valores sociales y los sistemas simbólicos en la subjetividad si no es con la mediación de los códigos (las relaciones del sujeto en el significado, el lenguaje, el cine, etc.) que hacen posibles tanto la representación como la auto-representación?. (p.13)

El estudio de las imágenes y su comprensión le brindan a los individuos, y a comunicadores y diseñadores, las herramientas sociales de creación de sentido. **Más allá de hacer una lectura o una interpretación del discurso entregado por los signos que se identifican dentro de determinado signo gráfico, lo que se propone es una exploración de las raíces, de los mecanismos y modos de producción de dichos signos y de los subsecuentes efectos que produce su masificación.** Hacer el puente entre la construcción social del género y el proceso de semiosis busca comprender la manera en que se puede, desde el Diseño, desde el manejo visual, construir nuevas maneras de pensar las identidades sexuales y de cómo ampliar el espectro de lo que se considera aceptable con el fin de normalizar la diferencia, sin negarla ni homogeneizarla.

[por el contrario] El objetivo de la semiótica debería ser precisamente ese plano: ¿cómo se captan como signos, como vehículos del significado social, las propiedades físicas de los cuerpos?, ¿cómo generan los códigos esos signos culturalmente?, y ¿de qué forma están sujetos a los modos históricos de producción de signos? (De Lauretis, 1992: 45).

LA SEMIÓTICA EN UMBERTO ECO.

Pasando a la segunda mitad del siglo veinte, el estudio de los signos tuvo de la mano de Umberto Eco —y otros autores como Roland Barthes, Eliseo Verón, o Julia Kristeva, por nombrar sólo unos pocos— una evolución que se enfrentó a las corrientes francesas y norteamericanas tradicionales. El académico italiano tomó los planteamientos de sus predecesores y ahondó en los alcances de la semiótica⁷⁶, en la definición del signo⁷⁷, y sobretodo en la cuestión “de la praxis, del signo en uso, la puesta en acto del proceso de significación” (Ahumada y Niñón, 2013, p.47). Umberto Eco va más allá de los sistemas de signos y propone estudiar los “procesos de comunicación”, esto a raíz de que “son las relaciones comunicativas el rasgo definitorio de la cultura” y que “un sistema de signos, supone un proceso de comunicación anterior” (Mandujano, 2011, p.57).

La semiótica se ocupa de cualquier cosa que pueda CONSIDERARSE como signo. Signo es cualquier cosa que pueda considerarse como substituto significante de cualquier otra cosa. Esa cualquier otra cosa no debe necesariamente existir ni debe subsistir de hecho en el momento en que el signo la represente. En ese sentido, la semiótica es, en principio, *la disciplina que estudia todo lo que puede usarse para mentir.* (Eco, 2000, p.22)

Umberto Eco, más allá de seguir desarrollando *ad eternum* la tarea tradicional de categorizar al signo de acuerdo a su naturaleza y/o relación con otros elementos, “sugiere establecer una tipología de los modos de producción de signos, a diferencia de Peirce, que estableció una tipología de signos” (Ahumada y Niñón, 2013, p.48).

EL SIGNO ICÓNICO

Es importante recordar que para Peirce, el signo icónico es aquel que tiene una relación de semejanza con el objeto al que se refiere (Eco, 1986, p.170), como sería el caso de los retratos, los mapas, etc. Sin embargo, Eco pone lo anterior en duda al manifestar que es imposible que un signo icónico —como el retrato de una persona, por ejemplo— se asemeje o

“La semiótica admite que las cosas existen por cuenta propia y así escapa a cualquier tentación idealística; pero ha de fundamentar los parámetros para la comprobación de los signos en categorías semióticas y no en el recurso físico a las cosas —precisamente porque es una ciencia de la cultura y de las convenciones sociales y no de la naturaleza”. (Eco, 1986, p.30)

76 “[...] todos los aspectos de la cultura pueden estudiarse como contenidos de una actividad semiótica” (Eco, 2000, p.44).

77 Eco cuestiona la definición existente de signo, y postula referirse a él como función semiótica —o sign function en la versión anglosajona (Mandujano, 2011: 81)—. El autor declara que “UN SIGNO NO ES UNA ENTIDAD FÍSICA, dado que la entidad física es, como máximo, la ocurrencia concreta del elemento pertinente de la expresión” y que “UN SIGNO NO ES UNA ENTIDAD SEMIÓTICA FIJA, sino el lugar del encuentro de elementos mutuamente independientes, procedentes de dos sistemas diferentes y asociados por una correlación codificadora” (2000, p.83).

posea todas las cualidades de su objeto⁷⁸, sino más bien algunas de las “propiedades ópticas del objeto (visibles), las ontológicas (presumibles) o las convencionalizadas” (Eco, 1986, p.177) —ya que, en este caso, carece del volumen, textura y capacidad de comunicarse de la persona retratada—. **Por lo tanto, un signo, al momento de representar o ser reproducido, “las propiedades que tiene en común con el objeto, ¿son las que se ven o las que se saben?”** (Eco, 1986, p.177).

Seleccionamos los aspectos fundamentales de lo percibido basándonos en códigos de reconocimiento”[...] “Incluso los códigos de reconocimiento (o de la percepción) tienen en cuenta los aspectos pertinentes (cosa que ocurre con todos los códigos). La reconocibilidad del signo icónico depende de la selección de estos aspectos. (Eco, 1986, p.175)

Esta crítica al signo icónico, a aquel que representa a partir de la semejanza visual que mantiene con su objeto, se hace pertinente para esta investigación, dado que **aquellos «rasgos pertinentes» son los que actuarían a modo de evidencia al momento de querer representar cierto tipo de identidad.** Aquellos «invariantes⁷⁹» formarían parte del signo, revelando aquellas propiedades necesarias para completar la representación que se nos ha puesto en frente.

No habíamos definido los códigos icónicos sólo como la posibilidad de transcribir las condiciones perceptivas mediante un signo gráfico convencional: habíamos dicho también que un signo puede denotar globalmente una cosa percibida, reducida a una convención gráfica simplificada. Precisamente porque seleccionamos los rasgos pertinentes entre las condiciones de la percepción, se produce este fenómeno de reducción en casi todos los signos icónicos; pero se observa de una manera más absoluta en las imágenes estereotipadas, emblemas, abstracciones heráldicas. (Eco, 1986, p.180)

78 “Elaboro los datos de experiencia facilitados por el diseño de la misma manera que elaboro los datos de experiencia facilitados por la sensación; los selecciono y los estructuro fundándome en sistemas de expectativas e implicaciones debidas a experiencias anteriores, y por lo tanto, mediante técnicas aprendidas, es decir, basándome en códigos” (Eco, 1986, p.172).

79 Jacques Aumont (1992) llama **invariantes** a los «indicadores de reconocimiento» de Umberto Eco. Son aquellas “áreas, puntos, características en una imagen o en un rostro, por ejemplo, que nos permiten distinguir a alguien o algo” (p.87); como un ejercicio mnemónico, identificamos ciertas áreas y accedemos a ellas más tarde al reconocerlas nuevamente.

EL CÓDIGO

Otra de las preocupaciones de Umberto Eco fue definir la existencia e importancia del **código**, al establecer su hipótesis de trabajo que dice que “todas las formas de comunicación funcionan como emisión de mensajes basados en códigos subyacentes. Es decir, que todo acto de performance comunicativa se apoya en una competencia preexistente” (Eco, 1986, p.10).

El código será entendido como aquello que ordena, mediante reglas sintácticas y semánticas (Eco, 1986, p.47) aquello que se comunica, que está representando. Aquel sistema que posibilita el entendimiento entre quienes participan del acto comunicativo, que debe ser conocido por todos los participantes, es lo que Eco denomina código. “Con sus criterios de orden, el código facilita estas posibilidades de comunicación. El código viene a ser un sistema de posibilidades superpuesto a la igualdad de probabilidades del sistema en su origen, para facilitar su dominio comunicativo” (Eco, 1986, p.46). Propio de cada cultura y período histórico, el código —pensado más allá de la dimensión lingüística— será aquello que permita reconocer el significado tras un signo visual, sonoro, o de cualquier otro orden.

Así pues, el código icónico establece las relaciones semánticas entre un signo gráfico como vehículo y un significado perceptivo codificado. La relación se establece entre una unidad pertinente de un sistema semiótico, dependiendo de la codificación previa de una experiencia perceptiva. (Eco, 1986, p.178)

[...] los signos son los resultados provisionales de reglas de codificación que establecen correlaciones transitorias en las que cada uno de los elementos está, por decirlo así, autorizado a asociarse con otro elemento y a formar un signo sólo en determinadas circunstancias previstas por el código. (Eco, 2000, p.84)

Al hablar de código se entenderá aquello que posibilita la concreción y la posibilidad de «hacer sentido» de aquello que percibimos. Producto de nuestras experiencias y acervos, la presencia de un código será determinante al momento de representar: al tomar ciertos significados, determinados signos o indicadores de reconocimiento, estos se articularán tomando en cuenta las reglas semánticas y sintácticas determinadas por el código pertinente.

Durante la etapa de análisis, se determinará la presencia —o la falta— del código que permite el reconocimiento de las identidades de la diversidad sexual como tal: cuáles son los indicadores de reconocimiento necesarios para articular el código, qué factores son

prescindibles o intercambiables y que no alteran la efectividad del código, cuáles son las reglas semánticas y sintácticas que operan, el objeto de estudio central se apegan al código existente o se crea fuera de él, son algunos de los cuestionamientos que se desarrollarán.

En una primera etapa, Eco (1986) distingue varios tipos de códigos con distintos grados de articulación⁸⁰ —siguiendo al lingüista y semiótico argentino Luis Jorge Prieto— dentro de los cuales se podrían clasificar y comprender los signos gráficos contenidos en sistemas de codificación, los que se presentan continuación:

1) Códigos sin articulación: comprenden semas que no pueden descomponerse. Ejemplos:

- a) Códigos con sema único. Sólo significa cuando está presente (su ausencia no comunica, como es el caso de los códigos con significante cero) (Eco, 1986, p. 203).
- b) Códigos con significante cero. Tanto su presencia como su ausencia tienen significado. Ej: el hecho de dejar las luces encendidas al interior de un hogar.
- c) El semáforo (cada sema —luz de cada color— indica que hay que practicar una operación; los semas no son articulables entre sí para formar una señal más compleja, ni son descomponibles) (Eco, 1986, p. 203).

2) Códigos con segunda articulación solamente: Los semas no se pueden descomponer en signos, sino en figuras que no representan fracciones de significado. Ejemplos:

- a) Líneas de autobús con dos números.
- b) Señales navales a brazo⁸¹.

80 El concepto de «primera articulación» se remite a la tradición lingüista, y se refiere a la (des)composición de la lengua en unidades básicas llamadas **monemas** que pueden utilizarse para obtener nuevos mensajes (sintagmas). El concepto de «segunda articulación» hace referencia a una unidad aún más pequeña del lenguaje, a los **fonemas**, que son la unidad mínima de sonido vocálico y consonántico. Al cuestionar la tradición lingüística de la semiótica, que busca analizar todos los signos, incluso los gráficos, mediante categorías del lenguaje, Eco (1986) —apoyado en Lévi-Strauss— cuestiona esta «segunda articulación», arguyendo que “hay códigos comunicativos con tipos de articulación distintos o con ninguna; la doble articulación no es un dogma” (p.199) y que, debido a que no es posible afirmar que los mensajes se generen mediante un juego de primera y segunda articulación, es preferible dejar de lado el término «lenguaje» y utilizar «código», pues permite englobar sistemas de primera, segunda, o articulación nula, o incluso móvil.

81 “[...] están previstas diversas figuras, representadas por distintas inclinaciones del brazo [...] dos figuras se combinan para formar una letra del alfabeto; pero esta letra no es un signo porque carece de significado y lo adquiere solamente si se considera elemento de articulación del lenguaje verbal y se articula siguiendo las leyes de la lengua; pero siendo así que puede estar investida con un valor significativo en código, se convierte en un sema que denota una proposición compleja como ‘necesitamos un médico’” (Eco, 1986, p. 204).

3) Códigos con primera articulación solamente: Los semas pueden ser analizados por signos, pero no por figuras. Ejemplos:

a) La numeración de las habitaciones de un hotel: el sema “20” suele significar “primera habitación del segundo piso”; el sema se descompone en el signo “2” que significa “segundo piso” y en el signo “0” que significa “primera habitación”; el sema “21” significará “segunda habitación del segundo piso”, y así sucesivamente (Eco, 1986, p. 204).

b) Señales de tráfico con sema que puede ser descompuesto en signos comunes a otras señales: un círculo blanco bordeado de rojo que contiene el esquema de una bicicleta en el campo blanco significa “prohibido el paso de ciclistas” y se descompone en el signo “borde rojo” que significa “prohibido” y en el signo “bicicleta” que significa “ciclistas” (Eco, 1986, p. 204).

c) Numeración decimal: “como en la numeración de las habitaciones del hotel, el sema de varias cifras se puede descomponer en signos de una cifra que, según su posición, indican unidades, decenas, centenas, etc” (Eco, 1986, p. 204).

4) Códigos de dos articulaciones: con semas analizables en signos y figuras. Ejemplos:

a) Las lenguas: los fonemas se articulan en monemas y estos en sintagmas.

b) Números telefónicos de seis cifras: al menos los que se pueden descomponer en grupos de dos cifras, cada uno de los cuales indica, según su posición, un sector de la ciudad, una calle, un bloque; y cada grupo de dos cifras se puede descomponer en dos figuras desprovistas de significado.

5) Códigos con articulaciones móviles: en cada código pueden haber signos y figuras, que no siempre tendrán la misma función; los signos pueden convertirse en figuras y viceversa, las figuras en semas, otros fenómenos pueden adquirir el valor de figura, etc. Ejemplos:

a) La música tonal.

b) Las cartas de juego.

c) Los grados militares. Las diferentes ramas de las F.F.A.A. distinguen el rango de sus funcionarios de acuerdo a un código que se articula en varios niveles: las figuras (estrellas, rayas, etc), los fondos, los bordes y los colores. “Según los casos, el rasgo pertinente es la forma o el color” (Eco, 1986, p.205).

Lo importante es no esforzarse vanamente en identificar un número determinado de articulaciones en una relación fija. Según el punto de vista de quien lo examina, un elemento de primera articulación puede convertirse en un elemento de segunda articulación, o viceversa. (Eco, 1986, p.206)

Posteriormente, en su análisis Eco (1986) lista las categorías de índole perceptiva, psicológica, gráfica, icónica mediante las que se podría llevar a cabo un análisis semiótico centrado en la teoría de los códigos:

a) Códigos perceptivos: "establecen las condiciones de una percepción suficiente" (Eco, 1986, p.210).

b) Códigos de reconocimiento: "estructuran bloques de condiciones de la percepción en unidades de reconocimiento que son bloques de significados, fundándose en los cuales se pueden reconocer los objetos a percibir o recordar los objetos percibidos" (Eco, 1986, p.210).. Aquí entrarían los indicadores de reconocimiento, descritos con anterioridad, que permiten recordar aspectos fundamentales de un objeto. Ej: las rayas de una cebrá son lo que la diferencian de otro animal, no la forma de su mandíbula

c) Códigos de transmisión: estructuran las condiciones que permiten la sensación útil a los fines de una determinada percepción de las imágenes. Por ejemplo, el reticulado de una fotografía de prensa, o el estándar de líneas que hace visible la imagen en la televisión. Pueden ser analizadas fundándose en la teoría física de la información, pero establecen la manera cómo se puede transmitir una sensación y no una percepción prefabricada. Al señalar el "grano" de una imagen, influyen en la calificación estética del mensaje y alimentan los códigos tonales y los códigos del gusto, los códigos estilísticos y los códigos del inconsciente" (Eco, 1986, p.211).

d) Códigos tonales: "llamaremos así a los sistemas de variantes facultativas ya convencionalizadas, los rasgos "suprasegmentales" que connotan entonaciones particulares del signo (tales como "fuerza", "tensión", etc.); y auténticos sistemas de connotación ya estilizados (como, por ejemplo, lo "gracioso" o lo "expresivo"). Estos sistemas de convenciones acompañan en calidad de mensaje adjunto y complementario a los elementos de los códigos icónicos propiamente dichos" (Eco, 1986, p.211).

e) Códigos icónicos: en general se basan en elementos perceptibles realizados en los códigos de transmisión. Se articulan en figuras, signos y enunciados o semas (Eco, 1986, p.211.):

1) Figuras: son condiciones de la percepción (por ejemplo, relaciones de figura y fondo, contrastes de luz, relaciones geométricas de las formas básicas) transcritas en signos gráficos, siguiendo modalidades establecidas por el código, aunque el código no sea reconocible.

2) Signos: "denotan, con artificios gráficos convencionales, las unidades de reconocimiento (nariz, ojo, cielo, nube); o bien, "modelos abstractos", símbolos, diagramas conceptuales del

objeto (un sol como un círculo con rayos filiformes). Muchas veces no pueden ser analizados dentro de un enunciado, dado que se presentan como no discretos, en un continuum gráfico. Solamente pueden ser reconocidos fundándose en el sema como contexto”.

