

SERIE 
Magíster
VOLUMEN 196

*Masculinidad
y
telenovela
entre la identidad
y el estereotipo*

*Miguel Ángel
Bohórquez*



UNIVERSIDAD ANDINA
SIMÓN BOLÍVAR
Ecuador



CORPORACIÓN
EDITORIA NACIONAL

Masculinidad y telenovela
Entre la identidad y el estereotipo

SERIE 
Magíster
VOLUMEN 196

UNIVERSIDAD ANDINA SIMÓN BOLÍVAR, SEDE ECUADOR
Toledo N22-80 • Apartado postal: 17-12-569 • Quito, Ecuador
Teléfonos: (593 2) 322 8085, 299 3600 • Fax: (593 2) 322 8426
www.uasb.edu.ec • uasb@uasb.edu.ec

CORPORACIÓN EDITORA NACIONAL
Roca E9-59 y Tamayo • Apartado postal: 17-12-886 • Quito, Ecuador
Teléfonos: (593 2) 255 4358, 255 4558 • Fax: ext. 12
www.cenlibrosecuador.org • cen@cenlibrosecuador.org

Miguel Ángel Bohórquez

Masculinidad y telenovela
Entre la identidad y el estereotipo



**UNIVERSIDAD ANDINA
SIMÓN BOLÍVAR**
Ecuador



**CORPORACIÓN
EDITORIA NACIONAL**

Quito, 2015

Masculinidad y telenovela
Entre la identidad y el estereotipo
Miguel Ángel Bohórquez

SERIE 
Magíster
VOLUMEN 196

Primera edición:
Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador
Corporación Editora Nacional
Quito, diciembre de 2015

Coordinación editorial:

Quinche Ortiz Crespo

Armado:

Jorge Ortega Jiménez

Impresión:

Editorial América Latina,

Bartolomé Alves 623 y Pedro Cepero, Quito

ISBN Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador:
978-9978-19-719-6

ISBN Corporación Editora Nacional:
978-9978-84-897-5

Derechos de autor:
Inscripción: 047777
Depósito legal: 005418

Título original: *Betty la fea y Chepe fortuna: representación de lo gay y lo homosexual en la telenovela colombiana*
Tesis para la obtención del título de Magíster en Estudios de la Cultura,
con mención en Comunicación
Programa de Maestría en Estudios de la Cultura, 2013
Autor: *Miguel Ángel Bohórquez García* (correo e.: *migueldarklord@yahoo.es*)
Tutor: *Edgar Vega*
Código bibliográfico del Centro de Información: T-1272

La versión original del texto que aparece en este libro fue sometida a un proceso de revisión de pares ciegos, conforme a las normas de publicación de la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, y de esta editorial.

Índice

Introducción / 11

Capítulo I

Aproximaciones / 13

Medios, masividad y telenovela / 13

Sobre lo gay y lo homosexual / 17

Identidad e injuria / 23

Capítulo II

El bufón, el loco y la loca: arquetipo, discurso y representación / 29

El bobo y el bufón / 30

Acción discursiva y performance: el loco y la loca / 32

Yo soy Betty la fea y la loca masiva / 35

Hugo Lombardi: la loca, lo masculino en formación y lo masculino fallido / 37

Capítulo III

***Chepe Fortuna* y la loca liberada / 47**

Lucas de la rosa: el maricón, lo masculino mesiánico y lo masculino deficiente / 48

El papel del otro: representaciones complementarias y papeles justificadores.

La «drag» y la «trans» / 56

Capítulo IV

Perspectivas / 59

Otras representaciones / 59

Género y masculinidad / 61

Reivindicación y reconocimiento. Algunas conclusiones tentativas / 67

Bibliografía / 71

*Dedicado a todos aquellos que disfrutaban en secreto
del pequeño pecado de una buena telenovela.*

A Mar, Yuliana, Hugo, Edgar, Mariana y mis amigos de la Maestría, por su apoyo, paciencia y cariño.

Introducción

Las telenovelas son uno de los lugares de representación de la realidad con más peso en la vida cotidiana. Constituyen «un espacio [...] abierto y poroso, que deja lugar también a distintos procesos de conflicto y lucha simbólica por la definición de lo que nos une y separa en la densidad ralentada de la organización rutinaria de la vida de todos los días».¹ En sus diferentes narrativas, configuran en el espectador un universo de lo existente, que si bien no corresponde con el diario vivir, si establece unos modos de ser y expresarse que muchas veces se consideran como ideales o por lo menos deseables. Teniendo en cuenta lo anterior, esta investigación pretende indagar ¿Cuáles han sido los cambios en las políticas de representación de *lo gay* –como constructo identitario estereotípico– en relación/tensión con *lo homosexual* (atracción y deseo hacia personas del mismo sexo) en *Yo soy Betty la fea* (1999) y *Chepe Fortuna* (2010), dos telenovelas colombianas de los últimos 15 años?

Nos proponemos discutir cómo estas relaciones y tensiones van cambiando hasta resultar asociaciones y disociaciones, siempre en pugna por configurar una imagen que identifique y a la vez niegue a sujetos que estén fuera del deber ser de la sociedad, promovido por la telenovela como espacio ficcional de representación.² Asimismo, a partir de la comparación de estas representaciones telenovelescas –de gran recordación–, se pretende estudiar dos personajes gays, de manera individual y en sus interacciones con otros personajes. Los personajes son arquetípicamente iguales, y sin embargo, funcionalmente diferentes: el primero, Hugo Lombardi es un diseñador de modas gay que se opone a la protagonista y que constituye la imagen masiva del gay de clase alta, afeminado y reconocido públicamente por su talento y habilidad, pero rechazado al interior del universo social de la novela. El segundo, Lucas

1. Jorge González, «El regreso de la cofradía de las emociones interminables. Telenovela y memoria en familia», en *Telos: Cuadernos de comunicación, tecnología y sociedad*, No. 34, Madrid, Fundación Telefónica, 2002, p. 10.
2. Según Jesús Martín Barbero, la representación es vista en la telenovela como lugar de constitución de identidades primordiales donde se da una suerte de reconocimiento, lo que el autor denomina el drama del reconocimiento.

de la Rosa, igualmente diseñador, cómplice de la protagonista, se compromete públicamente en un matrimonio heterosexual para conservar sus privilegios económicos; socialmente es reconocido, mas posee un carácter que se considera corruptor de lo heterosexual.

Sobre la base del análisis de temas como los medios de comunicación, la televisión, la telenovela, el sistema arquetípico de personajes, la masculinidad y los estereotipos de género, proponemos una discusión que contextualiza la telenovela como un lugar de pugna entre discursos de conservación e innovación. Hija de la novela y adoptada por la televisión, la telenovela lleva implícitas la función masificadora de una realidad institucional, a la vez que un fuerte componente de fidelidad con respecto a la realidad de cada televidente. Teóricamente nos adscribimos a diferentes estudios para poner en discusión una posición conciliadora que no satanice o condicione a la televisión y por ende a la telenovela como un sistema cuya función unívoca es la alienación (Lull, 1995, 2003; Martín Barbero, 1992, 2002, 2003; Cosme, 2007).³

A continuación, discutimos el sistema arquetípico como forma de representación de referentes de género y masculinidad. En este punto, resulta de vital importancia la relación entre el discurso y el *performance* que ubican el arquetipo del bufón y la categoría actancial de la loca, como formas definitivas del personaje gay, representado en las novelas que estudiamos. Las relaciones entre el discurso, la actuación y la sociedad, tanto dentro como fuera de la telenovela son abordadas desde las categorías propuestas principalmente por J. Martín Barbero, Ó. Guasch; M. Bajtín; M. Foucault (1996) y D. Eribon.⁴

La comparación y estudio de las diferentes categorías propuestas nos permiten definir el papel del personaje gay, además de las características de su actuación dentro del universo representacional de la telenovela. Seguido de esto, el trabajo sobre masculinidades, masculinidad hegemónica e identidad (C. Lomas, P. Bourdieu y R. Connell (2003 y 2004),⁵ configura una propuesta de red de relaciones que, a su vez, facilita de manera siempre provisional, concluir un sistema de relaciones, el cual devela, en el corpus estudiado, las estrategias de representación y generización de los cuerpos masculinos en la telenovela colombiana.

3. James Lull, *Medios, comunicación, cultura*, Buenos Aires, Amorrortu, 1995; Jesús Martín Barbero, *Televisión y melodrama. Géneros y lecturas de la televisión en Colombia*, Bogotá, Tercer Mundo, 1992; Carlos Cosme et al., *La imagen indecente*, Lima, Instituto de Estudios Peruanos, 2007.
4. Óscar Guasch, *La sociedad rosa*, Barcelona, Anagrama, 1991; Mijaíl Bajtín, *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1991; Michel Foucault, *Historia de la sexualidad*, Madrid, Siglo XXI, 1996; Didier Eribon, Didier, *Reflexiones sobre la cuestión gay*, Barcelona, Anagrama, 2001.
5. Carlos Lomas, «Masculino, femenino y plural», en Carlos Lomas, comp., *¿Todos los hombres son iguales? Identidades masculinas y cambios sociales*, Barcelona, Paidós, p. 11-27, 2003; Pierre Bourdieu, *La dominación masculina*, Barcelona, Anagrama, 2000; Robert Connell, *Masculinidades*, México DF, UNAM, 2003.

CAPÍTULO I

Aproximaciones

MEDIOS, MASIVIDAD Y TELENOVELA

La influencia de los medios de comunicación en la construcción de las identidades masculinas, además de su importante papel en la justificación/superación de las desigualdades sociales entre hombres, son la motivación de esta investigación. Los medios en su interacción compleja con la cultura modelan conductas y maneras de ser a partir de la representación. Es así como, «[l]os usos lingüísticos y los textos de la cultura de masas configuran una urdimbre de mediaciones eficacísimas entre el mundo y la mirada de la infancia, de la adolescencia y de la juventud al ofrecer unas u otras versiones y visiones del mundo y al subrayar u ocultar unos u otros aspectos de la realidad».⁶

C. Lomas, al citar a Carme Luke, señala que la importancia de los mensajes de los medios masivos, entendidos como textos culturales, radica en que

son en realidad sustitutivos de la experiencia «real» y proporcionan un marco de referencia ideológica y cultural de masas ante el que las personas reaccionan de distintas maneras: lo desprecian, lo abrazan o se sumergen en él [...]. Es probable que los textos de la cultura popular constituyan una pedagogía más poderosa que todos los conocimientos y destrezas, en general descontextualizados, que enseñan en las instituciones formales de enseñanza (146-147).