3) Enunciados icónicos (o semas, siguiendo a Prieto): "son lo que más comúnmente llamamos “imágenes”, o mejor dicho, signos “icónicos” (un hombre, un caballo, etc.). De hecho, constituyen un enunciado icónico complejo (como “esto es un caballo de perfil y en pie”, o bien “aquí hay un caballo”). [...] Los códigos icónicos cambian fácilmente en un mismo modelo cultural" (Eco, 1986, p.211).

f) Códigos iconográficos: "eligen como significante los significados de los códigos icónicos, para connotar semas más complejos y culturalizados (no un “hombre” o un “caballo”, sino un “hombre monarca”, un “bucéfalo”, un “Pegaso”, un “asno de Balaam”). Son reconocibles a pesar de las variaciones icónicas, porque se fundan en unidades de reconocimiento muy aparentes. Dan lugar a configuraciones sintagmáticas muy complejas, aunque reconocibles de modo inmediato, y fácilmente catalogables, del tipo “natividad”, “juicio universal”, “cuatro jinetes del Apocalipsis” (Eco, 1986, p.212).

g) Códigos del gusto y de la sensibilidad: "establecen las connotaciones provocadas por los enunciados icónicos de los códigos precedentes. Un templo griego puede connotar “belleza armoniosa” o “ideal de lo griego”, “antigüedad”. Una bandera al viento puede connotar “patriotismo” o “guerra”; connotaciones que dependen incluso de la situación en que se pronuncian (Eco, 1986, p.212)".

h) Códigos retóricos: nacen de la convencionalización de las soluciones icónicas inéditas, asimiladas por el cuerpo social y convertidas en modelos o normas de comunicación. Como en el caso de los códigos retóricos en general, se distinguen en figuras retóricas, premisas y argumentos [cfr. B.5.III.2.] (Eco, 1986, p.212).

i) Códigos estilísticos: "determinadas soluciones originales o codificadas por la retórica, o bien realizadas una sola vez, persisten (una vez citadas) para connotar un tipo de logro estilístico [...] o también la realización típica de un ideal estético, técnico, estilístico, etc".

j) Códigos del inconsciente: estructuran determinadas configuraciones icónicas o iconológicas, retóricas o estilísticas, que convencionalmente se consideran capaces de estimular determinadas reacciones, de expresar situaciones psicológicas. Se utilizan especialmente en las relaciones de persuasión”.

Estas tipologías —las pertinentes— serán las que formarán parte del cuerpo del análisis de esta investigación, mediante las que se llevará a cabo la lectura del modo de construcción de la representación de la diferencia sexual masculina: qué elementos componen el código, qué articulación —si es que existe— tendrían, cuales serían los indicadores de reconocimiento mínimos para que el código siga funcionando, qué sistema de expectativas y convenciones⁸² «históricos» dictan los límites del código.

SIGNOS NO VERBALES

Dentro del estudio de la comunicación y la producción de sentido, en un contexto en que se busca comprender cómo el comportamiento⁸³ puede develar nuestra identidad sexual y cómo es que esta se (re)construye —a partir de evidencias percibidas— con fines dramáticos, es pertinente incluir dentro de la presente investigación aquellos aspectos relacionados a los signos que transmite el cuerpo y la manera en que se interactúa con otras personas. Este es el campo de estudio de la **comunicación no verbal**. “La comunicación no verbal es el intercambio de información que se expresa corporalmente mediante gestos, posturas corporales, respiración, movimientos oculares, distancias, tonos de voz, vestimenta y otros. Corresponde el 93% de la comunicación interpersonal” (Ahumada y Niñón, 2013, p.53). Siendo una parte importante del proceso comunicativo, a continuación se presentan las tres áreas⁸⁴ que se distinguen dentro de su estudio: **proxémica, kinésica y paralenguaje**⁸⁵.

“[...] incluso en el caso de que los gestos y los tonos de voz no tuvieran un valor institucionalizado y formalizable, podrían ser interpretados como señales convencionales que orientan al destinatario sobre el código connotativo que debe emplear para descodificar el mensaje lingüístico; y por ello su función de señaladores de código sería en todo caso de gran importancia desde el punto de vista semiológico”.
(Eco, 1986, p.14)

82 “Lo que era este algo se vino definiendo por medio de subcódigos connotativos que se basaban en las convenciones culturales y en el patrimonio del saber de un grupo y una época determinados, y marcados por un ámbito ideológico particular y congruente con ellos” (Eco, 1986, p.270).

83 La etología es la ciencia que estudia el comportamiento animal, dentro del contexto en el que estos se encuentren, ya sea en un laboratorio o en su ambiente natural. Existe también la etología humana, que estudia el comportamiento de las personas, sobre todo la comunicación no verbal.

84 Eco (1986) distingue más áreas aún, como la «zoosemiótica» o etología, los códigos del gusto, relacionados a la alimentación y sus distintas configuraciones culturales históricas, los códigos musicales, entre otras más, y hace una clasificación similar a la aquí presentada, de la “variedad de «lenguajes» a través de los cuales se constituye la cultura” (Eco, 1986, p.10).

85 “Existen por supuesto otros signos no verbales, como los signos arquitectónicos; los objetuales (lo que significa poseer un automóvil de una marca u otra, o usar una marca de ropa u otra); la fachada personal (cómo nos presentamos frente a otras personas, el cuidado de nuestro cuerpo, el aseo, el vestuario)”. (Ahumada y Niñón, 2013, p.53)

PROXÉMICA

Se refiere al uso y percepción de las distancias durante la comunicación interpersonal. También se relaciona el concepto de jerarquía entre los participantes. Existen 4 tipos de distancia conversacional:

Distancia íntima: delimitada por la llamada <<burbuja personal>> que denota cercanía sentimental (amantes, amigos y personas cercanas), pero también en algunos casos se invade el espacio personal con la intención de amenazar e intimidar.

Distancia personal: reservada para conocidos, colegas, vecinos.

Distancia social: utilizada con desconocidos, quienes nos prestan algún servicio (como el repartidor de gas), o quienes mantienen una relación de jerarquía, como jefe y empleado, o profesor y estudiante)

Distancia pública: empieza en los 2 metros de distancia, se utiliza en lugares como aulas, salas de reuniones, etc. (Ahumada y Niñón, 2013, p.56).

KINÉSICA

[...]es el estudio de los signos corporales en la comunicación interpersonal, tales como gestos, posturas corporales, respiración y movimientos oculares” (Ahumada y Niñón, 2013, p.57). Clasifica los movimientos en cinco categorías:

Reguladores: intercalan el intercambio verbal en una conversación; otorgan pausas o bien «piden la palabra». Ej: movimientos oculares o de cabeza, toma de aire, etc.

Ilustradores: para enfatizar, señalar o incluso reemplazar palabras (incluso los usamos hablando por teléfono).

Adaptadores: son utilizados cuando un interlocutor está incómodo en la conversación. Ej: frotar las manos, cruzar los brazos o piernas, dar la espalda, golpetear la mesa, etc.

Emblemas: por convención social, por lo tanto varían entre culturas y países diferentes: Ej: *thumbs up* para señalar aprobación; para expresar el suicidio en occidente se suele usar el dedo índice para dispararse en la sien, en Japón es pasarse el puño transversalmente por el estómago.

Muestras de afecto: expresan estados afectivos. Palmadas en la espalda, las sonrisas, las caricias, la palma de la mano hacia afuera que denota el deseo de distancia, etc.

Es importante notar que el esfuerzo de identificar y posteriormente analizar los movimientos corporales de una persona —o un personaje de ficción dentro de una telenovela en el caso de esta investigación— no debe desconocer el contexto dentro del cual son emitidos. Si bien es posible

“Según Birdswhistell [1964], “cuando la gente emite sonidos y escucha, se mueve y mira, toca y siente, emite y recibe olores, etc., todas estas cosas se combinan de diversos modos para participar en el sistema comunicativo, y no es extraño enunciar que estas modalidades pueden ser estructuradas analógicamente: si se aprenden de una manera sistemática, pueden ser modelizadas de la misma manera, o al menos se puede intentar...” . (Eco, 1986, p.13)

captar las sutilezas en la corporalidad de alguien, una imagen estática —un fotograma— es incapaz de transmitir la completa trayectoria del mensaje que contiene un movimiento, entendiendo que esta investigación tiene por objetivo analizar los elementos identitarios (signos) contenidos dentro de una actuación dramática. Es por esto que esta investigación usará tomas y escenas completas a modo de muestra dentro del análisis, con el fin de obtener la actuación completa, acompañada del diálogo y otros elementos, como banda sonora. Como lo expresa Flora Davis (1998)

Nunca lograremos tener un diccionario sobre gestos inconscientes, porque el significado de ellos debe buscarse siempre solamente dentro del contexto general. No podemos afirmar que si una mujer se sienta entrelazando los brazos y cruzando fuertemente las piernas, indefectiblemente expresa que es inalcanzable. Con frecuencia suele ser así, pero para estar seguros debemos estudiar el contexto, estudiar qué otros movimientos realiza con el cuerpo, quiénes la rodean, y muchos otros detalles. (p.17)

PARALENGÜÍSTICA

Relacionado con el modo en que se realiza la emisión vocal, la forma de pronunciar las palabras, que le da intención o cambia el significado de lo que se dice (Ahumada y Niñón, 2013, p.59). Tiene dos componentes:

Cualidades de la voz: Son las características que nos identifican, son propias de la voz de cada persona, como el registro (agudo, grave, normal), el control de la altura, la resonancia, el control del ritmo, etc.

Vocalizaciones: Acompañan el discurso. Pueden ser de tres tipos.

Caracterizadores vocales (risa, llanto, suspiro, gemido, lamento).

Cualificadores vocales (intensidad: fuerte a suave; altura: aguda a grave).

La extensión (hablar rápido a muy arrastrado).

Segregadores vocales: no son palabras, más bien muletillas que "acompañan las emisiones fonéticas". Ej: "eehh", "huumm", "estee", etc. También incluye las pausas en la comunicación (Eco, 1986, p. 12).

El habla —estilo, tono, ritmo, intensidad— se perfila como uno de los elementos clave dentro de la composición de la representación de la identidad sexual.

“PARALINGÜÍSTICA:

El estudio de los rasgos suprasegmentales (los tonos de la voz) y de las variantes facultativas que corroboran la comunicación lingüística y se presentan como sistematizables y susceptibles de convencionalización, o que, siendo reconocidos como naturales y motivados, son sistematizables de alguna manera”. (Eco, 1986, p. 11)

A person's style of speech —not just the pitch of his or her voice — may help determine whether the listener perceives the speaker to be male or female, according to a University of Colorado Boulder researcher who studied transgender people transitioning from female to male. (University of Colorado at Boulder, 2013)⁸⁶

Dentro de un contexto audiovisual y televisivo, el componente sonoro, acompañado de ciertos elementos gestuales, facilita el reconocimiento de la diferencia; dentro de el sistema de convenciones y expectativas que rodean aquello que conocemos como diferencia sexual, «cómo se oye» sería uno de los indicadores de reconocimiento clave para una construcción «creíble», sin negar el carácter inherentemente estereotipado de lo mismo. Voces suaves, entonación elevada en la última sílaba de una palabra —similar al tono de pregunta—, pronunciación alargada de las vocales y de la letra «s» (Thorpe, 2014), serían señales, o rasgos pertinentes que evidenciarían aquella diferencia, por lo que su ausencia requeriría el apoyo de otros códigos icónicos para seguir sosteniendo la existencia del código base de la representación de la diferencia sexual. Este aspecto será discutido en la fase de análisis.

CORPORIZACIÓN

Para llegar al concepto de **corporización** —en el estudio semiótico del teatro—, es pertinente volver a visitar el concepto de performatividad, dado que la presente investigación aborda el tema de la actuación, de la interpretación que hace un actor de un personaje. Antes, en el primer capítulo, se había planteado la performatividad como el proceso mediante el cual los actos repetitivos y estilizados —paródicos o no— de los modelos de género disponibles, llevaba a la construcción del género «en» el individuo. La performatividad del género sería el modo en que se construye la identidad sexual de cada quien.

En el estudio de la semiótica del teatro, lo **performativo**⁸⁷ llega —al igual que a los estudios de género— desde la lingüística y los enunciados lingüísticos constatativos, aquellos que realizan acciones, que afirman hechos, que construyen realidad. “Así pues, la identidad —como realidad corporal y social— se constituye siempre a través de actos performativos” (Fischer-Lichte, 2011, p.55).

86 “El estilo de habla de una persona —no sólo el tono de su voz— puede ayudar a determinar si el oyente percibe al locutor para como hombre o mujer, según un investigador de la Universidad de Colorado Boulder que estudió a personas transgénero en período de transición de femenino a masculino”. La traducción es de la autora.

87 Concepto acuñado por John L. Austin en el ciclo de conferencias *Cómo hacer cosas con palabras*. Deriva del inglés *to perform*, realizar una acción (Fischer-Lichte, 2011, p.47).

El proceso de semiosis que se lleva a cabo «en» la actuación, trascendería el momento captado por la cámara o la posterior emisión del capítulo de la telenovela; los signos y los significados que se interpretan, que se llevan a cabo, llaman a un proceso de «semiosis ilimitada» que se mantiene en el aire mientras el espectador la presencia, la consume, y que ligan al actor y su interpretación con el mensaje⁸⁸, perdurando la relación signica en la mente de sus intérpretes. “Los gestos, movimientos y los sonidos articulados que produce el actor pueden muy bien ser transitorios pero los significados que se expresan con ellos existen más allá de la fugacidad de esos signos” (Fischer-Lichte, 2011, p162).

El concepto de «corporización», tomado de la teórica y semiótica alemana del teatro Erika Fischer-Lichte (2011), habla de aquella interpretación que canaliza significados mediante la ejecución física; habla de algo que está en virtud de otra cosa «en el cuerpo del actor».

Corporizar significa en este caso hacer que con el cuerpo, o en el cuerpo, venga algo a presencia que sólo existe en virtud de él, Es decir, cuando un personaje [...] aparece en y a través del cuerpo de [un actor] sólo puede hacerlo una sola vez e indisolublemente unido a ese cuerpo e particular. [...] Únicamente existe, pues, en su ejecución física: llega a existir a partir de sus actos performativos y de la singular corporalidad del actor. (p.172)

88 Fisher-Lichte (2011) menciona sin embargo, que la «realización escénica», es fugaz, por lo que sería fútil tratar de capturarla mediante algún instrumento de grabación, por la imposibilidad de poder reproducir un instante de real interpretación y encarnación caracterizado por una miríada de sutilezas y marcas que son imposibles de duplicar, no de manera fidedigna al menos. “Todo intento de capturarla en un artefacto por medio de un registro magnetofónico o de vídeo está condenado al fracaso, y no hace sino poner aún más claramente de relieve el abismo infranqueable entre una realización escénica y un artefacto fijable e incluso reproducible” (p.155). «Revisitar» la actuación mediante aquellos registros se hará sólo con fines de consulta y revisión, mas nunca para poder captar su esencia. “Lo que nos es accesible cuando termina la realización escénica son los documentos que se preparan sobre ella o a partir de ella, pero nunca su materialidad específica. Ésta precisa la transformación en otros medios —en vídeo, fotografía, o descripciones, entre otros— para que nos sea accesible” (p.156).

Este acto de corporizar, de encarnar⁸⁹, es donde residiría la «verdad» del personaje; no en el texto de sus palabras, sino en el texto semiótico de sus movimientos, de su cuerpo:

mientras que el lenguaje puede mentir, el cuerpo se considera sincero y auténtico. Asimismo, la voz, como las demás manifestaciones corporales, revela el <<verdadero>> estado de ánimo del personaje, incluso aunque se lo oculte a él mismo, En este caso, la voz y el lenguaje se desvinculan. Aunque esta desvinculación ha de ser interpretada y entendida con miras al personaje”. (p.257)

Por lo tanto, si el cuerpo de quien interpreta, de quien «corporiza» se vuelve texto, este es susceptible de ser leído, de ser deconstruido y analizado en tanto que signos, o función semiótica —correlación de elementos fúntivos—, siguiendo a Eco.

CONSTRUCCIÓN DEL MODELO DE ESTUDIO

No se pretende realizar una taxonomía rígida, ceñida a las descripción sistemática de las categorías de clasificación del signo propuestas por Saussure, Peirce o Morris. Como bien señala Teresa de Lauretis (1992)

la semiótica ha sufrido un cambio en su engranaje teórico: un cambio que la ha alejado de la clasificación de los sistemas de signos —sus unidades básicas, sus niveles de organización estructural— y la ha llevado a la exploración de los modos de producción de signos y significados, a las formas en que se usan, se transforman o se violan los códigos y los sistemas en la actividad social. (p.265).

Bajo esta premisa, se pretende llevar a cabo un análisis que siga el camino planteado por la teoría del código de Umberto Eco en *La estructura ausente*, centrado en los modos de construcción y difusión de significados, en este caso, aquellos que permiten construir identidades (contra)sexuales.

89 Erika Fischer-Lichte (2011) escribe acerca de la **encarnación**, como proceso intrínseco de la realización escénica, que posteriormente renombra «**corporización**»: en el momento de la actuación, los espectadores sólo debían ver al personaje, y no al cuerpo fenoménico del actor. Para que eso ocurriera, el actor debía desaparecer de su cuerpo y transformarlo en texto, en un cuerpo semiótico «puro», al servicio del texto creado por el dramaturgo o autor. En resumen, la encarnación de un personaje, por parte de un actor, implica un proceso de descorporización, donde lo que resulta es un cuerpo despojado de toda característica e intención interpretativa (p.161).

Los códigos de reconocimiento, códigos iconográficos, códigos del gusto y de la sensibilidad, códigos estilísticos y del inconsciente se perfilan como los más pertinentes para el problema de investigación, en una primera instancia —aunque no se desconoce la posibilidad de la existencia de un código retórico. A su vez, se analizará el funcionamiento de la articulación —primera, segunda, móvil, o nula— presente en el código de la representación de la diferencia sexual masculina, apuntando a la existencia o ausencia de algún modelo específico en que los signos se combinan para representar «verídicamente» aquello que están representando. ¿Qué pasa en el caso de Ariel Mercader, cuando la diferencia sexual no se evidencia visualmente? ¿Se niega el código anterior, subvirtiendo los sistemas de convenciones y expectativas? ¿Se propone un nuevo código? ¿La diferencia sexual queda oculta, negada, al no seguir el código, al no ser evidente?

En definitiva, el proyecto de semiótica se centra en aquello que constituye el código visual de la representación de la diferencia sexual masculina, pero no sólo con el fin de analizar los sistemas de signos y sus posibles combinaciones y realizar un catálogo o categorización estricta de lo que ES o NO ES válido a la hora de representar responsablemente a las identidades sexuales contranormativas —dentro del contexto de una obra de ficción televisiva de entretenimiento—, sino apuntar a la discusión sobre cómo estas problemáticas visuales, estas mecánicas representacionales crean visiones de mundo y pueden llegar a legitimar subjetividades.

ESQUEMA DEL MODELO DE ESTUDIO:

ELEMENTOS VERBALES

- a) Diálogo
Vocabulario / niveles del habla.

ELEMENTOS NO VERBALES

a) Aspectos paralingüísticos

Cualidades de la voz (ritmo, tono e intensidad).

Vocalizaciones.

b) Aspectos kinésicos-proxémicos

Elementos actitudinales: postura corporal, gesticulación con las manos y el rostro.

Distancias interpersonales.

c) Elementos de «aspecto»

Vestimenta: estilo, calce de la ropa, paleta de colores y texturas.

Maquillaje, peinado y vello facial.

d) Banda sonora.

Identificación de los elementos musicales relativos al personaje (descartando sonidos incidentales⁹⁰ y música diegética⁹¹).

90 Elementos sonoros, pueden ser piezas musicales también, que sólo el espectador puede percibir, que proporcionan ambiente a la escena dentro de la que se encuentran, o bien son una extensión de las emociones o la psicología de un personaje.

91 Música que proviene de fuentes naturales dentro de la escena, que tanto los personajes como el espectador pueden escuchar, como por ejemplo, una radio o los parlantes dentro de una *discoteque*.

CUARTA PARTE :

***ESTUDIO DE UN PERSONAJE
DE TELENVELA***

ANTECEDENTES: PERSONAJES GAY EN TELENOVELAS CHILENAS 1992-2003

* Las imágenes utilizadas para acompañar al modelo de estudio son todas fotogramas extraídos de las escenas de capítulos de las telenovelas que se encontraban disponibles para el estudio, y que fueron descargadas desde la plataforma *Youtube*, que se anexan en un DVD, por lo tanto no llevan pie de foto.

I. JUANITO LYON ÁMAME (TVN, 1993)

ELEMENTOS VERBALES

A) DIÁLOGO

“Yo le voy a contar todo, todo, todo lo que me han hecho. Discúlpeme, pero yo le voy a contar todo, todo, todo. *My car, my car, my dear, is* hecho papilla”

“Mire señorita Iris, míreme señorita, a mí me importa *very, very* nada el colegio. No me importa *very, very* nada el señor Estay. No me importa *very, very* nadie nada. Yo quería ir a la ciudad *beach*, no pude ir a la ciudad *beach*. Yo quería traer *my new car*, no pude traer *my new car*. Yo quería *sleeping*, dormir, no pude *sleeping*. No. ¡¿Hasta cuando me joden?! Por la *very, very, very* grandísima *flute!* ¡Flauta!”

“Yo tengo la *security* que no quiso causar lo que causó, pero, *bad*, lo causó. Y yo no pienso pasar la noche, *in the street*, muerto de *cold*”

“*No comment*, lo que yo tengo que conversar con *Mr. Anthony* y *lady Z*, es sumamente, *very, very, very* personal, con nadie *more*”



“Mr. Ribarosa, sabe, cuando yo me enteré, estuve al borde de *end my life*, sabe, porque me llegó un *flash*, así *kaput*”

Juanito habla en un nivel culto informal. Se aprecia como alguien que posee un amplio vocabulario y que es bilingüe. A pesar de hablar en «*spanglish*» —una combinación de inglés y español— su pronunciación y sintaxis a veces yerra y da la impresión de que la (sobre)utilización de palabras en otro idioma es pretenciosa e incluso arribista, como la pronunciación exagerada de la letra «r» —donde la lengua se relaja y no toca el paladar—.



ELEMENTOS NO VERBALES

A) ASPECTOS PARALINGÜÍSTICOS

Su tono es normal-grave, a veces agudo cuando sube el volumen de la voz al denotar enojo. Su ritmo es lento y arrastrado, cada palabra es pronunciada con cuidado y suavidad. Los caracterizadores vocales predominantes son los suspiros y lamentos, dándole un estilo quejumbroso y penoso a la voz. Ese ritmo meloso y arrastrado de la voz puede ser percibido como «poco varonil», ya que no exhibe las características asociadas culturalmente a la masculinidad: tono grave, ritmo estable y entonación que denota asertividad (Thorpe, 2014).



B) ASPECTOS KINÉSICOS-PROXÉMICOS

Sus manos realizan movimientos ilustradores rápidos y cortos con los dedos extendidos, o bien doblados suavemente sin llegar a cerrar el puño. Para enfatizar, junta las puntas del pulgar y el índice, extendiendo los demás dedos, o realiza movimientos circulares desde la muñeca, con los dedos extendidos, o movimientos cortos, como si la mano fuera un abanico. Los codos rara vez se alejan del torso. Sus movimientos adaptadores son cruzar los brazos, meter las manos dentro de los bolsillos, o jugar nerviosamente con las manos, de manera delicada, entrelazando los dedos, o frotando suavemente las palmas. Cuando deja caer las manos, estas lo hacen débilmente desde la muñeca, con la palma hacia abajo.

Su rostro es expresivo, sobretodo en la parte superior. Los movimientos ilustradores más comunes son alzar las cejas y abrir mucho los ojos.



C) ELEMENTOS DE «ASPECTO»

Juanito usa el cabello corto, aparentemente de su color natural, partido a un lado y peinado o «engominado», y el vello facial siempre afeitado a excepción de un tupido bigote estilo «Chevron».

Su vestimenta, lo que se puede apreciar en el material disponible, consiste en atuendos informales (una casaca encima de una camisa y pantalones de vestir) de colores sobrios (café, azul marino, negro, blanco), y su uniforme de trabajo, que consiste en una cotona azul marino que cubre su ropa.

D) BANDA SONORA.

No es posible reconocer una canción en el material audiovisual disponible.



II. PIERRE LAFONT MARRÓN GLACÉ Y MARRÓN GLACÉ: EL REGRESO (CANAL 13, 1993 Y 1996)

ELEMENTOS VERBALES

A) DIÁLOGO

“Es que los hombres son tan poco sutiles, *mon chou*”

“Y sabes que así era Octavio, era un príncipe, romántico, atractivo, regia facha, qué bien conversaba, para qué te cuento... una verdadera historia de amor, igual que en esas películas francesas que a mí tanto me gustan, así, igual”

“Madame Cló es un fortunón, es una mujer que vieras los muebles que tiene, la casa, los autos, es como dicen aquí en París *trés riche*”

“El doctor Karalakis se portó tan bien conmigo, fijate que me llevó para todos lados. Está de director de una clínica de cirugía plástica. Le ha hecho tan bien el matrimonio. Está tan buen mozo, más buen mozo que nunca, es tan espigado lo vieras tu Rémy, es así como... es bonito él”

“Pero *mon chou*, ¿y si ya se juntó con la tía, ah? ¿y si ya sabe que tiene una hija? ¿y si ya se juntó, o habló con la Vania, el único gran amor de su vida, *mon chou*? Ah no, yo tengo que llamar a Chile y tengo que llamar ahora mismo, *mon chou*, y lo voy a hacer como que me llamo Pierre Lafont”

“Mira, de eso me encargo yo. Yo me encargo de la actividad *culturel* y *artistique*, tu encárgate de concursar. *Aller aller*”

“¿Quieren que les diga una cosa? Yo *jamais, jamais* me lo voy a perdonar, porque yo iba en el taxi y me escondí para que *madmoizelle* Monarde no me viera ¿me entienden? Y venía *madame Cló* seguida de las dos secuestradoras, pero venía como una reina eso sí, digna, digna, entonces no me di cuenta”



Pierre habla en un nivel culto informal. Se percibe como una persona educada, bilingüe, que posee un vocabulario amplio y marcado por su estilo afrancesado. Puede que esta sea la característica más particular del personaje: el «frañol», la combinación graciosa y delicada, a veces burda que alterna palabras o frases entre los dos idiomas. Este modo de hablar puede ser uno de las evidencias más claras de diferencia sexual, dado que el afrancesamiento ha sido percibido como señal de amaneramiento —y sodomía— desde hace siglos (Contardo, 2011, p.104).

ELEMENTOS NO VERBALES

A) ASPECTOS PARALINGÜÍSTICOS

Su tono de voz es normal, a veces agudo, y un poco nasal. Su ritmo es pausado, incluso cortante, y cada palabra es pronunciada con cuidado, incluso al hablar rápido cuando el personaje se ve envuelto en un embrollo y está nervioso. Los caracterizadores vocales predominantes son los suspiros y los lamentos, dándole un tono quejumbroso y soñador en general a la voz.

B) ASPECTOS KINÉSICOS-PROXÉMICOS

Pierre mantiene una postura erguida, digna, probablemente porque el personaje se jacta de su distinguido estilo europeo y busca comandar respeto por parte de quienes trabajan bajo su mando. Sus caminar es elegante, los hombros rectos y la cabeza erguida, con pasos suaves y uniformes.



Su rostro es expresivo, sobretodo las cejas y la boca. Las cejas se alzan desafiantes y la boca descansa en una mueca atrevida, estirando los labios suavemente hacia afuera, o moviendo la boca hacia un lado, como si esperara que su interlocutor fuera a responder con algún descaro. Las gesticulaciones con los músculos que rodean a la boca suelen ser las más reveladoras para Pierre: su diferencia sexual se evidencia en los gestos que hace con la boca, dado que rara vez descansa en una pose neutral. Sus manos realizan movimientos ilustradores rápidos y cortos con los dedos extendidos, o bien doblados suavemente sin llegar a cerrar el puño. Los codos rara vez se alejan del torso. Su movimiento adaptador principal es jugar con un anillo que lleva en el meñique de la mano izquierda. En general, las manos suelen tener una caída delicada desde la muñeca, blanda, considerada muchas veces como un rasgo inequívoco del estereotipo de «homosexual» (Palmer, 2012).

Por lo general, Pierre mantiene una distancia personal con la mayoría de personas con que interactúa. A pesar de ser sus subordinados, Pierre no se aleja al entablar una conversación con los demás personajes en la cocina o en el salón de Marrón Glacé, sino que mantiene una relación de distancia íntima, y lo demuestra tanto llamando a todos con el sobrenombre «*mon chou*», o con las distancias interpersonales y movimientos que demuestran afecto y deseo de cercanía.



C) ELEMENTOS DE «ASPECTO»

En su lugar de trabajo, Pierre usa un uniforme de chef ejecutivo tradicional: sombrero blanco de chef, que Pierre usa hacia el lado, chaqueta blanca con abotonadura doble, pantalones grises y zapatos negros. A veces usa un pañuelo rojo al rededor del cuello.

La vestimenta informal de Pierre, de acuerdo con las tendencias de principios de los años noventa en Chile, consiste de chaquetas de hombros anchos, camisas holgadas, principalmente de colores sólidos sobrios o blancas, o con estampados llamativos. Al salir a la calle, Pierre usa un bolso de cuero que cuelga del hombro, y una bufanda o pañuelo al rededor del cuello, atado de distintas maneras, como al estilo «Ascot» dentro del cuello de la camisa, o suelto. En las escenas filmadas en Francia, Pierre usa un abrigo de gabardina abierto y una boina negra. En una escena de noche, en que Pierre está preparándose para ir a dormir, usa un pijama de seda de dos piezas, con un estampado de flores de distintos colores sobre fondo dorado. En general, el personaje posee un estilo afrancesado y elegante, formal, incluso en contextos de relajación. Su ropa no es ajustada al cuerpo, mantiene un corte limpio y a la moda, de acuerdo a las tendencias de principios de la década de los noventa, que acarrearán ciertos rasgos de la década anterior, como las hombreras pronunciadas y las telas con estampados geométricos de colores vibrantes.

Pierre usa el cabello corto, aparentemente de su color natural, peinado o «engominado» hacia atrás, y el vello facial siempre afeitado.

D) BANDA SONORA.

No es posible reconocer una canción en el material audiovisual disponible.





III. FRANCISCO TOP SECRET (CANAL 13, 1994)

ELEMENTOS VERBALES

A) DIÁLOGO

“Ay sí. Sabe, no creo que nadie quiera dormir en una cama con sábanas de raso opaco [...] porque se resbala la pareja, ¡se resbala!”

“Mira guachita, te lo voy a decir cara a cara, no te lo voy a mandar a decir con nadie: mi único compromiso es con la familia Ragner, y no me gusta andar perdiendo mi tiempo en amistades que a un kilómetro de distancia se ve que no tienen ninguna posibilidad, ¿te queda claro?”

Francisco habla en un nivel culto informal. Se percibe como una persona educada y seria. Con excepción de la palabra «guachita» —utilizada en un tono más bien despectivo—, el vocabulario de Francisco es más bien formal, casi nada de coloquial.

ELEMENTOS NO VERBALES

A) ASPECTOS PARALINGÜÍSTICOS

El tono de voz de Francisco es normal-agudo. Su ritmo es constante, excepto cuando desea poner énfasis y lo acelera, apurando sus palabras, al mismo tiempo que agudiza levemente el tono. Los caracterizadores vocales principales son los suspiros que, en este caso, denotan hastío y descontento, al verse involucrado en una conversación de la que no quiere ser parte. Esto provoca que su voz posea un tono poco amigable y cortante. La pronunciación de la letra «s» es levemente frontal, es decir, que la letra sale entre la lengua y los dientes, en un leve silbido, que se considera como un rasgo femenino (Thorpe, 2014).

B) ASPECTOS KINÉSICOS-PROXÉMICOS

Lo que se puede apreciar, dentro de la única escena disponible de la telenovela *Top Secret* para la muestra de este estudio, está determinando por un encuadre de primer plano y plano medio corto (pasado los hombros). Francisco, quien asiste a un matrimonio, está sosteniendo un plato con torta, por lo que la expresividad de sus gestos se limitan a su



rostro y una mano libre. Los movimientos ilustradores más repetidos con el subir y bajar de cejas, a la vez que parpadea marcando cada palabra que dice. La expresión general de su rostro denota disgusto —al tratar de evitar entablar una conversación con una mujer que se le acerca—, por lo que se mantiene serio y limita sus expresiones faciales al mínimo. Los movimientos adaptadores son mantener la mirada baja, moviendo nerviosamente los ojos de lado a lado, evitando hacer contacto visual con su interlocutora, mientras que el cuerpo se gira levemente en sentido opuesto a quien lo interpela. Sólo se limita a levantar una sola ceja al mismo tiempo que la examina verticalmente con la mirada, que es un gesto emblema de desaprobación, incredulidad o disgusto, acompañado de una leve mueca con la boca.

Por otro lado, su mano se mueve delicadamente, con gestos ilustradores rápidos. La muñeca, blanda, hace movimientos circulares rápidos, con los dedos extendidos.

C) ELEMENTOS DE «ASPECTO»

Francisco usa el cabello peinado hacia atrás, con una pequeña cola de caballo —lo que indica que su cabello suelto tiene un largo cercano a sus hombros—, presumiblemente de su color natural. Su rostro no tiene vello facial, o bien está perfectamente afeitado.

Al estar asistiendo a un matrimonio, su vestimenta es formal: consiste en un traje gris, camisa blanca, una corbata con un estampado abstracto, con colores violeta azulado, azul oscuro y blanco, y un clavel blanco en la solapa.

D) BANDA SONORA.

No es posible reconocer una canción en el material audiovisual disponible.