En relación con la televisión, particularmente dentro del discurso de los medios masivos, Lull, cuando cita a George Gerbner y Larry Gross, señala que la televisión «es un agente del orden establecido y como tal sirve principalmente para extender y mantener las concepciones, las creencias y la conducta convencional, antes que alterarlas amenazarlas o debilitarlas [...] su principal función cultural es expandir y estabilizar los modelos sociales» (Lull, 1995: 25).

Estos puntos de vista temporalmente distantes y en cierta medida excluyentes, no pueden ser dejados de lado. Si bien es cierto, la televisión es

6. Carlos Lomas, «Masculino, femenino y plural», en Carlos Lomas, comp., *¿Todos los hombres son iguales? Identidades masculinas y cambios sociales*, Barcelona, Paidós, 2003, p. 146.

un agente del orden establecido, lo es por su inmediatez como texto cultural de carácter masivo. Esta afirmación nos permite entender que en tanto herramienta formativa como doctrinal, guarda la potencia y la limitación básica de lo real a lo que suplanta, es decir, se acomoda a lo que efectivamente debe ser representado. A diferencia de la distancia temporal que puede existir en otros textos culturales y su asimilación, la televisión pretende suplantar la realidad en su totalidad en un tiempo presente. De esta manera, expone una pugna entre su función cultural de estabilizar el sistema y la ideología hegemónica que lo sustenta, una función similar a la de la escuela tradicional.

Uno de los productos más importantes de la televisión, en cuanto a su carácter formativo y doctrinal, es la telenovela. Estudios como los de Jesús Martín Barbero y Sonia Muñoz, que cualifican este fenómeno latinoamericano, tanto en su producción y recepción como en su consumo social, de edad, clase y género, logran abarcar formas particulares más profundas que las del conteo estadístico. Igualmente, nos explican el consumo cultural televisivo como una forma de identificación social y generacional en el público colombiano.⁷

Cabe señalar en este punto que lo que sucede con la televisión como medio masivo con respecto a otros discursos culturales no tan masivos o inmediatos, puede compararse con la relación que existe entre la novela literaria latinoamericana y la telenovela. La primera nace con las naciones y hace parte de la formación de una identidad nacional; se conjuga en su función con la radionovela y el cuento popular, siendo así un medio que a pesar de su carácter independiente, existe entre lo popular, lo literario y lo masivo. La segunda, la telenovela, tiene como características la serialidad, la retórica de la exageración, la personalización arquetípica, la centralidad de lo amoroso y en los últimos años, su internacionalización; es decir, una configuración estética que permite su exportación a cualquier país hispanohablante.⁸ Así, es posible afirmar que la función de fijación del sistema es propio de la novela como discurso cultural: mientras que en esta la perpetuación del sistema es el eje principal, la telenovela debe mantener un sistema ideológico a la vez que, como parte del discurso masivo de la televisión, debe cubrir un mundo que no puede ser negado a través de la suplantación de la realidad. La telenovela procura mantener un balance entre lo inmutable y lo nuevo (12) tanto ideológicamente cuanto en el ámbito representativo.

7. Principalmente nos referimos al texto televisión y melodrama.

8. Susana Arroyo, «La estructura de la telenovela como relato tradicional», en *Culturas Populares*, *Revista electrónica*, No. 2, mayo-agosto, 2006, p. 7, *Culturas Populares*, <<http://www.culturaspopulares.org/textos2/articulos/arroyo1.pdf>>. Consultado el 26 de septiembre de 2013.

Discursivamente, González (2002) define la telenovela como «memoria compartida y experiencia de conversación discursiva, no solo lingüística, sino también proxémica, posicional y postural» (3). Esta definición nos permite señalar la importancia de los elementos que confluyen en la telenovela, ya que las variables lingüística, proxémica, posicional y postural son las que permiten la riqueza de la novela. Sus universos ficcionales ofrecen una amplia gama de estereotipos e imaginarios sobre clase, raza, sexo, género, religión y origen, que le permiten construir de manera más eficiente el efecto melodramático. A partir de ellos, «la telenovela exagera diversas relaciones y realiza una serie de operaciones que resaltan los objetos de referencia de su normal colocación en la densidad de la vida diaria» (3).

Estos elementos y características de la telenovela, en cuanto lo discursivo, son las que generan su sencillez al tiempo que configuran su complejidad. En el caso de la telenovela colombiana, es importante no perder de vista que el universo ficcional no genera una identificación por la representación de un contexto demasiado particular, sino por el de los personajes, quienes producen dicha identificación y configuran los deseos de ascenso social que popularizan la telenovela y el melodrama en general. Así la telenovela

[e]scenifica una dimensión temporal que por su continuidad, su eterno retorno, su estructura iterativa, su ritmo casi real las hace deseables y placenteras [...] en ellas se escenifican dramas de la vida al plantear situaciones particulares (de amor, pasión, odio, intriga, muerte, paternidad, maternidad, sexo, miseria, riqueza, más amor, destinos, retornos, ascensos, descensos, abusos, solidaridades, amistad, confianza, de deseo, de risa, de fantasías y de sueños) que son resueltas de diversas formas (9).

De este modo, la telenovela adquiere universalidad en cuanto a los conflictos que presenta, muy a pesar de las particularidades sociales, regionales y culturales que visibiliza (su historia particular). Las telenovelas que pretendemos estudiar muestran dos espacios geográficos marcados: Centro y Costa, y por lo tanto, no dejan de ser dos universos ficcionales totalmente diferentes. Particularmente, la telenovela colombiana rompe con la fórmula general de construcción de las telenovelas, porque crea universos para algunos excesivamente particulares, y que aún así, generan identificación y placer al ser vistas; razón por la cual la producción de telenovelas, además de la venta de sus guiones al extranjero, resultan ser una industria que se ha disparado en los últimos años.⁹

9. Para especialistas como Omar Rincón, esto se debe a las cualidades particulares de la telenovela colombiana, que integra sin temor, temáticas clásicas latinoamericanas a problemáticas sociales actuales e incluye el humor como parte constitutiva del abordaje.

En este marco, la representación tanto de la sexualidad como la de homosexualidad entran en tensión. Aguirre muestra las dos posiciones polares con respecto a la televisión como lugar de representación de la homosexualidad:

En un primer momento se entiende que la difusión y exposición de temas relacionados con la sexualidad apuntan a liberar el discurso de las posiciones tradicionales, del castigo y normalización; sin embargo, el seguimiento de los medios muestra que estos lejos de exponer de manera menos punitiva las representaciones acerca de la homosexualidad, frecuentemente, producen y reproducen discursos, imágenes y relatos homofóbicos.¹⁰

El papel de los medios masivos, y de la televisión en particular, en función del mantenimiento de la heteronormatividad, resulta claro para Cosme cuando afirma que «en cumplimiento de su rol de agenciamiento, los medios de comunicación articulan las dinámicas de prejuicio para generar la exclusión permanente de las personas con prácticas corporales no hegemónicas, dependiendo su eficacia de una multiplicidad de factores».¹¹ La telenovela que utiliza a la televisión como plataforma principal, aunque no única (teniendo en cuenta su nuevo auge en internet), no escapa a esta función representativa excluyente. No obstante, a lo largo de los diferentes apartados de este texto, pretendemos ver cómo las tensiones entre las dinámicas mediáticas y sociales, generan políticas que juegan de manera compleja tanto con la visibilización como con la exclusión de lo no hegemónico. Por esta razón, consideramos que el homosexual debe ser y es representado; sin embargo, también es limitado, aislado y negado, vaciado en principio de todo agenciamiento político, de toda relación que lo haga un peligro para el sistema que debe ser perpetuado.

Debemos señalar entonces que la presencia de la homosexualidad en la telenovela no se limita, como en la representación de otros personajes, a la identificación, sino que existe para configurar una ilusión de realidad que responde a la necesidad de representación de lo que Guasch (1991: 18) señala como esa otredad doméstica en la que «el otro está entre nosotros». Aunque esta forma de representación visibiliza a la homosexualidad, en función de la realidad representada, es un modo flagrante de estereotipación y exclusión, pues muestra a un sujeto que no deja de ser un caso raro, atípico o único. De modo que, como veremos más adelante, los homosexuales reales, productivos, diversos y móviles, se intentan reducir, simplificar y unificar en la figura del

10. Patricio Aguirre, *Quito gay. Al borde del destape y al margen de la ciudad*, Quito, Abya-Yala, 2010, p. 44-45.

11. Carlos Cosme *et al.*, *La imagen in/decente*, Lima, Instituto de Estudios Peruanos, 2007, p. 95.

gay único, genérico y estático. Una figura aislada, existente desde la patología científica (enfermedad) o social (corrupción) y reconocida principalmente desde su asimilación al sistema económico (re)productivo que se busca mantener.

SOBRE LO GAY Y LO HOMOSEXUAL

¿Tú te acuerdas de una conversación que tuvimos en el Quito antes de que me marchara de México? Si, dije. ¿Te dije que era gay?, dijo el Ojo. Me dijiste que eras homosexual, dije yo.

Roberto Bolaño, *El ojo silva*.

Para hacer la diferenciación entre los conceptos de gay y homosexual, debemos partir de los discursos que originan tales concepciones. La homosexualidad, entendida en términos causales, se convierte en sus inicios en una patología abordada principalmente desde la medicina y el psicoanálisis. En palabras de Guasch, la perspectiva freudiana concibe a «los homosexuales [como] personas con desviaciones del objeto heterosexual normal hacia el propio sexo, cuyo origen está en el género de las relaciones edípicas que establecen madre e hijo. Desde una posición narcisista, el homosexual pretende amar a otros varones como él mismo» (Ó. Guasch, 1991: 22). Por otro lado, la medicina enfoca sus estudios de causalidad a la anomalía congénita, «intenta encontrar los caracteres comunes a toda la población homosexual [...] la medicina investiga la génesis de la conducta homosexual. Básicamente el problema es el supuesto déficit de testosterona en los varones y el exceso de la misma hormona en las mujeres» (23). En consecuencia, el discurso científico sobre la homosexualidad va llegando paulatinamente a otras ciencias como una forma de ejemplificación de lo desviado y amoral.