IV. ORTEGUITA PAMPA ILUSIÓN (TVN, 2001)

ELEMENTOS VERBALES

A) DIÁLOGO

“Se van a tener que dar vuelta para sacarme la ropa. Jamás me he desvestido delante de nadie” (cap.2)

“Cualquier cosa que necesiten... me avisan”

“Lo que es yo, estoy regio, atendiendo a los señores en el rancho, ¿y usted, Benito?”

“No se preocupe caballero, conmigo no van a tener problema, yo me encargo de coser todo el vestuario de la compañía. Soy como hacha pal’ costurero”

“Disculpe soa Elenita, pero fíjese que a mí me parece, que ese caballero es muy anciano para usted. Si ya ni se puede levantar de la cama”

“Bene, bene, bene, usted sabe que nunca le he fallado Benito. Mire, lo único malo es que tengo los dedos mochos de tanto

“Estaba furioso su marido. Dígame... a mí no me gusta meterme en chismes, pero cuénteme qué pasó”

“Ay mijita, mire, difícil, pero no imposible. Encomiéndese a Santa Rita de Casia, abogada de lo imposible. Ella la va a ayudar”

Orteguita habla en un nivel culto informal. Posee un vocabulario amplio y a pesar de que su formación profesional no se discute —sólo se alude a que ha desempeñado variadas ocupaciones—, se percibe como una persona educada, incluso incorporando palabras de otros idiomas, como el italiano, en su forma de hablar. A menudo utiliza palabras que denotan cercanía emocional, como lo son los diminutivos y los sobrenombres, dándole al personaje un carácter amable y sensible.



ELEMENTOS NO VERBALES

A) ASPECTOS PARALINGÜÍSTICOS

Orteguita tiene un tono de voz levemente agudo, un ritmo calmado e intensidad suave. A menudo, su hablar es lento y arrastrado, cada palabra es pronunciada con cuidado y suavidad. En estos casos, los caracterizadores vocales predominantes son los suspiros y lamentos, dándole un estilo quejoso, o incluso lastimero a la voz. Por otro lado, al interactuar con personajes masculinos (que no pertenecen a su círculo), incorpora segregadores vocales, pausas específicamente, combinadas con una posterior disminución en la intensidad del tono y volumen de la voz, que actuarían como evidencias de su diferencia sexual —y por lo tanto serían parte del código subyacente—.



B) ASPECTOS KINÉSICOS-PROXÉMICOS

Orteguita tiene una postura levemente encorvada, quizás producto de su avanzada edad. Durante el intercambio verbal, sus manos cambian de posición rápidamente, con movimientos adaptadores que mantiene las manos cercanas entre sí o empalmadas. Sus brazos se mantienen cercanos al cuerpo y sus manos caen levemente desde la muñeca, con movimientos ilustradores rápidos. Cada diálogo va acompañado de gestos cortos y delicados que acompañan el ritmo de lo que se dice, o bien, se remiten a un juego de manos que se mantienen cercanas al torso, al igual que los codos. Los dedos se extienden con las palmas de la mano hacia afuera, se curvan o se enroscan, o bien, caen lánguidos y suaves, con las palmas de la mano hacia abajo. Al demostrar sorpresa, la mano abierta se posa sobre el pecho, con los dedos extendidos completamente, o bien se cubre la boca con los dedos juntos.



Su rostro mantiene una expresión calma, neutral, a veces incluso de dulzura. A menudo concluye un frase haciendo una leve mueca con la boca —similar al personaje de Panchito, en Top Secret—, donde los labios se juntan hacia adelante, como si fueran a dar un beso, o por el contrario, la mueca esconde los labios casi en su totalidad, como si los mordieran por dentro de la boca. A su vez, el mentón baja, pero los ojos siguen mirando hacia arriba, en un gesto que denota vergüenza, culpabilidad, o incluso picardía.



Su cercanía emocional y amabilidad con los otros personajes también se ve reflejada en la distancia interpersonal que mantiene con ellos, manteniéndose muy cercano con quienes posee un lazo afectivo, siempre teniendo en cuenta las marcadas jerarquías sociales presentes en la narración.

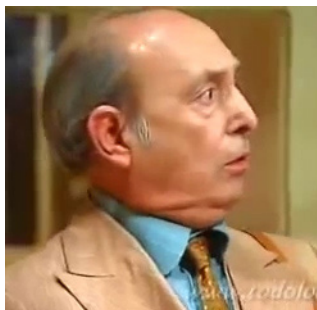


C) ELEMENTOS DE «ASPECTO»

Orteguita usa el cabello corto y canoso, y el vello facial siempre afeitado. Oculta su avanzada calvicie bajo un sombrero o gorra estilo «Gatsby». Su estilo de vestir es formal: siempre usa camisa y corbata, o incluso un traje de tres piezas, en distintos colores sobrios (tonalidades de azul, verde, café y rojo). Cuando desempeña sus labores de sastre y de mayordomo, usa una cotona, azul o beige, que protege su ropa. Para salir a hacer diligencias, Orteguita usa un bolso pequeño, similar a una cartera, que cuelga de su hombro.

D) BANDA SONORA.

No es posible reconocer una canción en el material audiovisual disponible.





V. EL RUCIO AMORES DE MERCADO (TVN, 2001)

ELEMENTOS VERBALES

A) DIÁLOGO

“Hay que reconocer que ese chiquillo es bastante buen mozo. Y que a pesar de toda esa tontera de la luz divina, tiene bastante *charme*”

“Tu turno Shaki, y vamos poniéndole empeño con el *smile*, mira que el otro día anduviste de lo más *down*”

“¡La Shakira va a perderse en la vida por culpa tuya! Tu la hiciste sufrir mucho hoy día. Eres un mal hombre. Ahora ella está dispuesta a todo para olvidarse de ti. Quiere maltratarse por no haber logrado conquistarte. ¿Te diste cuenta? ¡La volviste loca! ¡Está *crazy*, *crazy* por amor, por pasión!”

“Mira, son mujeres frustradas sexualmente ¿me entiendes? Con maridos trabajahólicos, que trabajan todo el día y que no les dan lo que ellas les piden. Entonces ellas no hayan nada mejor que venir a este lugar a divertirse, porque este es como un espacio de libertad dentro de toda la chatura en que tienen convertida toda su vida ¿*capisci?*”

“Shakira por favor reacciona. Mira, si te vas a mandar un numerito dejando plantado al fotógrafo con todo listo, anda despidiéndote del *showbiz*. ¿Me estoy entendiendo lo que te estoy diciendo, o no?”

“Yo tenía un amigo que se estaba dedicando a esto mismo... y ganaba buena plata en esto de “acompañante”. Pero tenemos que enfrentar que este ambiente es muy peligroso para él”

“Hay que ver que está desorientado este cabro. Eso le pasa a la gente reprimida. Si poh. Están tan apretados por todos lados que uno les abre una puertecita y ¡FA! ¡se desbocan con todo! No como una... como uno. Que uno sabe medirse con los excesos. Si pueh, digna... digno”



El Rucio posee un nivel de habla culto informal, que a pesar del estilo relajado y picaresco que lo caracteriza, su amplio vocabulario revelaría un nivel educacional mayor al que se esperaría de un personaje con su ocupación. Fiel al modelo del *Bobo*, descrito por Martín-Barbero (1987), el Rucio posee un habla grotesco, gracioso y antisuablime, que incorpora extranjerismos del inglés, italiano, francés —aunque con una pronunciación a veces incorrecta—. Un elemento particular y digno de destacar que revela la diferencia sexual del Rucio, es la incorporación del pronombre indefinido femenino «una»⁹², casi como en un desliz freudiano: el Rucio se corrige a sí mismo inmediatamente, sólo para caer en el mismo error nuevamente. Este detalle, que podría pasar inadvertido, le da una dimensión mucho más cercana al personaje, ya que refleja la realidad de muchos *gays* chilenos, de manera tímida, pero certera.



ELEMENTOS NO VERBALES

A) ASPECTOS PARALINGÜÍSTICOS

El Rucio tiene un tono de voz levemente agudo, suave a la vez, y un poco nasal. Posee un ritmo acelerado y marcado que le permite decir largos diálogos en poco tiempo, a la vez que enfatiza la última palabra agudizando el tono y subiendo el volumen de la voz. A veces la última sílaba de una palabra queda ahogada en un suspiro, con un tono alto, similar a una pregunta. Otras veces las palabras fluyen correctamente, con una pronunciación perfecta, sin afectaciones. Incluso, cuando el Rucio se enfurece con Esaú y expresa su rabia alzando la voz y cogiéndolo agresivamente de su ropa, expresándose en un tono más grave, masculino y violento, él mismo se extraña de su propia voz, como si ese no fuera su verdadera identidad. Pero transversalmente, la pronunciación de la letra «s» es clave: la letra sale en un silbido, entre los dientes y la lengua, en un siseo característicamente *gay* (Thorpe, 2014). Este rasgo en la pronunciación es lo que hace rápidamente reconocible la diferencia sexual: la letra «s» frontal se reconoce como un rasgo femenino, por lo que se percibe como *gay* a un hombre que también posee este atributo (University of Colorado at Boulder, 2013).



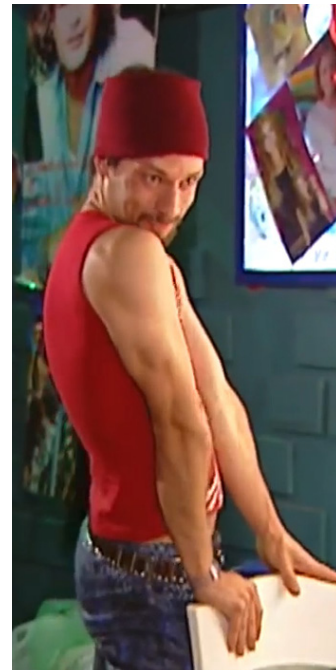
92 En Chile, esta acción se conoce coloquialmente, dentro de la comunidad *gay*, como «mujerearse»

B) ASPECTOS KINÉSICOS-PROXÉMICOS

La postura del Rucio es erguida, característica de un bailarín, gimnasta, o una persona que realiza entrenamiento físico regular. Sus brazos se extienden, amplios y limpios al hablar, pero sus manos caen suaves, blandas y delicadas, a veces haciendo aspavientos, con movimientos ilustradores y adaptadores rápidos: sus manos cambian de posición rápidamente, en un juego nervioso que trata de lograr una pose cómoda que nunca logra. Cada diálogo va acompañado de grandes gestos amplios que enfatizan la intención de lo que se dice, o bien, se remiten a un juego de manos que se mantienen cercanas al torso, con los codos casi apoyados en la cintura. Los dedos se extienden, rectos, con las palmas de la mano hacia afuera, se curvan o se enroscan, o bien, caen lánguidos y suaves, con las palmas de la mano hacia dentro.

El rostro es expresivo y dinámico: desde grandes gestos de sorpresa, al ceño fruncido y la boca invertida de descontento y extrañeza. El Rucio muestra los dientes tanto al sonreír, como al expresar incredulidad o desprecio. Quizás esto sólo sea posible gracias a los dotes interpretativos de Andrés Velasco, el actor que da vida al Rucio: a pesar de ser el rol con el que debutó en las «teleseries» chilenas, no fue encasillado por él. Definitivamente, la plasticidad con que el Rucio demuestra sus emociones lo hace coherente con *el Bobo*: un personaje que bordea lo circense y mantiene un estado de alivio cómico. Histriónico, el Rucio equipara su tono de voz a sus movimientos: alza tanto la voz como los brazos. Susurra y mantiene sus manos apretadas, cerca de su rostro, sus dedos casi tocando sus mejillas. Otras veces, hace muecas de descontento





o hastío, en que el labio superior sube, revelando los dientes superiores, y el ceño se frunce. Estos gestos faciales puede que sean percibidos como «poco varoniles», debido a que se alejan del estereotipo que dicta que un «verdadero hombre» no expresa sus emociones y mantiene una expresión facial incólume.

C) ELEMENTOS DE «ASPECTO»

El Rucio viste con una combinación informal de indumentaria deportiva y urbana. Siempre lleva puesto un cuello de tela sintética «polar» a modo de cintillo, y una gargantilla de cuentas al rededor del cuello. Todo lo que lleva es ajustado, o quizás una o dos tallas más pequeñas. Poleras cortas, que dejan su abdomen descubierto, siempre de colores llamativos, a veces estampadas, o con una sola imagen en el frente. Sus pantalones más llamativos tienen estampado de piel de serpiente azul y plateado. Otros parecieran ser derechamente una prenda de mujer: pantalones de mezclilla, acampanados, con paneles de tela estampada floreada a los costados, y un cinturón negro con detalles metálicos. Los únicos zapatos que se le ve usando son zapatillas negras con plataforma alta.

Su cabello es corto, aparentemente de su color natural, pero queda oculto bajo los distintos cintillos que usa. Su vello facial siempre se ve cuidado y definido, en una barba estilo «candado».

D) BANDA SONORA.

El Rucio no tiene una canción propia que lo acompañe en todas sus escenas, probablemente porque es un personaje secundario que depende de la acción entre los personajes principales de Shakira y Esaú, por lo tanto, las canciones que acompañan las escenas en que aparece el Rucio son aquellas que hablan del romance entre aquellos dos personajes, como *Shakira* (L'Auténtica) y *Mujer superlativa* (Cristian Zalles).





CONCLUSIONES: EL CÓDIGO PRESENTE EN PERSONAJES GAY PREVIOS A MACHOS

En base a los personajes de telenovela analizados, es posible afirmar que **sí existe un código subyacente de corporización y representación de la diferencia sexual masculina**. Los signos son de carácter ICÓNICO, pues mantienen una relación de semejanza con aquello que representan, incluso en el caso de los elementos paralingüísticos. A pesar de existir variaciones en las configuraciones sintácticas de los signos, estos se apoyan en unidades de reconocimiento (Eco, 1986) que permiten que la diferencia sexual se identifique con facilidad, incluso en los casos donde la articulación del código de un personaje en particular incluía sólo algunos de los rasgos identificados en todos los otros personajes, o con una corporización de la diferencia sexual bastante más solapada —como en el caso de Orteguita—. La representación de una identidad sexual —normativa o no—, al involucrar un significante más complejo, significa que estamos frente a un **CÓDIGO ICONOGRÁFICO**, pues no estamos frente a una construcción de meramente icónica de «un hombre», sino que vemos una conjunción de signos que se articulan de forma más “culturizada” (Eco, 1986, p.212) para convencernos de que estamos viendo «un hombre gay».

Estos signos, estas evidencias visuales de diferencia sexual que conforman el código, significan de manera activa, presencial: el individuo que los incluya en su representación, aquel que los corporiza —siguiendo a Erika Fischer-Lichte—, cumple con la representación, con la semiosis, cuando los signos están presentes, es decir cuando el **CÓDIGO TIENE SEMA ÚNICO**. Esta conclusión se formula bajo la asunción de que el código identificado en los personajes *gay* anteriores al año 2003 es parte de una representación estereotipada que funciona bajo los parámetros totalitarios de la heteronorma, por lo que la heterosexualidad sería la base neutral a la que se opone el código con significante único: si el código no está presente en la corporización, se asume la heterosexualidad como la única orientación sexual posible, y al contrario, si el código está presente, la «homosexualidad» es evidente.

El nivel de habla es siempre culto informal. El lenguaje es colorido, utiliza palabras que denotan cercanía emocional con los otros personajes, incorpora elementos de otros idiomas, principalmente europeos, que adornan sus parlamentos. La expresión es libre y juguetona, el uso del lenguaje se nutre de elementos foráneos y coloquiales, pero sin vulgaridades.

El registro de la voz es normal-agudo y nasal. La intensidad es suave, la voz se eleva en situaciones de tensión y emoción incontrolable. El ritmo es pausado, dándole claridad a cada palabra. Los caracterizadores vocales son los suspiros, aquellos de una voz lamentosa, quejumbrosa.

La expresión corporal es delicada por sobre todo: la muñeca sostiene débilmente la caída de las manos, escondiendo las palmas de las manos.

En reposo, los dedos cuelgan leves y a medio extender. Se entrelazan suavemente, con los dedos tocándose sólo las puntas o enroscados sin cerrar en un puño completo. Los movimientos ilustradores que acompañan emociones fuertes y declaraciones permiten que los dedos se separen y sobre-extiendan.

Los brazos se mantienen cerca del cuerpo y sólo se extienden al señalar o demostrar emociones potentes. Como regla general, los codos se mantiene pegados a la cintura y los antebrazos al pecho.

La expresión facial se concentra en dos áreas, las cejas y ojos, y la boca. A menudo, las cejas se mantienen arqueadas, independientemente de la emoción que se esté representando, y los ojos se mantienen abiertos, sin parpadear, casi con una expresión de sorpresa o incredulidad constante. Por otro lado, la boca, altamente expresiva, se tuerce hacia un lado mostrando descontento —acompañada de una sola ceja levantada—, o los labios se proyectan hacia adelante, apretados, en señal de desaprobación o nerviosismo. En general, el rostro es libre de gesticular con amplitud e histrionismo, pero hay ciertas expresiones que se repiten en la mayoría de los personajes, que son particularmente reveladoras de aquello que se percibe como diferencia sexual.

La vestimenta posee un espectro más amplio dentro de la representación. No se detecta el uso exclusivo de ciertos colores ni patrones o estampados, sino más bien un uso libre de los recursos cromáticos disponibles. El estilo de los personajes varía desde la formalidad y la elegancia parisina de Pierre, hasta el estilo extravagante y deportivo del Rucio, pero transversalmente, el vestir de los personajes otorga pistas, a veces muy sutiles, sobre la orientación sexual contra-normativa de los personajes: un sombrero ladeado, un bolso al hombro, un pañuelo blanco al cuello, o una polera ajustada que revela el abdomen, por nombrar algunos ejemplos. Sin embargo, si bien existen un par de casos en los que la ropa juega un rol activo al revelar aquella diferencia, en base al material disponible para el estudio, no es posible precisar un aspecto (prenda, color, corte, estilo) de la vestimenta que sea transversal a todos los personajes, tan sólo casos específicos.

OBJETO DE ESTUDIO CENTRAL

VI. ARIEL MERCADER

MACHOS (CANAL 13, 2003)

ELEMENTOS VERBALES

A) DIÁLOGO

“Yo no creo nada, pero no quiero que el viejo te cuente cuentos... yo no me fui porque quise, me obligaron” (c.2)

“Yo como hace diez años me di cuenta de que mi papá me odia, y un dolor así es difícil de olvidar” (c.2)

“Yo podré ser un homosexual... pero usted, usted es un maricón” (c.5)

“Yo no me voy a quedar de brazos cruzados. Mis hermanos tienen que saber qué clase de padre que tienen” (c.6)

“Si, tengo algo que hacer... salvar a mis hermanos de sus manipulaciones. Y en cuanto a usted, usted me va a pedir perdón de rodillas por lo que me hizo hace diez años. Palabra de hombre” (c.6)

“No, si hay algo que yo tengo claro en la vida es que no me voy a casar nunca. Nunca voy a tener hijos ni una familia propia” (c.16)

“Para mí ha sido muy difícil aceptar lo que siento. Si a ti te cuesta, si al papá le cuesta, imagínate lo que me cuesta a mí que llevo los sentimientos adentro” (c.21)

“Soy todo lo que él quería. Me convertí en lo que él quería. Cada palabra, cada regla, cada consejo, todo. ¿Y para ti Señor, qué soy para ti? ¿Soy lo que esperabas de mí? Mírame, mírame, dime algo. No sé qué querías que pasara conmigo. Querías darle una lección a mi papá. Por darle una lección a mi padre me dejaste solo. Solo. Y Amaro, ¿por qué Amaro, era parte de la lección? Él soñaba ser



como yo. Respóndeme, por favor. Yo no me voy a rendir, no voy a dejar que mis hermanos sean víctimas de mi padre. Porque soy un hombre, un hombre de verdad. Y un hombre jamás se da por vencido. Dame fuerzas para poder hacerlo. Tu me lo debes. Me lo debes por todo lo que me has hecho pasar todo este tiempo. Al menos yo puedo llorar” (c.21)



“Qué quiere que le diga don Ángel, nos hizo pasar un tremendo susto. Ahí afuera están todos. Está la mamá y mis seis hermanos, toda su familia. ¿Se da cuenta de todo el amor que hay al rededor suyo? Yo creo que finalmente ese amor es lo único que importa, papá. Yo no quería que usted se enterara de esta forma que había seguido sus pasos. Pero cómo no iba a hacerlo, si usted siempre me había metido en la cabeza desde chico que tenía que ser médico. Yo se lo agradezco todos los días. La medicina es mi vida y voy a hacer todo lo posible para llegar a ser un médico tan excepcional como lo es usted. Y quien sabe, a lo mejor llegue el día en que usted se sienta orgulloso de mí” (c.24)



“Con respecto a mi pareja en Europa, no es fácil hablarlo contigo ni con ninguno de mis hermanos. A lo mejor me vai a encontrar enrollado, lo que queria hueón, pero a mí me da vergüenza, cachai, me corto, no es fácil, me cuesta. Y yo creo que para ustedes también es súper complicado. Y con respecto a la Úrsula [...] a veces hermano, y esto te lo digo por experiencia, a veces es menos doloroso para una mujer pensar que un hombre no la quiere, a darse cuenta que está enamorada de un homosexual” (c.42)



“Úrsula, sabi' qué, yo ya no aguanto más, no quiero que sigas sufriendo por mí. Úrsula, los rollos míos son míos, no tienen nada que ver contigo, y si yo fuera distinto te juro que me gustarías mucho, pero las cosas son distintas. Úrsula, el problema es que yo soy *gay*” (c.42)

“Amigo mío, compañero, aquí estoy con esas dos mujeres maravillosas que usted dejó por estos lados. Vengo llegando de un viaje largo, un viaje que me sirvió para poder aceptarme, para poder crecer un poco. Y para poder recuperar fuerzas después de todo lo que nos pasó. ¿Te cuento un secreto? A pesar de todos estos años, yo día a día me siento un cobarde. Y el estar aquí al lado tuyo me recuerda que alguna vez yo fui valiente. Quiero que sepas que me acuerdo mucho de ti” (cap.64)



“Te juro que nunca en mi vida había visto a Alex así, parecía enfermo, parecía un psicópata. Si el papá no me lo saca de encima él me habría matado. Estaba irreconocible, hermano” (cap.80)

“Yo me iba, me iba porque no sabía si iba a ser capaz de mirar a la cara sabiendo que usted y Sonia habían sido amantes, pero ahora ¿cómo la voy a mirar a la cara sabiendo que se va a morir?” (cap.105)

“Es verdad hermano. Yo creo que ya es el momento de que todos ustedes sepan. Yo soy homosexual y voy a seguir siendo homosexual” (cap.119)

“Ya traje mis cosas y pienso quedarme a vivir acá. Creo que mi mamá va a estar mejor con un médico que con una enfermera. Y siempre va a estar mejor en las manos de su hijo que de una intrusa” (cap.135)

“Yo no me di cuenta en qué momento llegó mi papá. Estaba la Imelda y estábamos nosotros. Teníamos que estudiar para una prueba que dábamos para la universidad. Mis hermanos tampoco estaban. Mucho tiempo después, hace poco, me di cuenta de que también estaba Amaro, estaba en la pieza del lado y escuchó todo. No sé en qué momento, la calma de mi casa se transformó en una tormenta. Yo no lo reconocí, no parecía mi papá. Me gritaba, parecía un enfermo, parecía un borracho. Gritaba puras incoherencias. No recuerdo bien lo que decía, no me acuerdo pero decía ‘enfermo’. Nos insultaba a los dos. Sacó la correa y amenazó con pegarnos. No se le entendía mucho lo que decía, pero hablaba de su padre, hablaba de mi abuelo. Decía ‘si él los viera’. Gritaba y eran tan fuertes los gritos que llegó la Imelda corriendo desesperada. Si la Imelda no lo agarra te lo juro que lo mata. Yo no recibí ni un solo golpe, solamente la indiferencia de mi padre... y su mirada, triste [...] tal vez si él me hubiera golpeado a mí, las cosas hubieran sido muy distintas, pero para don Ángel uno de sus hijos macho sólo podía ser víctima de un enfermo” (cap.138)

“Yo he tenido que mentir mamá porque me avergonzaba de ser como soy [...] yo cuando chico pensé que era un monstruo mamá, que era un anormal, un enfermo. Pero ahora miro atrás y bueno, pienso que sólo era un joven, un niño que sentía distinto al resto [...] Mamá, yo nunca me perdonaría no decirle la verdad [...] Yo soy homosexual, mamá. Por eso he tenido que mentir tanto [...] Lo que oye mamá. Su hijo Ariel Mercader, es *gay*” (cap.138)



“Mira, yo te puedo dar un beso igual que a cualquier persona, la diferencia es que yo siento cariño por ti, no te amo” (cap.160)

“Si, es un poco más difícil, pero ese no es el tema. Tu sabes que yo he estado toda mi vida luchando para que mi familia me acepte, para que me quieran. Y tuvieron que pasar diez años, para darme cuenta que el problema era mío. Yo me empecé a querer, me empecé a aceptar y las cosas cambiaron. ¿Y además te digo una cosa? Este país está cambiando, y ahora es más fácil vivir acá” (cap.163)



Ariel habla en un nivel culto informal. Posee un vocabulario amplio, como se esperaría de una persona con su nivel de educación. Adicionalmente, es vocabulario de Ariel es mayoritariamente coloquial, incorporando frecuentemente la palabra «hueón»⁹³ cuando interactúa con otros personajes masculinos, como por ejemplo sus hermanos. El uso de esta palabra, si bien es una señal del estado del arte cultural con respecto a la televisión y el tipo de lenguaje que se utiliza en las telenovelas chilenas, puede interpretarse también como un signo de masculinidad, dado que equipara el lenguaje utilizado por Ariel al resto de los personajes masculinos: Ariel habla de la misma manera que los otros hombres. Por otro lado, cuando Ariel entra en diálogo con el personaje de su padre, Ángel Mercader, emplea un nivel de habla más formal, dado la relación distante y marcadamente jerárquica que existe entre los dos, por lo que la elección de sus palabras es más cuidadosa y solemne.



Un aspecto importante del personaje de Ariel, es el hecho de ser el primer personaje en decir abiertamente «soy homosexual» o «soy gay». Anteriormente, el código subyacente de la diferencia sexual masculina se apoyaba rasgos iconográficos y paralingüísticos para revelar la identidad sexual de un personaje. Nunca antes se había declarado en una telenovela la «homosexualidad» de un personaje. El hecho de que Ariel afirme su orientación sexual con palabras es un hecho que juega un papel clave en la articulación del código de representación y corporización de la diferencia sexual del personaje, y que se argumentará con mayor detención a continuación.



93 Chilenismo que se utiliza para denominar a cualquier individuo, sin tener necesariamente una connotación negativa de por medio. Se utiliza como término coloquial como sustantivo o como adjetivo, para referirse a un amigo, a una persona cualquiera, a un cercano, como también para ofender y señalar la falta de inteligencia de una persona.

ELEMENTOS NO VERBALES

A) ASPECTOS PARALINGÜÍSTICOS

Ariel tiene un tono de voz normal-grave. El registro de la voz del personaje Ariel Mercader es el propio del actor Felipe Braun —esto queda claro al revisar entrevistas televisivas realizadas al actor y comparar el tono, ritmo e intensidad de su voz—, es decir, no se detecta una agudización ni un esfuerzo por hacer sonar con un tono nasal la vocalización.

De vez en cuando, Ariel utiliza caracterizadores vocales como los lamentos y los suspiros, especialmente cuando el personaje se ve compelido a revelar su orientación sexual. En estas instancias, el tono de la voz baja, se agrava, y el ritmo se vuelve pausado y cauteloso. Por el contrario, cuando Ariel se ve envuelto en una pelea o en una discusión, tiende a subir el tono de la voz y a hablar un poco más rápido y golpeado.

Con respecto a las características de los personajes anteriores a él, Ariel no comparte los mismos indicadores paralingüísticos de reconocimiento que conforman el código anterior: Ariel no posee una voz aguda, suave y nasal, tampoco pronuncia la letra «s» frontalmente.

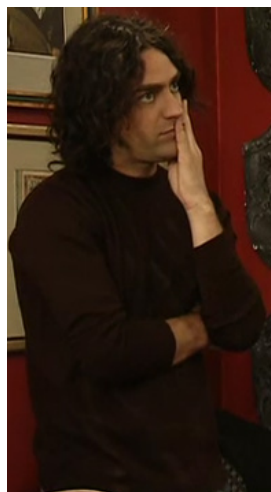


B) ASPECTOS KINÉSICOS-PROXÉMICOS

Ariel mantiene una postura erguida. De pie, apoya el peso equitativamente en ambos pies, mantiene sus hombros rectos y sus manos descansan apoyadas en las caderas, o cruza los brazos frente a su pecho. Cuando está sentado, descansando o conversando con alguien, mantiene las piernas separadas, las manos en los muslos, inclinado hacia adelante, o bien con ambas manos detrás de la cabeza, los codos abiertos.

Cuando mantiene una conversación, sus movimientos adaptadores son pasar una o ambas manos por su melena, acomodando su cabello hacia atrás, lejos de sus ojos, o bien cruzar los brazos, o apoyar sus manos en las caderas. Sus movimientos ilustradores son apuntar con dedo, firme, a su interlocutor. Ariel es un personaje que está la mayor parte el tiempo en conflicto, discutiendo o defendiéndose, por lo que suele tener un semblante serio y un lenguaje corporal defensivo. Esto se ve reflejado en la manera en que cruza los brazos frente al pecho, protegiéndose, o los movimientos que hace con las manos, que apuntan, alejan firmemente a quien lo interpela.

Una pose de manos que coincide con el código de los personajes *gay* previos, es la postura adaptadora de mantener los codos cercanos al torso, un brazo cruzado a través del pecho y el otro brazo lleva la mano hacia la boca o la mejilla. Es el único indicador de reconocimiento que acerca a Ariel a los demás personajes *gay* estudiados. E incluso, este gesto no se asemeja completamente a los otros: la muñeca sostiene establemente la mano, sin dejar que caiga suavemente, y los dedos se extienden con firmeza.

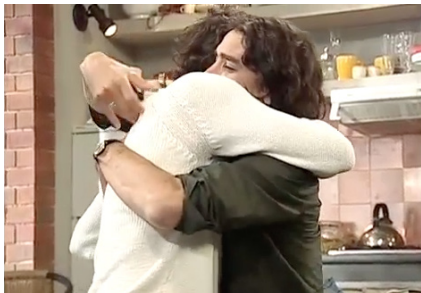


Sus interacciones con los personajes femeninos tiene una relación proxémica totalmente distinta tanto al resto de los personajes de los hermanos Mercader, como a los otros personajes *gay* de telenovelas previas. Ariel es un personaje que mantiene una distancia íntima (amigos, cercanos, amantes) con todas las mujeres a su alrededor: su madre, su nana, sus amigas, sus cuñadas. Realiza movimientos que son muestras de cariño: las abraza, les toma el rostro y las manos con ambas manos, las mira a los ojos, pega su frente a la de su interlocutora, las acaricia con ternura, sin demostrar atracción romántica ni sexual. Es muy cercano y amoroso con las mujeres con quienes tiene un lazo afectivo. A diferencia de sus hermanos, que sólo abrazan a sus respectivas parejas y su madre, y mantienen una distancia personal (conocidos, vecinos), incluso social (reservada para desconocidos o quienes prestan algún servicio) a veces con las demás mujeres.



Por otro lado, la relación de Ariel con su padre y hermanos está determinada por la revelación de su orientación sexual, y el rechazo o aceptación que esta puede provocar: algunos personajes como Adán o Antonio —dos de sus hermanos menores— que fueron receptivos con la sexualidad contranormativa de su hermano, no cambiaron su relación proxémica. Se mantuvieron igual de cercanos que antes. En cambio, personajes como Alex y Amaro, los más conservadores y homofóbicos después del padre, se alejaron y establecieron una distancia social con Ariel. Así mismo, motivado por su rechazo a la orientación sexual de su hermano mayor, Alex es el único que traspasa la distancia íntima, con el fin de amenazar y agredir físicamente a Ariel, quien a su vez también invade la «burbuja personal» de Alex y de su padre, cuando se defiende de sus provocaciones.

Ariel no tiene una pareja físicamente presente o un pretendiente en el



desarrollo de la telenovela, tan sólo un amor sin nombre ni desarrollo narrativo, que dejó atrás en Barcelona y que solo existe a través del teléfono y correos electrónicos. Ariel no demuestra atracción sexual por ningún otro personaje hombre, después de todo, se relaciona principalmente con miembros de su familia y no tiene otros amigos fuera de las parejas o amigos de sus hermanos. El único personaje con quien Ariel entabla una relación sentimental profunda es con su amiga Úrsula. Ella confunde sus sentimientos y se enamora incluso sabiendo que Ariel es *gay*: ella interpreta sus muestras de afectos y amistad como señales de amor real. La historia mantiene una alta tensión romántica entre los dos personajes que pasa por varios conflictos de sentimientos que no son reciprocados y de celos, y que culmina con un beso inofensivo entre los dos, en uno de los últimos capítulos de la telenovela. De esta manera, el «primer personaje abiertamente *gay*» de las telenovelas chilenas no ejecuta su sexualidad verdadera, tan sólo es representado besando a una mujer.





C) ELEMENTOS DE «ASPECTO»

Ariel usa el cabello largo, en una melena casi hasta los hombros, de su color y textura natural —nada indica que Ariel se tiña u ondule el cabello artificialmente—. Su vello facial siempre está afeitado. Cuando asiste a eventos formales, como el matrimonio de sus hermanos, recoge su cabello en una trenza.

Ariel viste informalmente, sólo con camisas y pantalones de mezclilla de corte recto y holgados. Las camisas, de colores saturados y luminosos (verde, rojo, amarillo, violeta, azul, naranja), siempre arremangadas y abiertas desde el tercer o cuarto botón, dejando al descubierto el escote y una cadena aparentemente de plata al rededor del cuello. Cuando se encuentra en su ambiente laboral, la clínica médica donde trabaja como pediatra, sólo utiliza una bata blanca, casi siempre abierta, sobre su ropa informal y amarra su cabello en una «cola de caballo».