Actualmente,¹² la patologización no es una explicación viable en las ciencias como el psicoanálisis y la psicología. Este hecho hace que sea imposible el muestreo de la naturaleza homosexual a causa de la estigmatización

12. Teniendo en cuenta que para Guasch, en sus inicios, el psicoanálisis es ampliamente criticado por el hecho de utilizar casos de personas que asumen la homosexualidad como problema, ajustando los resultados siempre hacia la comprobación de la hipótesis de la homosexualidad como patología, entendemos que la falla, según el autor, es estudiar el «trastorno» como causa de la infelicidad y no las problemáticas sociales que señalan y estigmatizan a los «practicantes de la homosexualidad», *ibid.*, p. 34.

social y legal.¹³ La imposibilidad radica en la falta de representatividad de la población entrevistada (no existe una forma de calcular de manera objetiva un número representativo de homosexuales). Es posible asumir entonces que dicha falta genera un vacío en la representación. Este hecho también constituye un espacio propicio para una política representativa de carácter homogeneizador y uniformador de la identidad homosexual a través de la estetización gay.

Por otro lado, para Eribon, el fenómeno de la patologización de la homosexualidad tiene que ver con una reducción inicial del ser homosexual al acto homosexual. En este caso:

afirmar que no hay «personas homosexuales», sino solamente «actos homosexuales», equivale a descartar todas esas experiencias individuales, intensamente vividas, en las que no hace falta que los actos hayan sido practicados para que la identidad se haya construido –a veces inconscientemente– alrededor de su posibilidad, de las pulsiones que conducen a ellos, de los fantasmas, alimentados por imágenes y modelos vistos desde los años de infancia, del temor asimismo de ser reconocido como uno de los que se sabe que corren el riesgo de ser tachados de «maricas» [...] en suma: por supuesto que hay «personas» homosexuales, y los «actos» homosexuales no son más que uno de los elementos que permiten definirlos (Eribon, 2001: 78).

Estos vacíos conciernen al estudio científico de la homosexualidad y sus desfases, que en último término, también configuran la política de su representación. Estaríamos hablando entonces no de una fuente o poder imperante donde se genera una política hegemónica, sino más bien de un entramado de relaciones que entre el poder y el saber constituyen una política fragmentaria, que en lo estético, es presentada como única y verdadera a partir de mecanismos de naturalización que perviven en cada una de las representaciones (binarización, feminización y estigmatización).

Lo gay como apertura/cierre

Definición de GAY

*Un muchacho habla con su papá y tras mucha reflexión –le dice–
—Papá, he decidido revelarte el gran secreto de mi vida soy gay.*

13. Marcel T. Saghir y Eli Robins, *Hombres y mujeres homosexuales*, Barcelona, 1978, p. 36, citado por Guasch (1991).

—Vamos a ver —responde muy serenamente el padre —¿Eres acaso alumno de la «San Pancho», la Internacional o la UDLA?

—No, papá, responde el muchacho. Tú sabes muy bien que yo estudio en la Central que es una universidad pública.

—¿Vives en apartamento de lujo, o tienes un penthouse propio en la González Suárez?

—No, vivo con ustedes aquí en este apartamento que fue financiado por el IESS y el BEV.

—Manejas una Vitara, un Honda o un Mitsubishi último modelo.

—Tampoco. Ando en trole o bus.

—En vacaciones ¿siempre te vas a Florida, Aruba o Curazao?

—Nunca papá. Sabes que yo siempre voy para donde mis primos en Machachi.

Le dice el papá: —Tú no eres gay. ¡¡¡Eres es un pobre maricón común y corriente!!!

Patricio Aguirre.

Aunque Aguirre presente la cita para ilustrar el carácter caricaturesco de la representación, es indudable que no hay una negación de la homosexualidad o una parodización de las conductas, ni siquiera una alusión a la feminidad o el afeminamiento, lo que podemos observar por encima de todo es un reconocimiento y una distancia estética de clase y estatus entre el gay y el maricón. Un reconocimiento del estilo de vida gay marcado por el acceso y consumo y la «maricada» o «mariconada» como su opuesto polar reducido a la práctica sexual no hegemónica (homosexualidad, para este caso).¹⁴

En principio, el término gay aparece como reivindicación política contrapuesta a la patologización y genitalización, que se supone, implicaba el término homosexual. Así se asume inicialmente que «gay» sirve para caracterizar una identidad que incluye no solo lo sexual, sino las numerosas capas de las emociones humanas en una relación entre dos personas [...] De modo que

14. Cuando se habla de prácticas sexuales no hegemónicas nos referimos a las prácticas homosexuales. No obstante, entendemos que no son las únicas y que la categoría puede y debe incluir toda práctica que socialmente se considere, improductiva, patológica pecaminosa y/o indeseable.

este término les permite a hombres y mujeres de orientación no convencional presentarse sin tener que hacer referencia a sus genitales». ¹⁵ En contraste con la amplitud inicial del término, Guasch afirma que «la categoría gay no es más amplia que la del homosexual, al contrario, en sentido estricto, solo puede calificarse como <gais> a aquellas personas que en una coyuntura histórica determinada reivindican la igualdad de derechos sociales respecto a otras clases de orientación sexual» (Ó. Guasch, 1991: 155). Para él la cultura madre, es decir, la homosexualidad o lo que él denomina el «estilo homosexual» existe en un principio, mas con la aparición del «gueto gay», se crea una subcultura definida y cerrada que genera instituciones dedicadas al intercambio sexual. El paso del tiempo deteriora y vacía ambas categorías: el estilo homosexual se disuelve en una institucionalidad que pretende darle un espacio de amplitud e inclusión, pero que a su vez se vacía en la repetición y el exceso de reproducción de sus límites:

[L]a palabra gay sale del argot homosexual anglosajón para convertirse en una reivindicación política que tiene su origen en una doble ruptura: por un lado la radicalización del movimiento político homosexual, y por otro la incorporación por parte de los movimientos reivindicativos homosexuales del referente masculino para definir la identidad homosexual (75).

A pesar de lo ya mencionado, es fundamental tener en cuenta, como considera Guasch, que el modelo en tanto respuesta y política, pertenece a un contexto y una serie de factores históricos, sociales y geográficos particulares. Por lo tanto, su uso y extensión a otros espacios y otros tiempos no deja de ser una importación (79). Ese es el caso iberoamericano en el que el modelo gay llega privado de un contexto. Así cuando nos referimos a lo homosexual, estamos refiriéndonos al modelo de interacción sociosexual no institucionalizado que aún pervive en la actividad homosexual. Esta distinción debe contrastar específicamente con el modelo de interacción gay, que aunque puede incluirlo, no necesariamente lo implica, pues si bien la finalidad sociosexual del modelo es clara, la institucionalización y delimitación de los espacios y sus reglas hace que el discurso estructurante (el sociosexual) sea desplazado por un fin de reafirmación estética.

Ya mencionábamos en el apartado sobre los medios que la representación gay de los personajes en la telenovela colombiana corresponde, en principio, a casos raros atípicos o únicos. Esta representación se da principalmente por la omisión del carácter sociosexual de cada personaje, es decir, se omite la homosexualidad, amparándola en la imagen institucionalizada de lo gay, ma-

terializada en la máscara de la loca como modelo estereotípico de adaptación entre lo heterosexual y lo homosexual.

La omisión del régimen sociosexual no es algo que pueda tomarse a la ligera por cuanto implica una pérdida de agenciamiento político mediante la representación. Si aparece de manera explícita, más que normalizar se convierte en una posibilidad de naturalización del fenómeno, un riesgo heteronormativo marcado por la existencia de ese «ser homosexual natural». Existe un universo heterosexual que exige, como único e incuestionable, la desaparición del homosexual como raro o excéntrico por cuestionar la hegemonía del orden tradicional. «Por eso la sociabilidad gay –o lesbiana– se basa en principio y ante todo en una práctica y una <política> de la amistad: hay que tratar de establecer contactos, conocer gente que va a convertirse en amiga y formar poco a poco un círculo de relaciones elegidas» (D. Eribon, 2001: 42). Por lo tanto, la existencia de una sociedad homosexual en cuestión identitaria no debe ser considerada como un destino o un lugar al cual llegar, sino más bien como la posibilidad de «una invención, individual y colectiva de uno mismo» (44).

En consecuencia, la no representación de la red sociosexual es una forma de aislamiento de la identidad, estatización y de control, ya que como señala Eribon:

Las vidas gais¹⁶ son vidas diferidas; solo comienzan cuando el individuo se reinventa al salir de su silencio, de su clandestinidad vergonzante. Cuando elige dejar de sufrir y, por ejemplo, forma otra familia –compuesta por sus amigos, sus amantes, sus antiguos amantes y amigos de estos– y reconstruye así su identidad tras haber abandonado el campo cerrado y sofocante de la heterosexualidad [...] antes de ese cambio, las vidas gais no son sino vidas vividas por delegación, vidas imaginadas o esperadas, tan esperadas como temidas (49).

En cuanto a la representación de lo gay, en sus formas iniciales vistas aquí, podemos observar una serie de recurrencias y diferencias entre cada representación. Sin embargo, el carácter estereotipado de cada una, sumado a la ausencia de un red de socialización para enmarcar las actuaciones homosexuales llevan a la ficción de un «todos son homosexuales» a un «todo gay es así», que termina por concluir que «todo gay es homosexual», pero elimina toda relación con un comportamiento sociosexual que es, directamente, la implicación de lo homosexual. Así, el carácter masivo de la representación junto con la univocidad y unicidad¹⁷ del personaje representado, configuran una ilu-

16. Para esta cita en particular, tomamos la palabra gay como sinónimo de homosexual, ya que Eribon no hace la diferenciación estética e institucional que hacemos en este documento.

17. Univocidad en el sentido en que el personaje resulta incuestionable e incuestionado por un personaje similar. Unicidad en la medida en que es único y no tiene un conflicto, por lo que

sión de igualitarismo del personaje, no frente a otros similares, sino frente a sí mismo, dejando de lado cualquier cuestionamiento adicional de etnia, estatus, clase, profesión u origen.

Así lo gay se constituye para Guasch en un proceso caracterizado por la «institucionalización del universo homosexual» (Guasch, 1991: 44). Ahora bien, el modelo gay, en principio recupera y permite la reapropiación de la masculinidad desde un punto de vista homosexual (134). Sin embargo, teniendo en cuenta dicha institucionalización, es importante preguntarse sobre qué tipo de masculinidad es la que presenta el personaje gay de la telenovela. La masculinidad hegemónica y la homosexualidad no pueden –al parecer– ir de la mano en ningún aspecto, por ello las variaciones conceptuales resultan ser tantas. El concepto de gay en relación con la masculinidad¹⁸ resulta entonces importante de abordar, por cuanto el modelo y la concepción aquí asumida, desde la representación, parecieran desligarse en la medida en que se abandona la red de interacción sociosexual.¹⁹ De este modo, el concepto gay, a la vez que evita la conexión con la masculinidad, previene la confrontación con lo hegemónico desarrolla una imagen cerrada y definitiva (lo gay) separada de la acción (lo homosexual), que pasa a ser obvia o supuesta, dejando de lado que:

El «sujeto» homosexual tiene siempre una historia singular, pero esta historia misma posee una relación con un «colectivo» compuesto por otros «sujetos» que están sojuzgados por el mismo proceso de «inferiorización». El homosexual no es nunca un individuo aislado, aun cuando se crea solo en el mundo o cuando, tras haber comprendido que no lo está, trate de disociarse de los demás para escapar precisamente a la dificultad de asumirse como perteneciente a ese «conjunto» estigmatizado [...]. El «colectivo» existe independientemente de la conciencia que pueden tener de él los individuos, y con independencia de su voluntad. Esta pertenencia aceptada y asumida es la que facilita al individuo para constituirse como «sujeto» de su propia historia (D. Eribon, 2001: 89).

Es necesario entender que la ausencia de socialización en la representación, es una forma de aislamiento de la sexualidad como actividad que depende de una esfera social como ámbito, pero que no puede ser mostrada

se convierte en un deber ser universalizador y globalizante, aunque supuesto, para el televidente.

18. Término utilizado en singular al referirse particularmente a la masculinidad hegemónica, sin embargo, hemos de aclarar que la masculinidad en ningún momento es única, permanente o inmutable.
19. Como es denominada por Guasch al referirse al modo de interacción social homosexual y sus finalidades principales, que son el contacto sexual y la configuración de una comunidad de interacción social.

da por pertenecer a lo privado (Ó. Guasch, 1991: 151). Esta paradoja es un método de ocultación que hace de la sexualidad algo implícito en el caso de lo homosexual, aunque sea algo relativamente explícito (en indudablemente comercializable) en el caso heterosexual. Así, el modelo como forma de constitución de la identidad homosexual se va desvirtuando en la medida en que la institucionalización intensifica la estetización de los procesos de socialización homosexual pero modifica los hábitos homosexuales; impulsa la imagen gay pero soterra la actividad homosexual. En el caso de la representación de lo gay como categoría, estaríamos hablando de una polaridad estética producida por una configuración mediática, que abandona del discurso toda referencia directa a las relaciones sexuales entre varones.²⁰ «[S]iempre que el <homosexual> no se declare y no practique la sexualidad de la que precisamente podría pensarse que es lo que le define como <homosexual> es, pues, posible, a condición de que se silencie y de que se excluya –al menos ficticiamente– la sexualidad» (D. Eribon, 2001: 78).

IDENTIDAD E INJURIA

El mundo es «insultante» porque está estructurado según jerarquías que llevan consigo la posibilidad de injurias.

Didier Eribon.

En relación con la representación y masificación del estereotipo, debemos entender el fenómeno como una forma de *corporización* de la identidad,²¹ un elemento claramente definible pero por lo mismo resultante de un proceso de esterilización y estetización que elimina cualquier elemento de ambigüedad o duda. Sin embargo, una representación, como acto, no es suficiente, ya que

20. Guasch concluye sobre el discurso que, aunque este denomina las relaciones sexuales entre varones bajo diversas categorías, dichas relaciones como hecho estructural y fundante de estos discursos rara vez se ven reflejados más allá de ser un resultante de relaciones de saber y poder dentro de un contexto.
21. En términos de Stuart Hall, la identidad se entiende como el proceso de una fisura, no fija, sino ambivalente, que tiene como componente principal una relación dialógica del otro hacia uno mismo. Esta definición resulta importante por cuanto aquí se juega a la identificación de una comunidad mediante la masificación de una imagen que no deja de ser única y personal. Las dos formas coexisten sin oponerse pero aún así no dejan de ser ubicadas desde el margen a raíz de la idea de lo desconocido que habita en ese universo representativo supuesto tras el personaje representado. Stuart Hall, *Sin garantías: trayectorias y problemáticas en estudios culturales*, Popayán, Envión, 2010, p. 344.

el proceso de identificación es acumulativo y depende de procesos de reiteración y redundancia (C. Cosme, 2007: 38). La imagen de la loca es la forma de corporización de la identidad, por medio de la máscara y su fijación, se da su repetición en diferentes telenovelas. Sin embargo, la identidad gay, ubicada en el universo de las telenovelas como única y anómala, se convierte en el ejemplo social de una identidad que pasa de lo individual a lo colectivo a partir del medio que la masifica. En este caso, la loca como forma de visibilización también es forma de injuria.²²

Los personajes de las telenovelas se ven envueltos en dicho universo de reducción, de la misma forma que los lugares en que con sus actuaciones se hacen merecedores de un espacio en el mundo (la peluquería, la modistería o el bar, por ejemplo). La injuria en su carácter transformador es performativa y constituye una forma poderosa de fijación de la identidad a partir de la determinación de lo que Goffman denomina como «los estigmatizados» (31).

La sustancialidad del ser en nuestra cultura es la forma de pensar el ser desde lo material nominal y objetivo. Ese afán, como lo plantea Maffesoli, es el afán de institucionalización y fijación.²³ Ahora bien, el sujeto como saturación,²⁴ en el caso de la representación gay, se encuentra en un proceso de secuenciación representativa, en el que algo se conserva y algo cambia. Muy probablemente, al estabilizar el concepto e integrarlo a un deber ser sustancial, el sistema social empiece a saturarlo como parte de un proceso de integración al imaginario moderno. Para este momento, es posible que la representación actual de lo gay ya se encuentre en este proceso de división y acumulación.

En el marco de esta discusión, vale la pena preguntarse ¿Qué diferenciación tendría este fenómeno con respecto a la representación de la otredad doméstica estudiada por Guasch? ¿Es la integración una forma de ruptura hacia el reconocimiento de la diversidad, o por el contrario, una nueva forma de perpetuación del prejuicio? Este ingreso al territorio del reconocimiento y la diversidad posee, según vemos, la doble cara de la identificación, como forma de construcción de la identidad y como lógica de la identidad moder-

22. Entendida esta como «un acto del lenguaje –o una serie repetida de actos– por el cual se asigna a su destinatario un lugar determinado en el mundo. Esta asignación determina un punto de vista sobre el mundo, una percepción particular. La injuria produce efectos profundos en la conciencia de un individuo porque le dice: «te asimilo a», «te reduzco a»» (D. Eribon, 2001: 31).

23. Michael Maffesoli, «Yo es otro», en María Laverde, Gisela Daza y Mónica Zuleta, edit., *Debates sobre el sujeto. Perspectivas contemporáneas*, Bogotá, Fundación Universidad Central, 2004, p. 24.

24. La saturación mencionada por Maffesoli se refiere a una composición que se caracteriza por la separación de lo distinguible, es decir, una forma de división celular en la que todo se separa y se distingue a la vez que se acumula en una forma de continuidad de lo impermanente.

na.²⁵ El género es visto como una estructura de relaciones sociales que posee una dimensión global, es decir, una estructura de la sociedad mundial reproducida y reconstruida por los medios, quienes generan ordenes de actuación y dinámicas de género tanto en el ámbito local como mundial.²⁶ Dichas dinámicas no pueden escapar a esta lógica de identidad/identificación, ni a su masificación.

La actividad y el desarrollo de las actividades sexuales se enmarcan en un régimen sexual con dos frentes. El primero es de carácter profesional y administrativo, en el que la sexualidad se asume de manera individual y libertina, basada en el consumo individual del placer y produciendo una cultura del cuerpo. A este régimen pertenecen los privilegiados económica y profesionalmente. El segundo frente refiere al grueso de la población, que bajo presiones sociales y mediáticas contradictorias, invita tanto al deseo y al placer como a la conservación de los valores, la defensa de la familia y el ataque a toda actividad sexual que no corresponda al modelo hegemónico (188-189). Este régimen neoliberal en el que nos ubica Connell puede aplicarse a las formas de representación que estudiamos. Las condiciones sociales de este que, en principio, solo tienen una sexualidad hegemónica (heterosexual y binaria) se van abriendo poco a poco a la representación de otras formas de sexualidad que, sin embargo, están limitadas a la capacidad de acceso de cada persona a ese espacio privilegiado. Las dos telenovelas a las que nos referimos aquí, ubican la representación desde este espacio privilegiado.

La característica dual del estereotipo como forma de fijación de identidad pero también como espacio de reconocimiento e inclusión social, la diversificación del imaginario y una apertura a nuevas formas de reconocimiento del ser, sumadas a las limitaciones y repeticiones del estereotipo, son a las que debemos poner atención puesto que involucran y perpetúan el prejuicio dentro de las lógicas representativas estereotípicas.

25. Para Maffesoli, la identidad como resultado de la identificación consiste en poseer rasgos apreciables: un sexo, una profesión y una ideología definibles, como componentes de una identidad sexual.

26. Robert Connell, *Masculinidades*, México DF, UNAM, 2003, p. 183.

Representación y distinción social y de clase: modos de ver y de mostrar

La «identidad» no es ni una realidad ni un programa, ni un pasado ni un futuro ni un presente, sino un espacio de impugnaciones y conflictos políticos y culturales.

Didier Eribon.

Es importante entender que la ficción de igualitarismo (Guasch), producida por el modelo gay, tiene diferentes formas de distinción y diferenciación social que pueden ir vinculadas no solo al consumo (aunque el acceso a cualquier espacio institucionalizado requiere posibilidades económicas que lo garanticen) sino a las relacionadas con formas hiperestésicas²⁷ de «interpretarlo sensitivamente y ordenarlo estéticamente».²⁸ Teniendo en cuenta un nivel hiperestésico de la representación, esta vendría condicionada y configurada en términos de un consumo que de alguna manera la estratificaría, por un lado desde un «qué se consume» y por otro un «cómo se consume», que ya configurado, dotaría a la imagen/representación de un estatus. Dicho estatus es el lugar que ocupa dentro de las posibilidades del ser y no ser.