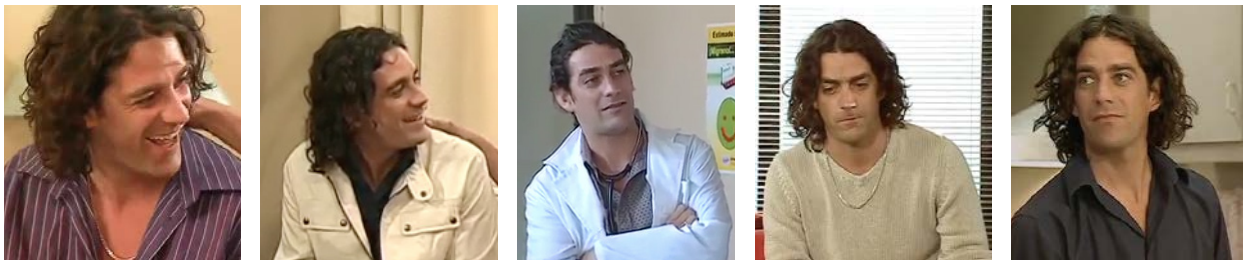
Fig. N Single, "Hijo del Capitán Trueno", de Miguel Bosé.
Fuente www.network54.com

D) BANDA SONORA.

«Hijo del Capitán Trueno» es la canción propia o «tema principal» de Ariel Mercader, que se escucha en la primera escena en que se presenta al personaje durante el primer capítulo de la telenovela —cuando él llega por primera vez a casa de sus padres y se reencuentra con Imelda, su nana—, y luego es la mayoría de sus apariciones, especialmente cuando está solo, o cada vez que se quiere hacer alusión a su diferencia sexual y el conflicto que esta suscita entre él y su padre, o entre él y Úrsula. La canción que Miguel Bosé —símbolo de la comunidad *gay* hispanoparlante— dedica a su propio padre —reconocido torero, parte de una larga tradición familiar española de tauromaquia— hace referencia a un hijo que «nunca fue digno de su padre» y que poseía una sensibilidad e intereses distintos, un hijo con «fama de raro» y que no cumplía con las expectativas posadas sobre él, lo que lo hacía mantener una relación lejana con su padre. La letra de la canción posee una correlación con la biografía y el arco narrativo del personaje de Ariel Mercader⁹⁴, a la vez que el intérprete actúa como un símbolo que remite inmediatamente a la diferencia sexual⁹⁵.

94 En el Anexo se incluye transcrita la letra completa de la canción.

95 Miguel Bosé es el artista musical que más veces ha participado en el Festival de la Canción de Viña del Mar, acumulando nueve presentaciones entre los años 1981-2016, por lo que gran parte del público chileno está familiarizado con el estilo musical, la forma de vestir y personalidad en el escenario del cantante panameño. La ambigua orientación sexual del cantante ha sido tema de discusión a lo largo de toda su carrera, tanto por su música, como por su rol en la película *Tacones lejanos* de Pedro Almodóvar, y su vida privada. Adicionalmente, han existido rumores sobre su fugaz relación amorosa con un crítico de espectáculos nacional, que resurgen cada vez que el artista visita el país; todo esto consagra el estatus de símbolo *gay* de Miguel Bosé.



CONCLUSIONES: EL CÓDIGO PRESENTE EN ARIEL MERCADER, EL PERSONAJE GAY DE MACHOS

Contrastado con los personajes de diversidad sexual anteriores al año 2003, Ariel responde a una representación completamente distinta de la diferencia sexual masculina.

Ariel habla con una voz grave, sin una cadencia especial o ritmo que se asemeje a la observada en el código anterior. Tampoco utiliza un lenguaje colorido, sin modismos o extranjerismos. A pesar de haber vivido por diez años en España, Ariel tampoco habla con acento español, ni utiliza un vocabulario que indique que estuvo viviendo fuera del país —sobre todo en un país donde, presumiblemente, expresar libremente la diversidad sexual es más fácil—. Desde el aspecto verbal y del paralenguaje, no es posible precisar inmediatamente la diferencia sexual de Ariel, ya que no se apoya en los mismos indicadores de reconocimiento que los personajes anteriores.

Su lenguaje corporal es más parecido al del resto de los personajes masculinos de la telenovela: Ariel camina erguido, con ambos brazos relajados a los lados, o con las manos en los bolsillos, nunca mantiene los codos pegados a la cintura, con las manos delicadamente suspendidas en el aire. Las reglas sintácticas del código kinésico y proxémico son completamente distintas: no se observan las mismas combinaciones de movimientos ni posturas que exhiben los personajes anteriores a él. Incluso la velocidad con que Ariel se mueve es distinta. Personajes como Pierre o el Rucio caminan rápido y sinuosamente, mueven sus manos frenéticamente en el aire y cambian rápidamente la expresión en sus rostros. Pero Ariel se mueve lentamente, sus movimientos controlados y sobrios. Los únicos movimientos de Ariel que calzan con el código de los personajes anteriores son al pasar su mano abierta por su pelo y despejar su rostro, a veces peinando su cabello detrás de la oreja con más delicadeza, sobre todo cuando se encuentra interactuando con personajes femeninos. Así mismo, Ariel adopta frecuentemente una postura (movimiento adaptador) similar a la de los personajes que lo preceden: lleva una mano hacia el rostro, y la otra se esconde bajo el codo del brazo opuesto. Este gesto se percibe, en una imagen estática,

como un signo perteneciente al código anterior. Empero, al observar el movimiento completo, en acción, la corporización es distinta, ya que los brazos y las manos se sostienen firmemente y se acercan al cuerpo de una manera distinta. La postura no es delicada, no es afeminada. Sin embargo es el punto más cercano entre ambos códigos de representación.

En cuanto al aspecto, la articulación de la vestimenta se acerca a los indicadores del código presente en los personajes que preceden a Ariel, en dos puntos clave de una prenda particular su vestuario: las camisas, específicamente la variedad de colores y estampados, y la abotonadura. Es el único aspecto de la manera de vestir de Ariel que puede considerarse como un indicador de reconocimiento de diferencia sexual. La paleta de colores de las camisas de Ariel es amplia: comprende desde colores de alta saturación, como el naranja, el celeste, el rojo, el «*chartreuse*», hasta colores más sobrios y oscuros, como el azul de medianoche, el verde petróleo, el café, además del blanco y el negro. Dentro de la amplia gama de tonos y estampados, el violeta o lila sería el color que revelaría con mayor certeza la orientación sexual de Ariel Mercader, dado que el violeta, en sus distintos tonos, es el color del movimiento *gay*, más aún, es el color utilizado por los miembros de la comunidad en tiempos de represión, como un discreto símbolo de «homosexualidad» (Heller, 2004, p.207). Sin embargo, el corte y el estilo del vestuario de Ariel no se articula en conjunto con el color, para evidenciar la diferencia sexual: los pantalones y las camisas son muy anchos como para adecuarse al código existente. En este aspecto, Ariel se asemeja más a Orteguita que al Rucio. Su forma de vestir hace difícil reconocer la diferencia sexual, más aún cuando la kinésica y el paralenguaje no se configuran de manera que el código se siga manifestando, y la representación se perciba como verdadera. El incumplimiento del estereotipo presenta un conflicto con las expectativas de lo que se (re)conoce como diferencia sexual masculina, por lo que la representación se siente incompleta. El código que estaba establecido se rompe y en su lugar, se configura ante los ojos de la audiencia una nueva manera de representar la diferencia sexual.

Si bien todo el arco narrativo del personaje está marcado por la revelación de una sexualidad contranormativa clandestina, la codificación visual de aquella identidad provoca una disonancia entre aquello que se está declarando —Ariel «sale del clóset» repetidas veces frente a su familia, y repite una y otra vez «esta es mi verdad: soy homosexual»— y el sistema de expectativas y convenciones que el código anterior había instaurado. Ariel es más parecido al resto de los personajes de *Machos* que a sus predecesores de la diversidad sexual. Esta nueva configuración de signos, o falta de signos, propone una nueva manera de representar, de corporizar, a un hombre *gay*: Ariel encarna la nueva diferencia sexual que aparece en las pantallas de televisión. Es la conjunción de características que no responden al estereotipo archiconocido, sino que subvierten las

convenciones de lo que se sabía que eran las sexualidades marginales. Ariel es un «*charming gay*» (Cabello, 2014). Habla, se mueve, se viste y seduce a las mujeres como el resto de los hombres heterosexuales. Nada revela su orientación sexual. La heteronormatividad ahora es el lugar desde donde se crearán las sexualidades contranormativas, por contradictorio que parezca.

Desde esta perspectiva, el código que se establece a partir del personaje de Ariel Mercader, es un código flexible, que funciona con signos que no siempre seguirán la misma función, es decir, un **CÓDIGO ICONOGRÁFICO CON ARTICULACIONES MÓVILES**. El código sigue siendo iconográfico, ya que se sigue tratando del mismo interpretante, «un hombre *gay*», sólo que ahora los signos pueden vincularse por reglas sintácticas tan distintas y sutiles, que la representación puede poseer sólo uno, o todos los elementos contenidos en el código de representación anterior al año 2003. Las sexualidades contranormativas salen del estereotipo del *Bobo* (Martín-Barbero, 1987), del payaso de circo, y se tiñen y confunden con los códigos de la heteronorma.



Fig. 53 Ariel Mercader,
imagen promocional.
Fuente www.t13.cl



QUINTA PARTE :

CONCLUSIONES

En términos performativos, estos personajes parodian, o (re)combinan los modelos existentes propios de cada género, pero lo hacen sin la intención política y anarquista que propone Judith Butler. Más bien parece que funcionan dentro de una dinámica conservadora de representación. Por una parte están los personajes secundarios, los *Bobos*, que responden a un código de representación en donde la diferencia sexual es burda y recargada. El código presente en aquellos personajes requiere que se active la mayor cantidad de signos posibles al mismo tiempo. Una corporización que incluya tantos indicadores de reconocimiento posibles, resultando en una representación que convence y entretiene a la vez. Se acepta como verdadera, porque dentro de su articulación, coincide con el (único) estereotipo que existía hasta ese entonces: el código es coherente con los interpretantes instaurados ya en la audiencia, que identifica los signos que remiten al estereotipo del «*gay* amanerado» y los incorpora a su propio sistema de expectativas. Este aspecto se vuelve clave al momento de enfrentarse a una nueva representación que no calza del todo con esto que «se ha llegado a esperar» de cierta representación de una identidad sexual.

Por otra parte, está la nueva representación que instala Ariel Mercader, con un código distinto, ya que funciona mediante signos que no siempre se vinculan a los mismos interpretantes. Es un código flexible, que incorpora indicadores de reconocimiento de la heteronorma y que los combina con algunos signos del código de diferencia sexual anterior. Sin embargo, la semiosis es distinta. Los signos frente a los que se está, el «hombre *gay*» que construye este nuevo código iconográfico, puede que no parezca «tan *gay*» como lo hacían los personajes anteriores. Ahora bien, adicionalmente a construir un código de representación visual completamente nuevo, Ariel incorpora un elemento verbal clave, y sienta un precedente que cambia para siempre la historia de la televisión chilena: Ariel Mercader declara su orientación sexual. Dice una y otra vez, «soy *gay*». Puede que «no lo parezca», o que «no se le note», pero al proclamar su diferencia, en un género tan popular como la telenovela, en un canal —en ese entonces— católico, saca a las sexualidades contranormativas de los márgenes, y las instala en el discurso popular, con una mirada nueva. Una mirada conservadora y sobria, pero al menos alejada de los estereotipos negativos de las décadas anteriores.

Es lógico pensar que el canal de televisión de la Iglesia católica —uno de los grandes detractores de los movimientos por la liberación de la diferencia sexual— tendría un acercamiento escueto y tan medido a la diversidad sexual masculina. Des pués de todo, es coherente con sus propios lineamientos editoriales. Las políticas neoliberales de representación del cuerpo, luego de este hito popular, como lo fue el estreno de *Machos*, harán un cuidado uso de la figura de la «correcta homosexualidad masculina» instalada por Ariel Mercader; lo que Cristián Cabello (2014) denomina el «*charming gay*» de la política. Este hombre blanco, de clase alta, ilustrado, gallardo, encantador y para nada amenazador. Es él de quien las políticas conservadora neoliberales se servirán para acercarse a un mundo que les es ajeno: el *underground* de las sexualidades periféricas y anómalas, con el fin último de parecer inclusivos y tolerantes.

No basta con representar. No se trata sólo de incluir a la diferencia sexual en el discurso público —tanto en el medio del entretenimiento, como en las políticas estatales de salud pública—, sino de criticar la norma heterocentrada que perpetúa la marginalización y la patologización de las identidades sexuales contranormativas. Si bien en el año 2003 ya se dio un paso hacia la inclusión y la normalización, no es suficiente repetir los códigos probados y seguros de la representación visual de las sexualidades prohibidas en el pasado: el fin no debe ser homogeneizar y acallar la diversidad sexualidad, encasillarla en un estereotipo burlesco o en uno que se esconde detrás de la heteronorma, y llenar una cuota, o peor, sensacionalizar utilizando o cosificando la diferencia sexual. La lucha actual se encamina hacia una **INCLUSIÓN NATURAL, RESPONSABLE Y MULTIDIMENSIONAL**, en todo ámbito. Y hacerse parte de esta revolución, de estos cambios de paradigma, desde una disciplina como el Diseño, no sólo es imperante para el enriquecimiento y protección de las ciudadanías, sino que es coherente con la formación de la Escuela de Diseño de la Universidad de Chile.

PROYECCIÓN

Los hombres *gays* —en su miríada de subjetividades y encarnaciones visuales— son sólo una de las letras del acrónimo que agrupa las identidades sexuales contranormativas. Sin embargo son los que más visibilización logran, tanto en televisión como en otros ámbitos de la cultura. Las mujeres lesbianas o las personas trans, o *queer*, ha sido vastamente ignoradas. Explorar sus mecanismos de reproducción y codificación es un enfoque interesante que puede extenderse desde esta investigación. Si bien no existirá tanto material audiovisual para conformar una muestra como la de esta investigación —el lesbianismo sólo se ha representado en telenovelas chilenas desde el año 2004—, puede ampliarse el campo de las series de ficción, como el caso de *Cárcel de mujeres* (TVN, 2007) o *Zamudio: perdidos en la noche* (TVN, 2015), o incluso al cine nacional. De la misma manera, el tratamiento de la representación de las identidades trans o el ejercicio de la prostitución, también son objetos posibles de un estudio de estas características.

Por otra parte, la presente investigación puede extenderse siguiendo su curso, comprendiendo el período posterior a *Machos*, incorporando al campo de estudio las telenovelas nocturnas, donde se ha explorado la representación de la diferencia sexual con mayor libertad, dada por el horario «adulto» en que se exhiben estas producciones dramáticas. Las telenovelas nocturnas se perfilan como un objeto de estudio interesante, dado que suelen retratar situaciones sociales en un contexto socio-económico de clase alta, donde el código iconográfico instaurado por Ariel Mercader se ha visto desarrollado extensamente.