Figura 1

<i>Imposibilidad del consumo</i>	<i>Consumo posible</i>	<i>Hiperestesia del consumo</i>
Marginalidad.	Estrato.	Estatus.
Imposibilidad de reconocimiento del ser.	Posibilidad del ser (condicionado).	Ser reconocible y reconocido.
Rechazo social.	Presión social.	Reconocimiento social.

De las tres posibilidades que planteamos aquí, la segunda puede ser la más conflictiva puesto que la imagen genera una posición desde el consumo que tiene un reconocimiento/presión social, pero que no tiene una configuración hiperestésica acorde con el ser, ya sea porque el grado de consumo es

27. Pedraza define las estesias como la elaboración sensible de las percepciones sensoriales. Con el término hiperestesis se evoca el ansia acrecentada de exacerbar tales elaboraciones sensibles. Para la autora, estas formas son tan fuertes que tienen la capacidad de ordenar las diferencias y las desigualdades a partir de la estetización de los estilos de vida. Zandra Pedraza, «Las hiperestesis: principio del cuerpo moderno y fundamento de diferenciación social», en Mara Viveros y Gloria Garay, comp., *Cuerpo, diferencias y desigualdades*, Bogotá, Centro de Estudios Sociales, 1999.

28. *Ibid.*, p. 46.

insuficiente, o porque el entorno social no es el «adecuado» para el reconocimiento de su ser particular.

Dentro de estas formulaciones particulares podemos ubicar las distinciones de clase –como estrato o nivel adquisitivo– y la de profesión –como garante de la configuración social–. La conjunción de las dos garantiza o niega el reconocimiento del ser, dando las posibilidades hiperestésicas adecuadas para su asunción social pública, ya sea total (en todo ámbito) o parcial (en algunos ámbitos condicionados). En el caso del marginal, categorialmente puede ubicarse en cualquier parte. Empero, se opone a los principios de estrato y estatus, en la medida en que no puede acceder al reconocimiento social y su cuerpo habita el terreno de lo abyecto o el no ser (reconocido socialmente).

Esta cuestión del reconocimiento se hace importante desde la formulación de la subjetividad²⁹ en la construcción de un yo como centro alejado del mundo que necesita definirse y caracterizarse separándose del mundo, lo que le produce el sistema hiperestésico a partir de la fetichización de la apariencia (Z. Pedraza, 1999: 47). De esta forma, la hiperestesia se relaciona con una codificación social a partir de la estética de lo bello y el refinamiento de los sentidos como garantía del progreso. Así pues, el nivel de refinamiento es la forma de establecer las diferencias entre personas, configurando estatus y estilos de vida deseables e indeseables (50).

El problema de la discriminación a partir de la representación gay tiene que ver con la forma de inclusión estereotípica de valores que en teoría no deben competirle, la vacuidad de la categoría y su carácter incluyente no solo afecta a la representación homosexual sino que pone en peligro otras representaciones de masculinidad, que no se identifican plenamente con la hegemónica. La representación es entonces una forma de desambiguación y homologación directa con respecto al universo homosexual. De modo que:

un hombre amanerado puede ser discriminado como homosexual así no lo sea y un homosexual puede no llegar a ser blanco de la discriminación siempre y cuando no trascienda públicamente. No se censura ni se rechaza entonces a un individuo por sí mismo, sino en cuanto instigador (¿impulsor?) de formas interactivas contrarias a la norma social.³⁰

29. Pedraza cita a Gumbrecht para definir la subjetividad como conjunto de vivencias simbólicas que son mundo y sustrato para la elaboración subjetiva de su propia interpretación, es la denominada «autoreflexividad de la imaginación».

30. Carlos Iván García Suárez, «Cuerpos al margen: cómo se asumen, cómo se comunican», en M. Viveros y G. Garay, comp. (1999: 250).

CAPÍTULO II

El bufón, el loco y la loca: arquetipo, discurso y representación

En sus estudios sobre el melodrama, J. Martín Barbero hace explícito el funcionamiento de la telenovela desde algunas concepciones. De este modo, señala que la telenovela funciona, esquemáticamente hablando,

teniendo como eje central cuatro sentimientos básicos –miedo, entusiasmo, lástima, risa– a ellos se hace corresponder cuatro tipo de situaciones –terribles excitantes, tiernas, burlescas– que son encarnadas por cuatro personajes –el traidor, el justiciero, la víctima y el bobo– y que al juntarse realizan a su manera subversiva, la revoltura de los cuatro géneros: novela negra, epopeya, tragedia y comedia.³¹

Esta estructura propuesta por Martín Barbero nos hace claras las imposiciones del efecto melodramático. Para el autor la esquematización permite que los personajes se conviertan en signos con los cuales los espectadores puedan identificarse plenamente o por el contrario, rechacen tajantemente. Asimismo, el autor explica la retórica del exceso, en la que «todo tiende al derroche desde una puesta en escena que exagera. Los contrastes visuales y sonoros, hasta una trama dramática y una actuación que exhiben descarada y efectistamente los sentimientos, exigiendo constantemente del público una respuesta en llantos, risas, estremecimientos».³²

En la telenovela colombiana los excesos son el motivo de desplazamientos en las funciones y cambios constantes en lo que tiene que ver con los arquetipos. Más que señalar que no existen, la propuesta de este apartado radica en mostrar que no se pueden atribuir permanente o privativamente a uno o más personajes. La telenovela colombiana presenta cambios no solo como género televisivo sino inclusive de telenovela a telenovela. Cada una, en su contexto regional y socioeconómico, genera universos ficcionales que no

31. Jesús Martín Barbero, «La telenovela desde el reconocimiento y la anacronía», en Hermann Herlinghaus, edit., *Narraciones anacrónicas de la modernidad. Melodrama e intermediaridad en América Latina*, Providencia, Cuarto Propio, 2002, p. 71.

32. Jesús Martín Barbero, *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*, Bogotá, Nomos, 2003, p. 161.

omiten pero si (re)direccionan las funciones de los arquetipos y los diluyen en contextos en los que su accionar se hace funcional a un conflicto particular y no en una categoría cerrada de personaje. Tanto Hugo como Lucas, los principales personajes que estudiaremos más adelante, pueden en una situación dada ser traidores, víctimas, justicieros o bobos, aunque su papel primigenio en la estructura arquetípica, sea el de bobos. En cuanto a lo más general y dentro de las discusiones del capítulo II, veremos como de la primera a la segunda telenovela hay un cambio en el énfasis del personaje gay que estamos estudiando y de la forma como se aborda su homosexualidad. Mientras tanto, discutiremos las posiciones generales en que los personajes se ubican dentro del universo representacional de sus respectivas telenovelas.

EL BOBO Y EL BUFÓN

Representa la presencia activa de lo cómico [...] aquel que pone distención y relajo emocional después de un fuerte momento de tensión, [...] remite al antihéroe torpe y hasta grotesco, con su lenguaje anti sublime 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.

Jesús Martín Barbero.

Arquetípicamente hablando, los personajes gays aparecen en las telenovelas que estudiamos como elemento cómico, pero a diferencia de la definición de Martín Barbero, no poseen torpeza ni son grotescos en términos estéticos de lo abyecto, por el contrario, resultan ser contruidos como personas habilidosas y reconocidas por su clase y estatus. Su estética es el atentado contra los otros personajes, manejan una retórica particular, que es, a diferencia de la definición, mucho más correcta y artificiosa. Su función primaria de distención y relajo es clara, no obstante, aunque en principio muy somera, tienen una historia secundaria dentro de la telenovela, sumada a una vida supuesta que no corresponde con el universo representado. Esta cualidad/deficiencia en la representación es la base de la trivialización de su persona. Su papel inicial es el del bufón, categoría acuñada para el análisis literario de la novela.

Como bufón o bobo, el equilibrismo es otra de sus cualidades. Su función es equilibrar el drama mediante la comedia. Pero el personaje en sí mismo no es equilibrado: su historia contiene tanto drama como comedia en distintas proporciones haciendo que inesperadamente pase de lo melodramático a lo fársico.³³ El uso de esta nueva definición de bufón no es gratuito, por cuanto el arquetipo en la descripción de Martín Barbero, a nuestro parecer, no contiene suficientes matices aunque dé cuenta de la necesidad del personaje en el universo narrativo de la telenovela. Por ello retomamos al bufón, figura clásica del análisis literario.

Para Bajtín el bobo o tonto, el bufón y el pícaro son figuras que «no pueden ser entendidas literalmente, no son lo que parecen. [...] su existencia es reflejo de alguna otra existencia; es además, un reflejo indirecto. Son los comediantes de la vida, su existencia coincide con su papel, y no existen por fuera de ese papel» (M. Bajtín, 1991: 311). Esta definición, sin ir en contra de la de Martín Barbero, nos permite dar cuenta de un aspecto que ya mencionamos, el personaje gay es visible como una máscara³⁴ cuya función es ocultar una vida homosexual, que en este caso, existe fuera del universo representado. En la literatura, esa vida es inexistente; en la telenovela, es supuesta pero inalcanzable o inmencionable. Es por esto que tanto el bufón como el tonto «tienen la particularidad, y el derecho, de ser *ajenos* a ese mundo; no se solidarizan con ninguna de las situaciones de la vida de este mundo, no les conviene ninguna, porque ven en el reverso de cada situación y su falsedad. Tan solo pueden, por ello, utilizar toda situación en la vida como una máscara» (311).

En cuanto a la propuesta de Bajtín, hay una transformación sustancial de las características del bufón que, en este caso, se integra al mundo no teniendo más que su presencia como crítica; su voz de rey se disuelve en la integración doméstica de su persona en el universo narrativo (o narrado). La máscara es la persona en su carácter estereotípico, su presencia crítica lo convencional pero es señalada por no ser convencional. Para Bajtín el bufón como personaje existe con una única función: la exteriorización por medio de la parodia. Esto, en términos de funcionalidad, correspondería a la idea global de la representación. Aquí el medio y su relación con la sociedad entran a ser determinantes en

33. Según Aguilar y Silva el melodrama se entiende como la actuación de un personaje estereotípico frente a un problema que asume como imposible de solucionar y que le nubla cualquier tipo de raciocinio; y la farsa como burla y actuación paródica ante cualquier situación. Víctor M. Aguilar y Silva, *Teoría de la Literatura*, Madrid, Gredos, 2001.
34. Cuando hablamos de máscara debemos entenderla como el estereotipo en el sentido de representación de un aspecto social que por amplio se hace superficial. Este aspecto social sería lo homosexual, su estereotipo/máscara inicial sería lo *gay*. De la misma forma, no se habla solamente de un estereotipo cuando hablamos de la telenovela, nos referimos más bien a que la telenovela se vale de un sistema estereotípico para representar de –alguna manera– un conjunto coherente que simule la realidad.

la transformación del arquetipo. La figura gay como máscara existe en contraste con la figura social del homosexual en el exterior. Conforme la representación se hace frecuente, como ocurre en las diferentes telenovelas, hay una serie de modificaciones de la máscara que se vuelve un medio crítico de las formas socialización externas a la telenovela. Las «máscaras adquieren una importancia excepcional en la lucha contra el convencionalismo y la inadecuación [...] de todas las formas de vida existentes. Ofrecen una gran libertad: [...] libertad para insultar con injurias de fondo (casi rituales); finalmente, libertad para hacer de dominio público la vida privada y sus aspectos más recónditos» (314). A pesar de esto, por el carácter externo de la vida que se representa sucede que en este caso, la máscara en sí misma es víctima de la injuria dentro y fuera de la telenovela.