Fig. 54 Símbolo internacional
«Safe zone», utilizado por los
aliados de la comunidad LGBTIQ
Fuente <http://www.algbtical.org>

ANEXO

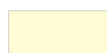
TELENOVELAS TRANSMITIDAS DURANTE EL AÑO 2016

#	CANAL	TÍTULO TELENOVELA	PAÍS ORIGEN - AÑO	FECHA DE TRANSMISIÓN		DÍAS DE TRANSMISIÓN
1	TVN	EL SECRETO DEL PUENTE VIEJO	ESPAÑA - 2011	AGO. 2014	SIGUE	LUNES - VIERNES
2	CANAL 13	EL SULTÁN	TURQUÍA - 2011	DIC. 2014	MAY. 2016	DOMINGO- MIÉRCOLES
3	MEGA	GUMUS	TURQUÍA - 2005	MAY. 2015	FEB. 2016	LUNES - VIERNES
4	MEGA	PAPÁ A LA DERIVA	CHILE - 2015	JUN. 2015	FEB. 2016	LUNES - VIERNES
5	CANAL 13	IMPERIO	BRASIL - 2014	JUL. 2015	SIGUE	LUNES - VIERNES
6	TVN	ESA NO SOY YO	CHILE - 2015	AGO. 2015	ABR. 2016	LUNES - VIERNES
7	CANAL 13	AVENIDA BRASIL	BRASIL - 2012	AGO. 2015	SIGUE	LUNES - VIERNES
8	TVN	MOISES: LOS DIEZ MANDAMIENTOS	BRASIL - 2015	DIC. 2015	SIGUE	DOMINGO - JUEVES
9	MEGA	SILA	TURQUÍA - 2006	MAR. 2015	ENE. 2016	LUNES - VIERNES
10	CANAL 13	20AÑERO A LOS 40	CHILE - 2016	ENE. 2016	AGO. 2016	LUNES - MIÉRCOLES
11	CHV	BUSCANDO A MARIA	CHILE - 2015	DIC. 2015	MAR. 2016	LUNES - VIERNES
12	MEGA	KARA PARA ASK	TURQUÍA - 2014	MAY. 2015	ABR. 2016	LUNES - MIÉRCOLES
13	MEGA	KARADAYI	TURQUÍA - 2012	NOV. 2015	SIGUE	LUNES - VIERNES
14	MEGA	POBRE GALLO	CHILE - 2016	ENE. 2016	AGO. 2016	LUNES - VIERNES
15	CANAL 13	TERRA NOSTRA	BRASIL - 1999	ENE. 2016	MAY. 2016	LUNES - VIERNES
16	TVN	DESTILANDO AMOR	MÉXICO	ENE. 2016	SEP. 2016	LUNES - VIERNES
17	MEGA	NO TE ENAMORES	TURQUÍA	ABR. 2016	OCT. 2016	LUNES - VIERNES
18	MEGA	TERESA	MÉXICO	AGO. 2016	DIC. 2016	LUNES - VIERNES
19	CANAL 13	LA SOMBRA DE HELENA	BRASIL	MAR. 2016	OCT. 2016	LUNES - VIERNES
20	CANAL 13	BOOGIE OOGIE	BRASIL	FEB. 2016	NOV. 2016	LUNES - VIERNES
21	CANAL 13	EL REY DEL GANADO	BRASIL	MAR. 2016	NOV. 2016	LUNES - VIERNES
22	TVN	LA FIERA	CHILE	MAR. 2016	JUN. 2016	LUNES - VIERNES

#	CANAL	TÍTULO TELENOVELA	PAÍS ORIGEN - AÑO	FECHA DE TRANSMISIÓN		DÍAS DE TRANSMISIÓN
23	TVN	BRUSKO	GRECIA	ABR. 2016	SIGUE	LUNES - VIERNES
24	MEGA	TE DOY LA VIDA	CHILE	ABR. 2016	NOV. 2016	LUNES - VIERNES
25	TVN	DOÑA BÁRBARA	COLOMBIA	ABR. 2016	SEP. 2016	LUNES - VIERNES
26	MEGA	MEDCEZIR	TURQUÍA	ABR. 2016	FEB. 2017	LUNES - VIERNES
27	CHV	LA ESCLAVA BLANCA	COLOMBIA	ABR. 2016	AGO. 2016	DOMIINGO - MIÉRCOLES
28	CANAL 13	INDIA	BRASIL	MAY. 2016	AGO. 2016	LUNES - VIERNES
29	TVN	REY DAVID	BRASIL	MAY. 2016	OCT. 2016	LUNES - VIERNES
30	CANAL 13	PARTES DE MÍ	BRASIL	JUN. 2016	AGO. 2016	LUNES - VIERNES
31	MEGA	SRES. PAPI	CHILE	JUN. 2016	SIGUE	LUNES - VIERNES
32	CANAL 13	SELÍN	TURQUÍA	JUN. 2016	AGO. 2016	LUNES - VIERNES
33	CANAL 13	TERRA ESPERANZA	BRASIL	JUL. 2016	DIC. 2016	LUNES - VIERNES
34	TVN	RUBÍ	MÉXICO	JUL. 2016	SIGUE	LUNES - VIERNES
35	CANAL 13	PRECIOSAS	CHILE	AGO. 2016	DIC. 2016	DOMIINGO - MARTES
36	TVN	SANSON Y DALILA	BRASIL	AGO. 2016	SIGUE	DOMINGO Y MARTES
37	MEGA	PASIÓN Y PODER	MÉXICO	AGO. 2016	NOV. 2016	LUNES - VIERNES
38	TVN	EL CAMIONERO	CHILE	AGO. 2016	SIGUE	LUNES - VIERNES
39	CANAL 13	LAS REGLAS DEL JUEGO	BRASIL	AGO. 2016	SIGUE	LUNES - VIERNES
40	CANAL 13	EL BESO DEL ESCORPIÓN	PORTUGAL	AGO. 2016	SEP. 2016	LUNES - VIERNES



HORARIO DIURNO: ENTRE LAS 13:00 - 20:00 HRS



HORARIO VESPERTINO: ENTRE LAS 20:00 - 21:00 HRS

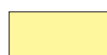


HORARIO NOCTURNO: APARTIR DE LAS 22:00 HRS

TELENOVELAS TRANSMITIDAS ENTRE LOS AÑOS 1992-2003

AÑO	SEMESTRE	CANAL	TÍTULO TELENOVELA	RATING (PTOS)	PERSONAJE GAY
1992	1 ^{er}	TVN	TRAMPAS Y CARETAS	21,8	AMADEO
		CANAL 13	EL PALO AL GATO	14,1	
	2 ^{do}	TVN	-		
		CANAL 13	FÁCIL DE AMAR	24,5	
1993	1 ^{er}	TVN	JAQUE MATE	12,3	
		CANAL 13	MARRÓN GLACÉ	24,7	PIERRE LAFONT
	2 ^{do}	TVN	ÁMAME	21,9	JUANITO LYON
		CANAL 13	DOBLE DE JUEGO	16,4	
1994	1 ^{er}	TVN	ROMPECORAZÓN	24,2	
		CANAL 13	CHAMPAÑA	16,8	
	2 ^{do}	TVN	ROJO Y MIEL	21,6	
		CANAL 13	TOP SECRET	13,4	FRANCISCO
1995	1 ^{er}	TVN	ESTÚPIDO CUPIDO	21,8	
		CANAL 13	EL AMOR ESTÁ DE MODA	16,4	
	2 ^{do}	TVN	JUEGOS DE FUEGO	17,4	
		CANAL 13	AMOR A DOMICILIO	19,1	
1996	1 ^{er}	TVN	SUCUPIRA	27,6	
		CANAL 13	MARRÓN GLACÉ: EL REGRESO	17,2	PIERRE LAFONT
	2 ^{do}	TVN	LOCA PIEL	20,9	ROLO
		CANAL 13	ADRENALINA	24,7	
1997	1 ^{er}	TVN	ORO VERDE	24,7	
		CANAL 13	ECLIPSE DE LUNA	14,4	
		MEGAVISIÓN	ROSSABELLA	11,5	
	2 ^{do}	TVN	TIC-TAC	20,1	
		CANAL 13	PLAYA SALVAJE	32,7	
		MEGAVISIÓN	SANTIAGO CITY	5,7	

AÑO	SEMESTRE	CANAL	TÍTULO TELENOVELA	RATING (PTOS)	PERSONAJE GAY
1998	1 ^{er}	TVN	IORANA	30,2	
		CANAL 13	AMÁNDOTE	13,5	
		MEGAVISIÓN	A TODO DAR	16,8	
	2 ^{do}	TVN	BORRÓN Y CUENTA NUEVA	18,8	
		CANAL 13	MARPARAÍSO	29,3	
		MEGAVISIÓN	-		
1999	1 ^{er}	TVN	LA FIERA	31,1	
		CANAL 13	FUERA DE CONTROL	19,9	
		MEGAVISIÓN	ALGO ESTÁ CAMBIANDO	8,8	
	2 ^{do}	TVN	AQUELARRE	30,5	
		CANAL 13	CERRO ALEGRE	23,1	
		MEGAVISIÓN	-		
2000	1 ^{er}	TVN	ROMANÉ	38,2	
		CANAL 13	SABOR A TI	16,6	
	2 ^{do}	TVN	SANTO LADRÓN	26,7	
		CANAL 13	-		
2001	1 ^{er}	TVN	PAMPA ILUSIÓN	35,5	
		CANAL 13	CORAZÓN PIRATA	14,0	
	2 ^{do}	TVN	AMORES DE MERCADO	46,9	RUCIO
		CANAL 13	PIEL CANELA	11,3	
2002	1 ^{er}	TVN	EL CIRCO DE LAS MONTINI	36,2	
		CANAL 13	-		
	2 ^{do}	TVN	PURASANGRE	32,5	RECAREDO OYARZÚN
		CANAL 13	BUEN PARTIDO	8,6	
2003	1 ^{er}	TVN	PUERTAS ADENTRO	30,4	HUMBERTO CUBILLOS Y EFRÁIN GALLEGOS
		CANAL 13	MACHOS	38,4	ARIEL MERCADER
	2 ^{do}	TVN	PECADORES	25,7	
		CANAL 13	-		ARIEL MERCADER



TELENOVELA LIDER EN SINTONÍA

HIJO DEL CAPITÁN TRUENO - MIGUEL BOSÉ

El hijo del Capitán Trueno
Nunca fue un hijo digno del padre
Salió poeta y no una fiera
Hijo de su madre

El hijo del Capitán Trueno
No quiso nunca ser marinero
No se embarcaba en aventuras
Levantaba dudas

El hijo del Capitán Trueno
Tenía un algo que le hacía distinto
Distinto como cada quien es
De lo nunca visto

Y se pasaba horas entre las ballenas
Y se hibridaba solo y siempre con sirenas
Y apoyado en el faro cantaba así

En el océano me pierdo
Veo el océano y no sé
Tan increíblemente inmenso
Tan respetable que no navegaré
No navegaré ... No lo navegaré

El hijo del Capitán Trueno
Tenía al menos un anillo por dedo
Y en cada oreja un pendiente, sí
Pero ¡qué valiente!

El hijo del Capitán Trueno
Tenía fama y mucha pinta de raro
Y a todo el mundo le hizo ver
Que eso no era malo

Y así que le encantaba estar entre ballenas
Y se especializaba en conquistar sirenas
Y de noche en el faro le cantaba así
(Ballenas, delfines y sirenas)
Y se pasaba horas entre sus ballenas
Con arte seducía a todas las sirenas
Desde lo alto del faro les cantaba así, así

En el océano me pierdo
Veo el océano y... no sé
Tan increíblemente grande y tan inmenso
Tan respetable que no navegaré
No navegaré ... No lo navegaré

GLOSARIO

Este glosario de términos se compiló utilizando información tomada del libro ***Feminismo para principiantes*** de Nuria Varela, el ***Glosario LGBT*** del sitio <http://www.moscasdecolores.com/>, los documentos de la Asociación Americana de Psiquiatría (APA) ***Respuestas a tus preguntas sobre Individuos Transgéneros e Identidad de Género*** y ***Respuestas a tus Preguntas. Para una mejor comprensión de la orientación sexual y la homosexualidad***, y el documento de la Comisión Interamericana de Derechos Humanos (CIDH) ***Orientación sexual, identidad de género y expresión de género: algunos términos y estándares relevantes***.

A

Androcentrismo: El hombre como medida de todas las cosas. Visión del mundo y las relaciones humanas desde el punto de vista masculino (Varela, 2008).

B

Binarismo: En relación al género, lo binario es aquello que se materializa exclusivamente dentro de los dos polos opuestos definidos dentro de la heteronorma: femenino o masculino.

Bisexual: Es un tipo de orientación sexual. Son personas que sienten atracción física y emocional hacia personas de más de un género y/o sexo, no necesariamente de la misma manera o con la misma intensidad.

C

Cisgénero: Término utilizado en el campo de los Estudios de Género, que denomina la identidad de una persona que se identifica con el género que le fue asignado en el momento del nacimiento—independiente de su orientación sexual—. En términos simples: cisgénero es cualquier persona que no se identifica como trans.

D

Diferencia sexual: El concepto puede hacer referencia tanto a la diferencia, planteada por el feminismo, de la identidad y construcción social de la mujer con respecto del hombre, o a la diferencia planteada en términos de diversidad sexual, que apunta a las identidades sexuales no normativas, como los hombres gay, las lesbianas, la transexualidad, el travestismo, la intersexualidad, entre muchas otras.

Drag king: Término en inglés que denomina a una mujer que se caracteriza de hombre, en el contexto de un espectáculo de entretenimiento.

Drag queen: Término en inglés que significa transformista: un hombre que se viste caracteriza de mujer, para montar un shows y otros eventos, como realizar rutinas de humor. Culturalmente, en Chile se asocia a un drag queen con una caracterización más exacerbada y extrema —incluso circense— del personaje femenino, mientras que un transformista se asemeja más a la ilusión <<realista>> de una mujer.

G

Gay: Término en inglés que designa a los hombres que sienten una fuerte atracción emocional, afectiva y sexual por individuos de su mismo sexo. Proviene del francés “gai” que significa alegre y pícaro. Con el paso del tiempo, y en respuesta al término “homosexual”, caracterizado por ser un término patologizador, la palabra *gay* fue elegida por la comunidad LGBT, para referirse a sí mismos, despojada de sus connotaciones negativas. Aunque generalmente se utiliza para los hombres, también se ha utilizado para las lesbianas.

Género: Diferenciado históricamente del sexo, que es el componente biológico, determinado por la genitalidad observada en el momento del nacimiento, el género es el componente psicológico-cultural de la identidad sexual de una persona. Para el feminismo, el género es una construcción social en base a modelos, normas, que se repiten, y es tanto el producto como el proceso de su construcción.

Identidad de: Se entiende como la vivencia personal y profunda de cada persona, <<corresponda>> esta o no al sexo biológico asignado al nacer.

Expresión de: Se define como la manifestación externa de los rasgos culturales que se asocian a la masculinidad o femineidad en una determinada sociedad, en un momento histórico determinado. Estos rasgos visibles van desde la forma de vestir y llevar el cabello, los gestos, las pautas de lenguaje, hasta comportamientos económicos y profesionales.

H

Heteronormatividad: Término acuñado por Michael Warner —en el libro *Fear of a queer planet*, 1991— que hace referencia al conjunto de relaciones de poder que articulan a la heterosexualidad como la norma obligatoria.

Heterosexual: Es un tipo de orientación sexual. Se caracteriza por la atracción sexual y emocional que sienten personas de cualquier sexo o género por personas de un sexo o género distinto.

Homosexual: Es un tipo de orientación sexual. Como su nombre lo indica, es la atracción sexual y emocional de una persona por personas de su mismo sexo o género.

I

Intersex: La intersexualidad hace referencia a una persona que nació con órganos y/o sistema reproductores de ambos sexos.

L

Lesbiana: Es el término más universal para denominar a las mujeres que muestran una preferencia sexual y atracción emocional y romántica hacia otras mujeres. La palabra tiene su origen en el nombre de la isla griega de Lesbos, donde vivió la poetisa Safo, cuya literatura se centra en la belleza de las mujeres y en la proclamación de su amor por ellas.

LGBTIQ: Sigla que se utiliza para agrupar a las identidades de la diferencia sexual. La iteración más comúnmente usada es LGBT (lesbianas, *gays*, bisexuales, transexuales), pudiendo agregarse la I (intersex), la Q (*queer* o *questioning*), o una, o varias, T (para incluir y diferenciar a las identidades transexuales, transgénero o travesti) y la A (asexual). En algunas situaciones se puede observar el uso del signo “+” para ser aún más inclusivos.

O

Orientación sexual: Independiente del sexo biológico o de la identidad de género de cada persona, es la capacidad del ser humano de sentir una profunda atracción emocional, afectiva y sexual por personas de su mismo sexo, del sexo opuesto, o de más de un género. Así como la capacidad de mantener relaciones afectivas y sexuales con dichas personas.

P

Patriarcado: Sistema político, económico, religioso y social basado en “la idea de autoridad y liderazgo del varón, en la que se da el predominio de los hombres sobre las mujeres. [...] El patriarcado ha surgido de una toma de poder histórico por parte de los hombres, quienes se apropiaron de la sexualidad y reproducción de las mujeres y de su producto, los hijos, creando al mismo tiempo un orden simbólico a través de los mitos y la religión que lo perpetúan como única estructura posible” (Varela, 2008: 145).

Performatividad: Relativo al género, el concepto hace referencia a la construcción de la identidad mediante la repetición estilizada (y obligada) de ciertos actos en el tiempo, siempre subordinado a un sistema de recompensas y castigos. En definitiva, la performatividad define al género como una puesta en escena, una construcción social que lleva a cabo el individuo, en un proceso que no termina y que está en constante dinamismo.

Posporno: El posporno (tanto en la filosofía feminista como en el arte) reivindica la representación pornográfica como un espacio de acción contra-política a través del que las mujeres y las minorías sexuales pueden redefinir sus cuerpos e inventar nuevas formas de producir placer que resistan a la normalización de la pornografía dominante.

Q

Queer: Insulto en inglés que significa “marica”, “raro” o alguna de sus variantes, siempre haciendo referencia peyorativamente a la orientación sexual o la identidad de género de una persona.

Teoría: La teoría *queer* —fundada, entre otros autores, por Judith Butler y su libro *El género en disputa*— nace con la reapropiación de la injuria, desde

una posición de acción política y crítica a la heteronorma establecida. Hoy en día, en los círculos feministas y LGBTIQ, la palabra *queer* es aceptada como un término positivo y anarquista, relacionado con posiciones filosóficas más radicales, dentro del movimiento por la diferencia sexual, como son la negación del género como verdad preestablecida y natural, o la reivindicación de las identidades trans.

S

Sexo: Combinación de características corporales como cromosomas, hormonas, órganos internos reproductivos y genitales, que diferencian a hombres y mujeres. Al momento de nacer, basado en estos rasgos observables, a las personas se les asigna un sexo determinado.