ACCIÓN DISCURSIVA Y PERFORMANCE: EL LOCO Y LA LOCA

La presencia del personaje, como ya hemos discutido, se hace necesaria a raíz de la tensión entre lo mediático —y sus intereses— y la realidad social que debe ser representada. Por otro lado, se hace funcional como figura, por efecto de dicha tensión, en el arquetipo de bobo o bufón. Ahora bien, como personaje dentro del universo representativo no solo le basta con aparecer, mucho menos si hablamos tan frecuentemente de los cambios y transformaciones que este tipo de personaje específico tiene con respecto a otros más fácilmente catalogables o planos, como es el caso del personaje que responde al arquetipo del justiciero, o el de la víctima. El personaje se debe valer de un discurso acorde con su lugar, con su posición crítica y con su máscara particular.

En este punto, ubicamos las acciones/formas discursivas y las acciones/formulas estéticas en los campos del loco y la loca. Las acciones discursivas del personaje como «loco» se enlazan directamente con el arquetipo del bufón y su definición ya antes dada. Inicialmente, la potencia del loco viene dada por su libertad, por esa presencia/ausencia con respecto al resto de personajes estereotípicos: el loco posee el discurso de aquél que no responde a las lógicas del sistema social establecido. Para Foucault, el loco aparece como figura objeto del discurso médico a principios del siglo XIX. Según el autor, antes su discurso hacía parte de lo que se consideraba como erróneo. Este cambio es producto de lo que Foucault denomina una insurrección de la fuerza.³⁵

35. Michael Foucault, *El poder psiquiátrico*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2005.

El lector se preguntará cuál es la relación de la idea foucaultiana del loco con la representación y todas las categorías que se han mencionado hasta el momento. Pues bien, en cada una de las categorías hemos mencionado que hay una posibilidad de apertura social y de cierre mediático. La explicación de la locura de Foucault como fenómeno de configuración de un sistema de control a través de la voluntad, en este caso la voluntad de representación, es muy importante para entender la lógica del universo representativo en las telenovelas que estudiamos. La presencia de un discurso externo al mundo, como lo es del bufón y su performance como *loca* (que explicaremos posteriormente), resultan de una potencial libertad que atenta contra el statu quo del sistema hegemónico. Es por esto que se requiere un discurso restrictivo que contrarreste esta potencial amenaza.

¿Cuál es el resultado? El personaje cómico, cuya máscara le permite criticar un sistema social de relaciones, debe ser confinado a un espacio en el que sea de alguna manera inofensivo a partir de la desacreditación de su voz. El bufón y el loco como categorías en la representación se unifican de alguna manera para reducir la crítica del bufón a través de la exclusión del loco. Llamaremos a esto un acto de domesticación que parte del aislamiento social del personaje (a través de la anulación de sus pares) por un lado, y una integración representativa en términos productivos de clase y profesión, por el otro.³⁶

Por otro lado, muy cercano y en cierta manera complementario al discurso del personaje, tenemos su actuación, que por el carácter paródico, externo y artificioso, no podemos ubicar bajo otro término que no sea el de *performance*, entendido en primer momento como «una forma expresiva sin contenido para el espectador, que tiene como fin, no decir algo, y cuya estética parte del resultado comunicativo que la misma genera mediante el acto del shock».³⁷ Así, este *performance* apropiaría y actualizaría la idea de catarsis³⁸ de Aristóteles, convirtiéndola en un efecto de tiempo indeterminado que no solo afecta a los espectadores (como en el sentido original) sino también al *performer*, constituyendo entonces una alteración del eje discursivo en su totalidad catárquica (44).

Para Goffman, el *performance* es la actividad de un participante dado en una ocasión dada. Esta actividad tiene como característica particular, in-

36. Estas formas de exclusión han sido antes mencionadas y tienen que ver con discursos que explican y a la vez rechazan al personaje gay, amparados en argumentos patológicos que aluden a la homosexualidad como un problema médico (una enfermedad incurable) o a un mal social que de forma infalible corrompe a quienes entran en contacto con él.

37. Damián Toro, *El arte del performance*, Buenos Aires, Gramma, 2009.

38. Entendida como el momento en que el público reflexiona ante la tragedia del héroe. En la definición aristotélica, la catarsis está mediada por un coro que define un punto de vista y guía a la audiencia hacia una emoción determinada.

fluenciar a otros participantes. Cada acción del participante es denominada por el autor como papel o rutina, las relaciones sociales serían así, el resultante de una reiteración de las mismas rutinas por parte de un actuante.³⁹ El universo dramático no deja de responder a la lógica planteada por Goffman en casi su totalidad; es más, podríamos decir que no se aparta de ella, si tenemos en cuenta que los personajes representan un papel que rara vez sufre un cambio significativo. Dificilmente podremos ver que haya cambios repentinos en el papel de un personaje sin pensar que resulta sospechoso o sin desconectarlo del universo social al que pertenece.

Esta actividad o acción del personaje se da gracias al apoyo de una realización dramática del personaje, definida por Goffman, como el conjunto de tareas u oficios visibles que apoyan y guían las acciones del personaje, brindándole un estatus dentro de ciertas interacciones sociales (42). Dicha realización dramática configura las acciones que deben o no ser visibles en los escenarios de interacción social. Para el caso de los dos personajes que vamos a estudiar no resulta gratuito que ambos se dediquen al diseño de modas; actividad que casi condiciona un deber ser homosexual por su cercanía con el universo de lo femenino estereotípico. De la misma manera, las acciones de los personajes se ven guiadas y reconocidas por su cercanía con las mujeres e inicialmente una imposibilidad de acceso al mundo de lo masculino hegemónico. Adicionalmente, configura un *outing* o salida automática del closet, un estado de homosexualidad explícita que resulta oculta tras un condicionamiento a un deber ser gay. Existe así una integración social basada en lo explícito de un deber ser que resulta de una realización dramática particular, mas no de una acción propia del personaje.

Llegados a este punto, podemos ver cómo la realización antecede la actuación en el caso de los personajes. Para Goffman, la realización es la forma de hacer visible la acción, pero en las representaciones que estudiamos, pareciera ser que la realización antecede la actuación y la condiciona, convirtiéndose en una forma de prejuicio (idealización negativa)⁴⁰ que muestra lo gay, supone lo homosexual y anula, en principio, la masculinidad (hegemónica) como única e inaccesible para los personajes.

Por último, tenemos un acercamiento al *performance* en un sentido estético no desligado para nada de la realización dramática pero si dedicado a la

39. Erving Goffman, *La presentación del hombre en la vida cotidiana*, Buenos Aires, Amorrortu, 2004, p. 27.

40. La realización dramática como parte fundamental de la representación estereotípica de los personajes oculta ciertas acciones incompatibles. Esto implica una idealización negativa, que llamamos aquí prejuicio y que tiene que ver con el encubrimiento del consumo secreto del placer y el trabajo sucio/actividad clandestina, *ibid.*, p. 54; categorías que se refieren aquí a los preconcebidos sobre la sexualidad homosexual que debe ser omitida por baja y degradante.

(de)limitación de sus acciones. En este aspecto, enfocado más en lo estético que en la acción como tal, es donde ubicamos a la figura de la loca abordada por Ó. Guasch como forma estética de transición representativa entre el universo de acción homosexual y la forma de visibilización estética de lo gay. En un principio la loca, al igual que sucede con el bufón en el universo literario y el loco del siglo XVIII, surge como liberación de la presión social, en este caso ejercida con respecto a las prácticas sexuales no hegemónicas. La loca resulta ser la materialización escogida para masificarla como imagen de lo homosexual. He aquí la forma física de la máscara: la loca responde a la imagen creada por el imaginario heterosexual del homosexual como deficiente, afeminado y débil. No obstante, ese mismo carácter le vale su importancia, puesto que su posibilidad performativa, y por ende, dinámica es el lugar tanto de la estabilización de la identidad homosexual a partir del estereotipo gay, como de ambigüedad y representación de masculinidades emergentes.

A modo de conclusión del apartado, hemos de aclarar que el *performance*, en sus dos acepciones estudiadas, parece caer en una delimitación bastante rígida. Por ahora, no hemos querido ejemplificar directamente con las telenovelas, puesto que las tensiones producen aperturas y cierres que pueden hacerlas por momentos confusas o contradictorias. No obstante, resultan ser liberaciones momentáneas que muestran construcciones identitarias inestables muy interesantes y en las cuales ahondaremos en las discusiones particulares sobre cada telenovela.

YO SOY BETTY LA FEA Y LA LOCA MASIVA

A modo de contextualización sobre la primera telenovela que estudiaremos, debemos señalar que es una de las telenovelas más conocidas en el ámbito internacional tanto en su versión original como en versiones adaptadas a diferentes idiomas. Fue estrenada en Colombia, el 25 de octubre de 1999 y finalizó el 8 de mayo de 2001. La telenovela se convierte en un fenómeno social de proporciones mayúsculas; presenta una imagen del país que es la primera en exportarse como modelo de ser nacional y patrio. Una característica especial, parte de la fórmula contemporánea de muchas telenovelas colombianas, es su estructura que difiere de la telenovela convencional y se propone como una «antinovela»⁴¹ que reivindica al ser humano desde el concepto de fealdad.

41. La inversión de la telenovela es sobre lo estético, pero no lo arquetípico, la novela resulta novedosa al usar un punto de vista desde «lo feo», pero funcionalmente, responde a la lógica clásica de cualquier telenovela.

La telenovela gira en torno a Beatriz Aurora Pinzón Solano, una economista brillante, pero físicamente poco agraciada. Su falta de belleza le cierra las puertas para ejercer su profesión y la obliga a buscar trabajo en otros cargos, llegando a convertirse en la asistente personal de presidencia en Ecomoda, una empresa dedicada al diseño de modas. En este contexto la protagonista se enamora del nuevo presidente de la empresa, Armando Mendoza, con quien se ve involucrada en una serie de manejos económicos no muy éticos para salvar la empresa de la ruina. En dicho espacio de tensión se desarrolla una telenovela con muchos tintes de humor, dados principalmente por el grupo de secretarías de la empresa (el cuartel de las feas) y el diseñador estrella, Hugo Lombardi.

La selección de esta telenovela para el presente análisis tiene dos motivos fundamentales y ligados entre sí: el primero es que la telenovela inaugura la internacionalización de las producciones televisivas colombianas, por ende es una de las más recordadas en toda una generación de televidentes e incluso de gran parte de televidentes de la televisión colombiana actual que pueden verla en repeticiones o referencias que hace el canal que la transmitió por primera vez (RCN). Por otra parte, y derivado de ello, la presencia del personaje en el cual nos vamos a centrar, Hugo Lombardi, quien por la masividad de la telenovela, su aceptación y su constante presencia como enemigo más no antagonista del personaje femenino principal, le vale convertirse en todo un ícono del ser gay colombiano, además de un referente estereotípico para una cantidad considerable de personajes gays y homosexuales posteriores. Podríamos mencionar que Hugo Lombardi se convierte en el estereotipo clásico que le otorga un lugar representativo a la homosexualidad en la telenovela colombiana.

En líneas generales, este personaje es diseñador de modas, un hombre superficial centrado en la belleza, su principal conflicto con Betty es de carácter estético. El actor que lo caracteriza –Julián Arango– explica que para el personaje lo único posible es lo que a su entender sea bello: para Hugo lo feo no tiene un lugar para existir.⁴² Como personaje es relevante puesto que, aunque es rechazado por los otros personajes masculinos, debido a que es una «loca», es imprescindible para la empresa por su talento como diseñador y por ser uno de los mejores y ser la imagen de la empresa en cuanto a originalidad; es reconocido por ser un artista en su trabajo, por lo tanto se ufana de ser sensible e imprescindible.

42. Esta afirmación se realiza en el programa «Detrás del mito»; el programa posee varios apartados en los que se menciona la importancia de la telenovela en relación con el momento de coyuntura política del país por los procesos de paz del gobierno del presidente Andrés Pastrana, además de reunir al elenco y presentar la percepción de la telenovela 10 años después de su primera transmisión.

HUGO LOMBARDI: LA LOCA, LO MASCULINO EN FORMACIÓN Y LO MASCULINO FALLIDO

La loca

Quiero presentarles al alma de esta empresa: Hugo Lombardi, nuestro diseñador estrella.

Armando Mendoza en *Yo soy Betty la fea*.

La primera aparición de Hugo en el episodio 1 de *Yo soy Betty la fea*, es haciendo un *casting* en el que de una manera muy afeminada rechaza a la protagonista basado en un canon de belleza: «qué agencia me la mandó [...] aquí no venga que estamos ensayando, ni se le ocurra ni por chiste» (episodio 1). La característica principal desde su primera aparición es de un afeminamiento extremo, el comportamiento de «diva», cualidad indisoluble de su carácter laboral de diseñador de modas.

El carácter homosexual de Hugo va determinado por su identificación como mujer. «Es necesario que la foto sea tomada con esta cosa» (episodio 1) es la afirmación del personaje protagónico ante el pedido de un camarógrafo por una foto con Hugo, cuyo comportamiento afeminado es indicio del gusto por personas del mismo sexo. Sin embargo, la identificación va totalmente en detrimento de un comportamiento que quepa dentro de los parámetros de lo «masculino». Su segunda aparición está explícitamente relacionada con el concepto de lo gay, en una acepción directamente opuesta a la masculinidad: «gay o casado da lo mismo ninguna se le va a acercar» (episodio 1) es la afirmación del mejor amigo del protagonista. Esta afirmación es el principio de disociación entre lo gay y lo homosexual desde la oposición polar masculino-femenino y la estereotipación del deseo homosexual.

Hugo aparece como contraparte y complemento a estos dos personajes principales –Armando y Mario–.⁴³ Él representa la contraparte femenina que de manera artificiosa y recargada señala directamente lo que no es la masculinidad. Hugo se convierte en referente de lo invertido, lo contrario, «está girando su vida demasiado rápido y muy sospechosamente [...] la próxima lo veo en brazos de Hugo» (episodio 2). Las referencias a lo histérico y la pluma como características inherentes al personaje reflejan esta idea de lo femenino como indisoluble de su conducta.

43. Personajes que representan la masculinidad estereotípica de la novela, hombres viriles, exitosos y heterosexuales que se convierten en diferentes grados en el deber ser hombre que plantea la telenovela.

Los comentarios de estos dos personajes sobre Hugo contrastan con la imagen de estrella y los halagos que le hacen de manera pública, ya que su prestigio mantiene la imagen de la empresa. Esto muestra el doble discurso en el que la «cosa», como es denominado por Armando y Mario, a partir del prestigio de su labor, adquiere estatus de estrella a la vista del público ajeno a la empresa. En el caso de Hugo, incluso en la telenovela, se manifiesta un discurso de una doble moral en medio de lo que podrían llamarse un espacio público/mediático y uno privado/institucional. Las interacciones institucionales o del trabajo dentro de la institución son en las que se maneja el discurso peyorativo contra la loca, mientras que en el mediático o público se resaltan los atributos positivos del personaje, relacionados con la inspiración, el arte, la belleza, la clase y el talento, que contrastan en los espacios privados con lo degenerado, raro, anormal y deficiente en términos de masculinidad. Hugo como la loca sobrevive en ambos espacios aunque habite fuera de ellos, en el espacio externo al sistema, pero definido y condicionado por él.

La homosexualidad en el personaje de Hugo Lombardi es explícita entre otras cosas por el estatus y la profesión que contrariamente a la mayoría lleva implícita la carga de la homosexualidad. Es más, resulta imposible para el imaginario popular, el hecho de que exista un diseñador de modas heterosexual. La representación de lo homosexual y lo gay en el personaje es prácticamente indisoluble en momentos. Sin embargo, esto no significa que haya una suerte de sinonimia, sino más bien que el estereotipo permite que la categoría estética (lo gay) y la práctica (homosexual) coexistan con el apoyo contextual de las categorías de clase y estatus (profesión).

Esta representación que reconoce por un lado la existencia de Hugo le da un carácter deficitario, pues a pesar de ser un personaje necesario, no deja de llevar una carga negativa que pocas veces se hace explícita. Para el episodio 26 Armando discute con Hugo:

Hugo: Yo tengo una imagen que cuidar (se suelta, y brazos a los lados en imitación a una posición viril y haciendo una voz grave dice), yo soy mucho más macho que usted, yo le puedo dar en la jeta cuando quiera, salgamos.

Armando: Salgamos.

Hugo: Tengo un animal por dentro que lo puede matar ¿oyó?

Armando: A ver quiero ver el animal ¡muéstreme el animal! O ¿qué e va a sacar? ¡La loca que es usted, el travesti! A ver señoritas y todo el mundo que está acá, este desfile se va a hacer, yo lo ordeno, yo soy el presidente de esta empresa he invertido mucho dinero en esta colección, el señor ya diseñó, ya hizo su trabajo, y lo demás corre por cuenta mía.

[...]

Armando: Mire travesti usted le llega poner la cara en esa colección y la daña, la ensucia.

Hugo: Esto lo va a saber la prensa (intenta salir pero Armando lo detiene agarrándolo de la camiseta).

Armando: ¿Ah sí? (empuja a Hugo hacia atrás) Salga a ver pues, que yo lo mato si da un paso adelante.

Hugo: Esa no es la única forma en que la prensa se puede enterar (hace un gesto de trompetilla) por allá, por allá me voy (rodea a las modelos y en actitud infantil sale a correr por los camerinos para salir por el escenario).

[...]

Marcela: Hugo cálmate.

Hugo: Yo no me voy a dejar insultar por ese tipejo ¿sabe qué? Tranquilícese, que esto no solo lo va a saber la empresa, yo a usted no me le voy a tirar solo esta noche sino la vida entera... hasta luego... bobo.

Marcela: (A Armando) ¿viste lo que hiciste?

Armando: A mí no me viene a insultar ninguna loca ¡ninguna loca! Y menos en mi empresa (episodio 26).

Este diálogo muestra el carácter deficitario de la representación y cómo al estallar el conflicto revela la forma del prejuicio contra el personaje. Su falta de poder económico, su «incapacidad» para ser varonil y su forma conflictiva de ser, lo ubican entre el territorio infantil y el femenino, lo hacen incompleto e inofensivo frente a la masculinidad hegemónica representada por Armando, quien ostenta tanto la virilidad, como el estatus y el poder económico. Sin embargo, el personaje, por sus habilidades artísticas, que son la base de su reconocimiento, aún es necesario, por lo cual Armando debe buscarlo para pedirle disculpas y termina en un bar gay, espacio que podría ser considerado como parte del régimen sociosexual homosexual. Allí tienen una discusión ambigua en la que hablan sobre la amenaza de Hugo de dejar la compañía y hacer públicos los malos manejos económicos de la misma en la última colección:

Hugo: No hagas que saque la bestia que tengo en mí y te saque de aquí a bofetadas.

Armando: Tú no me puedes sacar de aquí, esto es un lugar público y yo estoy en el baño de hombres.

Hugo: En el baño sí... pero de hombres.

Acompañante de Hugo: Baño de hombres, tan querido.

Armando: Bueno en el baño de lo que sea no me importa Hugo, mira, yo vine a hacerte un propuesta. Me escuchas ¿por favor?

Hugo: ¿Qué me va a proponer?, ¿que vuelva con usted?

Armando: Sí, que vuelvas conmigo.

Hugo: Olvídalo.

Armando: ¿por qué?

Hugo: Si me gritó y me insultó como una marchanta y mi dignidad ¿dónde está?

Armando: Tú también me gritaste como una marchanta y yo no dije nada.

Hugo: ¿Sí? Pero es que tú te lo mereces, porque uno no le grita así a la gente linda.

Armando: Pero ¿Qué hice yo? ¿Por qué?