T

Tecnología de género: Término acuñado por Teresa de Lauretis, que hace referencia al conjunto de técnicas y códigos mediante los cuales se lleva a cabo la transmisión de los modelos de género. Un ejemplo es el cine, que con sus códigos (narrativa, encuadre, iluminación, edición, etc.) construye la imagen de la mujer como objeto de la mirada masculina.

Trans: Es el término paraguas que abarca distintas variantes de la identidad de género: pudiendo significar transgénero, transexual, o travesti.

Transgénero: Es la denominación para aquellas personas que sienten una discordancia entre su identidad de género y su sexo biológico, independientemente de la opción de <<corregir>> esta situación médica(terapia hormonal) y quirúrgicamente (procedimientos de reasignación de sexo).

Transexual: Referente a quienes sienten aquella misma discordancia identitaria entre su sexo biológico y el género que se les asigna al nacer, pero que optan por realizar procedimientos de reasignación de sexo, para adecuar su apariencia física-biológica a su realidad psíquica, espiritual y social.

Travesti: Son personas que usan indumentaria del sexo opuesto, por distintas razones, ya sea por comodidad emocional, para expresar su identidad de género o por preferencia y excitación sexual.

BIBLIOGRAFÍA

LIBROS Y REVISTAS

Agamben, G. ¿Qué es un dispositivo? En *Revista Sociológica*, 2011, año 26, número 73, pp. 249-264. Consultado en septiembre 2016. Recuperado de <http://www.revistasociologica.com.mx/pdf/7310.pdf>

Ahumada, N. y Niñón, J. (2013). *Semiótica y comunicación visual*. Hualpén, Chile: Ediciones Universidad del Bío-Bío.

Aróstegui, J. (2001). El proceso metodológico y la documentación histórica. En *La investigación histórica: teoría y método*. Madrid, España: Crítica.

Aumont, J. (1992). *La imagen*. Barcelona, España: Paidós.

Barthes, R. (1986). *Lo obvio y lo obtuso: Imágenes, gestos, voces*. Barcelona, España: Paidós.
(1990). *La aventura semiológica*. Barcelona, España: Paidós.

Berger, J. (2000). *Modos de ver*. Barcelona, España: Gustavo Gili.

Brea, J. L. (2005). *Estudios visuales: la epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid, España: Akal Ediciones.

Butler, J. Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista. En *Performing Feminisms: Feminist Critical Theory And Theatre*. Johns Hopkins University Press, 1988.

_____ (1990) *El género en disputa*. Barcelona, España: Paidós.

_____ (2009) *Lenguaje, poder e identidad*. Madrid, España: Síntesis.

Chávez, F. (2005). Los intereses económicos detrás de la guerra de las teleseries. Comunicación y Medios. En *Revista del Instituto de la Comunicación e Imagen*, nº 16, pp. 99-114. Recuperado de <http://www.icei.uchile.cl/comunicacionymedios/docs/revista16.pdf>

Clúa, I. (Ed.) (2008). *Género y cultura popular: Estudios culturales I*. Bellaterra, Ediciones UAB.

Contardo, O. (2011). *Raro: Una historia gay de Chile*. Santiago, Chile: Planeta.

Cortés, J. M. (2004). *Hombre de mármol: Códigos de representación y estrategias de poder de la masculinidad*. Barcelona, España: Egales.

Davis, F. (1998). *La comunicación no verbal*. Madrid, España: Alianza Editorial.

De Lauretis, T. (1989). La tecnología del género. En *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction*. Londres, Inglaterra: Macmillan Press.

_____ (1992). *Alicia ya no. Feminismo, semiótica, cine*. Madrid, España: Cátedra.

Díaz, J. (Ed.) (2011). *Por un feminismo sin mujeres: Fragmentos del segundo circuito Disidencia Sexual*. Santiago, Chile: Editorxs Coordinadora Universitaria por la Disidencia Sexual.

Eco, U. (1986). *La estructura ausente*. Barcelona, España: Lumen.

_____ (2000). *Tratado de semiótica general*. Barcelona, España: Lumen.

_____ (2009). *Apocalípticos e integrados*. Barcelona, España: Fábula TusQuets.

Espejo, J. C. (2009). La construcción de la diferencia sexual. En *Límite, Revista de Filosofía y Psicología*. Volumen 4, nº 19, pp. 127-149. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3020846.pdf>

Fausto-Sterling, A. (2006). *Cuerpos sexuados: La política de género y la construcción de la sexualidad*. Barcelona, España: Melusina.

Fischer-Lichte, E. (2011). *Estética de lo performativo*. Madrid, España: Adaba.

Fonseca, C. y Quintero, M. L. La Teoría Queer: la de-construcción de las sexualidades periféricas. En *Revista Sociológica*, año 24, número 69, enero-abril de 2009, pp. 43-60. Recuperado el 25 de Marzo de 2015, en <http://www.revistasociologica.com.mx/pdf/6903.pdf>

Frascara, J. (2004). *Diseño gráfico para la gente: Comunicaciones de masa y cambio social*. Buenos Aires, Argentina: Infinito.

González, J. (2010). Understanding Telenovelas as a Cultural Front: A Complex Analysis of a Complex Reality. En Stavans, I. (Ed.). *Telenovelas*. (pp. 68-78). Santa Barbara, Ca., Estados Unidos: Greenwood.

González Gabaldón, B. Los estereotipos como factor de socialización en el género. En *Revista Comunicar*, nº 12, año 1999; pp. 79-88. Recuperado de <http://www.revistacomunicar.com/index.php?contenido=detalles&numero=12&articulo=12-1999-12>

González Requena, J. (1999). *El discurso televisivo: Espectáculo de la posmodernidad*. Madrid, España: Cátedra.

Gubern, R. (2007). Constitución de la iconosfera. En *Del bisonte a la realidad virtual: la escena y el laberinto*. (pp. 107-132). Barcelona, España: Anagrama.

Heller, E. (2004). *Psicología del color: cómo actúan los colores sobre los sentimientos y la razón*. Barcelona, España: Gustavo Gili.

-
- Hernández, R., Fernández, C., y Baptista, P.** (1998). *Metodología de la investigación*.
- Magariños de Morentín, J.** (1983). Charles Sanders Peirce: sus aportes a la problemática actual de la semiología. En *El signo, las fuentes teóricas de la semiología: Saussure, Pierce, Morris*. (pp. 80-111). Buenos Aires, Argentina: Hachette.
- Mandujano, M.** (2011). *Entre ficción y mentira: Umberto Eco y la semiótica de la cultura*. Saarbrücken, Alemania: Editorial Académica Española.
- Martín-Barbero, J.** (1987). *De los medios a las mediaciones: Comunicación, cultura y hegemonía*. Barcelona, España: Anthropos.
- Martin, M.** (2002). *El lenguaje del cine*. Barcelona, España: Gedisa.
- Mattio, E.** (2012). ¿De qué hablamos cuando hablamos de género? Una introducción conceptual. En Morán, J. M., Sgró, M. C., Vaggione, J. M. (Eds.). *Sexualidades, desigualdades y derechos: reflexiones en torno a los derechos sexuales y reproductivos*. (pp. 85-103). Córdoba, Argentina: Ciencia, Derecho y Sociedad Editorial.
- Montecino, S.** (1997). Devenir de una Traslación: De la Mujer al Género o de lo Universal a lo Particular. En *Palabra Dicha. Escritos sobre Género, Identidades, Mestizajes*. Universidad de Chile. Facultad de Ciencias Sociales.
- Morris, C.** (1997). *Fundamentos de la teoría de los signos*. Barcelona, España: Paidós.
- Olavarría, J. y Parrini, R.** (Eds.) (2000). *Masculinidad/es. Identidad, sexualidad y familia: Primer Encuentro de Estudios de Masculinidad*. Santiago, Chile: FLACSO-Chile/ Universidad Academia de Humanismo Cristiano/Red de Masculinidad.
- Preciado, B.** (2008). *Testo Yonqui*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- Robles, V. H.** (2008). *Bandera hueca: Historia del Movimiento Homosexual de Chile*. Santiago, Chile: Editorial Cuarto Propio.
- Russell, D.** (1990a). *El libro de los colores pastel*. Barcelona, España: Gustavo Gili.
_____ (1990b). *El libro del azul*. Barcelona, España: Gustavo Gili.
_____ (1990c). *El libro del rojo*. Barcelona, España: Gustavo Gili.
- Sabsay, L.** (2005). Representaciones culturales de la diferencia sexual: Figuras contemporáneas. En Arfuch, L. (Comp.) *Identidades, sujetos y subjetividades* (pp. 155-170). Buenos Aires, Argentina: Prometeo Libros.
_____ (2011). *Fronteras sexuales: Espacio urbano, cuerpos y ciudadanía*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- Santa Cruz, E.** (2003). *Las telenovelas puertas adentro: El discurso social de la telenovela chilena*. Santiago: LOM Ediciones.

Storey, J. (2002). *Teoría cultural y cultura popular*. Barcelona, España: Octaedro.

Valdés, T. y Olavarría, J. (Eds.) (1998). *Masculinidades y equidad de género en América Latina*. Santiago, Chile: FLACSO-Chile.

Verón, E. y Escudero, L. (Comps.) (1997). *Telenovela: Ficción Popular y Mutaciones Culturales*. Barcelona, España: Gedisa.

TESIS

Aguilera, R. (2013). *Personajes femeninos de pasión de Gavilanes y la identificación posible con ellos de un grupo de telespectadoras chilenas*. Universidad de Chile, Santiago.

Araya, Y. y Romero, M. (2012). *Teleseries nocturnas en Chile: Buscando reinar en el prime time*. Universidad de Chile, Santiago, Chile.

Cabello, C. (2014). *Ciudadano Gay: Visualidades y plusvalía en tiempos liberales*. Universidad de Chile, Santiago, Chile.

Cádiz, P. (2014). *La despedida del angelito: La venta de canal 13 a Andronico Luksic*. Universidad de Chile, Santiago, Chile.

Eichholz, J. (2006). *Canal 13: Una difícil transformación*. Universidad Adolfo Ibáñez, Viña del Mar, Chile.

Garrido de la Torre, M. (2001). *La telenovela y la construcción de un imaginario social*. Universidad de Chile, Santiago, Chile.

Nieto, R. y Parada, O. (2013). *Análisis Ley N° 20.609. Ley Antidiscriminación o Ley Zamudio*. Universidad de Chile, Santiago, Chile.

Sepúlveda, F. (2003). *Análisis y evolución del guión en las teleseries chilenas*. Universidad Austral de Chile, Valdivia, Chile.

Troncoso, J. (2001). *La representación social de la juventud en las telenovelas chilenas: Análisis comparado de "La torre 10" y "Ámame"*. Universidad de Chile, Santiago, Chile.

LECTURAS Y DIARIOS ON LINE

Asociación Americana de Psiquiatría (APA) (2012a). *Respuestas a tus preguntas. Individuos Transgéneros e Identidad de Género*. Traducción de Comisión de Ciencias de Fundación =Iguales. Revisado en marzo de 2016. Recuperado de <http://www.iguales.cl/wp-content/uploads/2012/10/IG-APA.pdf>

_____ (2012b) *Respuestas a tus preguntas. Para una mejor comprensión de la orientación sexual y la homosexualidad*. Traducción de Comisión de Ciencias de Fundación =Iguales. Revisado en marzo de 2016. Recuperado de <http://www.iguales.cl/wp-content/uploads/2012/10/OS-APA.pdf>

El Desconcierto [blog]. *Colectivo Pan y Rosas cuestiona Ley Zamudio luego de muerte de Wladimir Sepúlveda*. [en línea] Consultado en junio 2016. Recuperado de <http://www.eldesconcierto.cl/pais-desconcertado/2014/04/07/ante-el-asesinato-de-wladimir-sepulveda-mas-homo-lesbo-trans-bi-fobias/>

Comisión Interamericana de Derechos Humanos (CIDH). *Comisión Interamericana de Derechos Humanos. Informe N° 42/08 Admisibilidad Petición 1271-04 Karen Atala e hijas*. [en línea] Consultado en Julio 2016. Disponible en <http://www.cidh.org/annualrep/2008sp/Chile12502.sp.htm>

_____ (2012). *Orientación sexual, identidad de género y expresión de género: algunos términos y estándares relevantes*. Consultado en marzo 2016. Disponible en <http://www.movilh.cl/documentacion/documentos/conceptosCIDH.pdf>

Contesse, J. y Lovera, D. (2012). *Dudas sobre la efectividad de la nueva ley antidiscriminación*. [en línea] Consultado en julio 2016. Recuperado de <http://ciperchile.cl/2012/07/13/dudas-sobre-la-efectividad-de-la-nueva-ley-antidiscriminacion/>

Fotech [blog]. **La evolución de los personajes gays en las teleseries**. 17 de agosto de 2014. Consultado en abril 2016. Recuperado de <http://foros.fotech.cl/topic/253430-%C2%ABpersonajes%C2%BB-la-evolucion-de-los-personajes-gays-en-las-teleseries/>

Palma, F. Eduardo Santa Cruz: *"La telenovela es el producto cultural de televisión más importante de Latinoamérica"*. 24 de septiembre de 2014. Consultado en abril 2016. Recuperado de <http://www.uchile.cl/noticias/105428/la-teleserie-es-el-producto-televisivo-mas-relevante-de-latinoamerica>

Intersex Society of North America (ISNA). *Los Nueve Mitos Principales Sobre la Intersexualidad*. Consultado en marzo 2016. Recuperado de <http://www.isna.org/node/7>

Machos (s.f.). En Wikipedia. Consultado en marzo de 2016. Recuperado de <https://es.wikipedia.org/wiki/Machos>

Montecinos, E. (2014). *Mónica Briones Puccio: el otro caso Zamudio*. [en línea] Consultado en Julio 2016. Recuperado de <http://www.eldinamo.cl/pais/2014/07/10/monica-briones-puccio-el-otro-caso-zamudio/>

Moscas de colores [blog]. *Glosario LGBT*. Consultado en agosto 2016. Disponible en <http://www.moscasdeclores.com/es/glosario-lgbt>

Movilh (2010a). *Educando en la diversidad. Orientación sexual e identidad de género en las aulas*. [en línea] Consultado en Julio 2016, Recuperado de http://www.movilh.cl/documentacion/educando_en_la_diversidad_2da_edicion_web.pdf

(2010b) III. Informe Movilh-Divine. La justicia que merecen las víctimas. Santiago. [en línea] Consultado en Julio 2016. Recuperado de <http://www.movilh.cl/documentacion/informe-movilh-divine/III-informe-movilh-divine-2010.pdf>

(2013) Por un Chile Diverso Propuestas contra la discriminación. Santiago. [en línea] Consultado en Julio 2016. Recuperado de http://www.movilh.cl/chilediverso/Por_un_Chile_Diverso-Propuestas_contra_la_discriminacion.pdf

(2014) DANIEL ZAMUDIO, hiciste historia. [en línea] Consultado en Julio 2016. Recuperado de <http://www.movilh.cl/documentacion/Historia-de-Daniel-Zamudio-MOVILH-2014.pdf>

(2015) XIV. Informe anual de derechos humanos de la diversidad sexual. [en línea] Consultado en Julio 2016. Recuperado de <http://www.movilh.cl/documentacion/2016/informe/XIV-Informe-de-DDHH-2015.pdf>

Mr. TV (9 de junio de 2009). *Gay en teleseries* [Entrada en blog]. Consultado en marzo 2016. Recuperado de <http://www.teleserieschilenas.cl/2009/06/gay-en-teleseries.html?m=1>

Principios de Yogyakarta (2007). *Principios sobre la aplicación de la legislación internacional de derechos humanos en relación con la orientación sexual y la identidad de género*. Consultado en marzo 2016. Recuperado de http://www.yogyakartaprinciples.org/principles_sp.pdf

“Tres locas en el set”. (Jueves 14 de julio de 2005) [Entrada en blog]. La Nación. Recuperado de <http://www.lanacion.cl/tres-locas-en-el-set/noticias/2005-07-13/195030.html>

UCTV (2003) *Libro de orientaciones programáticas de Canal 13*. [en línea] Santiago de Chile. Consultado en abril 2016. Recuperado de <http://anatel.cl/pdf/Orientaciones%20canal%2013.pdf>

University of Colorado at Boulder. (2013). *Pronunciation of 's' sounds impacts perception of gender, researcher finds*. ScienceDaily. Consultado en junio 2016. Recuperado de www.sciencedaily.com/releases/2013/01/130104143700.htm

VIDEOS

Via X (2016, 3 de junio). Entrevista con Kena Lorenzini // El Interruptor // VIA X. [Vídeo]. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=hKGRTMZZlfc>

(2016, 12 de agosto). "*He sido un privilegiado siendo maricón en este país*" - Janin Day. [Vídeo]. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=8flzC0dFOzs>

_____ (2016, 31 de agosto). *Diferencias entre traba, transformista y transgénero*. [Vídeo]. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=j1kaodYKo40>

_____ **Thorpe, D.** (Dir.). (2014). *Do I Sound Gay?* [documental] Estados Unidos: Impact Partners.