Hugo: (a su acompañante) Mírelo, todo asustado porque mañana voy a los noticieros a decirle a todo el mundo acerca de nuestro rompimiento.

Armando: Yo no vine acá Hugo, oye muy bien, yo no vine acá a pedirte el favor de que no grites a los cuatro vientos, lo que hay entre nosotros dos, nuestros problemas, mis supuestos engaños, mis supuestos errores, no, si quieres hacerlo ve y lo haces tranquilamente, yo solo vine a decirte que, que te necesito, que quiero que estés conmigo... que

Hugo: No oigo soy de palo tengo orejas de pescado.

[...]

Hugo: Se quita o Hugo lo quita. (Haciendo referencia al carácter de loca)

(Hugo sale)

Armando: Pero ¿Por qué Señor? ¿Por qué me mandas a lidiar con esta loca?, ¡con esta loca! Hugo...

(Salen del baño) (episodio 27).

Es importante tener en cuenta que la representación no hace visible más que un comportamiento estereotipado sin ningún rasgo de interacción social, lo que Guasch llama la «red social homosexual», que como mencionamos anteriormente, es el espacio de desenvolvimiento y socialización identitaria (Ó. Guasch, 1991: 67). Las implicaciones de esto, en el caso de la representación en la telenovela procuran controlar el fenómeno homosexual como algo normal y aislarlo dentro de la otredad doméstica. Cuando se presenta el bar gay se podría decir que hay una representación de una red sociosexual, sin embargo, hacer esta afirmación sería caer en una simplificación ya que todos los personajes son exactamente iguales a Hugo. En otras palabras, se perpetúa la loca como sinónimo de homosexual y no como una variación performativa del ser homosexual.

Aunque Hugo pueda ser una loca, su red sociosexual debería estar basada no en su *performance* como tal, sino en su constitución identitaria como homosexual, que está relacionada con su deseo, no con su actuación. Lo que ocurre en el bar es la multiplicación de la anomalía o la rareza, punto que muestra, pero no reivindica un ser homosexual público, sino que revela el gueto en el que se reúnen los seres anómalos.

Resulta claro por el contexto, que para habitar ese espacio, Armando debe renunciar a lo que considera su virilidad y su masculinidad para ponerse «al nivel» discursivo de Hugo. El baño de hombres no es de hombres, es un baño de algo que no puede ser definido, de «lo que sea» porque definir no es importante, pero si resulta importante ratificar que la masculinidad del personaje principal queda intacta. Armando puede y se permite actuar gay, pero en el caso de Hugo, le es imposible ser catalogado como «masculino o viril».

Aunque Armando actúe performativamente como la loca de Hugo, este *performance* atenta contra su idea de masculinidad, poniéndolo en una crisis con respecto a su sexualidad.⁴⁴ Ello revela que cuando el conflicto encuentra eco en otra persona y estalla, pone en peligro el sistema hegemónico, pues si bien no existe una relación que implique un contacto sexual, el hecho de que otros (las personas del bar) puedan creer que existe un vínculo sentimental (y por ende sexual) entre los dos, genera una crisis de valores, de reconocimiento social del ser y su influencia sobre su valoración, que para este momento particular, parte de la subjetividad como elemento social y estéticamente construido. Este conflicto producido por el manejo estereotípico de la situación lleva a un «control de daños» que consiste en una diferenciación polar del otro, un reconocimiento «él existe» seguido de una caracterización negativa y un «pero de ninguna forma soy como él», que concluye con una reafirmación vertical y univoca del sistema hegemónico. Es así como Armando habla con su novia para que le ratifique su virilidad desde su posición de mujer y le diga explícitamente que él es un hombre sin lugar a dudas. Ser hombre en este caso es igual a no ser gay y por ende no ser homosexual.

El comportamiento masculino debe ser vertical y no admitir ninguna variación. En caso contrario es cuestionado y debe ser ratificado en términos sexuales; el enamorarse y ser sensible son rasgos femeninos no admitidos como «normales» en un hombre. El cuestionamiento de la masculinidad debe responderse en términos de pruebas viriles (testigos de actividades sexuales, demostraciones de fuerza o musculatura) que reivindiquen la masculinidad como normal (hegemónica). Aunque Hugo habla de una forma natural del ser homosexual, el «ser» se ampara en términos de estética, clase, poder adquisitivo. Un «don» que da la naturaleza a una minoría, en este caso la naturaleza es social y lo natural se reduce a lo naturalizado.

Cuando la telenovela gira de lo humorístico a lo dramático (alrededor del episodio 90), la recurrencia del personaje gay se reduce, la profundidad de los otros personajes aumenta, de la misma forma que sus lazos e interacciones sociales. Por supuesto la anomalía del personaje y su socialización superficial con un universo heterosexual, no puede entrar en ese proceso de descubrimiento de lo íntimo o lo estrictamente personal porque no existe. El personaje se basa en la renuncia de su ser y la funcionalidad de su parecer «anormal» dentro del universo «real» representado. Esta situación sería total si no fuera por la relación estrecha con el personaje de Inés, única relación profunda del personaje. El carácter de madre de Inés –con respecto a Hugo– refuerza el ima-

44. Para la forma de representación está directamente relacionada con la performatividad del género, es decir, el actuar afeminado o ser considerado afeminado automáticamente, cuestiona la sexualidad del personaje.

ginario deficiente y dependiente del personaje durante la telenovela, es el único rasgo de origen del personaje, además que puede verse como el que explica su comportamiento y rareza.⁴⁵ Hugo afirma en el episodio 109: «¿Cómo por qué me hicieron a mí gay, si al fin y al cabo terminé dependiendo de una mujer?» (episodio 109).

Tras una serie de breves apariciones, el personaje desaparece por un tiempo. La causa son los problemas de pareja que tiene con su novio, de quien hablaremos posteriormente. El personaje reaparece en el episodio 156 con dos hombres a quienes presenta como sus novios. En su última aparición, tiene una conversación con la protagonista en donde ratifica su posición de odio hacia ella y decide continuar trabajando en la empresa, siempre y cuando nadie se inmiscuya en sus decisiones. Así, el personaje cierra su participación sin ninguna transformación y/o aprendizaje, guarda su característica principal: el estado naturalizado y sin matices de su persona, su representación resulta directa y clara, además su posibilidad de amenaza al sistema de masculinidad hegemónica resulta nulo puesto que nunca supera un nivel de confrontación en el que pueda demostrar algo más allá del estereotipo que encarna.

Podríamos señalar, a modo de conclusión, que el personaje de Hugo Lombardi, por sus características particulares, en cuanto a lo representativo, resulta ser una persona incorporada que consiste en un personaje cuyas «prácticas corporales son explícitas o han sido (in)corporadas por los medios [...] (estos personajes) manifiestan un mecanismo dual, personalizan a la colectividad GLBT, convirtiéndola a través de sus imágenes visuales en sujetos definidos» (C. Cosme, 2007: 38). Es la corporización de un deber ser que se asume como real y se aplica a toda una colectividad.

Masculinidad fallida

Como habíamos mencionado en el apartado anterior, Hugo tiene una pareja, la pareja es considerada por momentos incluso como una invención de Hugo, sin embargo, entre los episodios 20 y 30 se convierte en figura central. El personaje es conocido como el Chesito (por su origen argentino). La primera vez que se menciona se hace, como «el marido de Hugo», estereotipo masculino fuerte y viril, contraparte de su representación deficitaria. Su relación es binaria y simula la representación de pareja heterosexual. De esta manera, en

45. Cuando Hocquenguem habla de la homosexualidad señala que se resume discursivamente a lo pasivo marcado «por su miedo a la ausencia del pene o su miedo a perderlo. Incapacidad también por desapegarse de la madre, pues esta está llena del sentido que le falta». Guy Hocquenguem, *El deseo homosexual*, Madrid, Melusina, 2009, p. 56.

el episodio 27 se presenta el siguiente diálogo entre el cuartel de las feas, las amigas de la protagonista:

Inés: Y eso ¿Qué le pasó a esta?

Sandra: Que nos estafaron Inesita, nos estafaron, pensamos que nos habíamos ganado la lotería y el billete nos salió falso.

Sofía: Acabamos de conocer un bizcocho, un bombón divino, alto, amable, atento, gentil, nos dijo que éramos lindas, en fin, todas terminamos enamoradas de él. Pero no caímos en cuenta que tantas maravillas no podía tener un hombre.

Mariana: ¡Ay sí! Inesita, fíjese que era el novio de Hugo Lombardi (episodio 27).

A pesar de la descripción masculina positiva y la implicación de virilidad en los argumentos, el discurso no deja de considerar la homosexualidad como muestra del carácter deficitario del sujeto en cuestión. Si Hugo resulta ser un poco hombre, en su representación de loca, su pareja resulta ser un hombre fallido, que paradójicamente se convierte en alguien mejor que el verdadero. Con respecto a la importancia del personaje de Hugo, en cuanto a la ratificación de la virilidad de personajes como Mario y Armando, retomamos a Guasch cuando afirma que «es pues necesario el marica no punto de referencia para fijar los rasgos viriles. El varón heterosexual no puede establecer comparaciones de ese género con la mujer, ni por supuesto con el homosexual viril o maricón».⁴⁶ Hugo es quien debe ser visto, su pareja no puede tener una representación amplia, pues atenta contra las representaciones de masculinidad hegemónica y la idea de masculinidad como única y heterosexual. En el episodio 26 se supone un beso de despedida entre Hugo y su pareja. La escena es supuesta y niega el beso (no hay una imagen explícita). Es importante entender esto como una imposibilidad de representación de la actividad, por involucrar una acción afectiva no hegemónica que, aunque se menciona para el caso, se restringe al ámbito de lo privado (C. Cosme, 2007: 102); muy contrariamente a las representaciones que se hacen tanto deseables como necesarias dentro del universo ficcional heterosexual de la telenovela.

Finalmente y teniendo en cuenta la imposibilidad de comparar al maricón –la pareja de Hugo– con los otros personajes masculinos, tenemos que tener en cuenta que su construcción siempre es dada por las mujeres de la telenovela, quienes tras conocerlo deciden considerarlo como un hombre defectuoso a quien hay que devolver a un deber ser natural, el heterosexual. Por eso en el episodio 38, en otra de sus apariciones, se comenta:

46. Guasch utiliza el término *marica*, desde el punto de vista heterosexual, para referirse al hombre que renuncia a los rasgos viriles, es sumiso y pasivo; el *maricón* por el contrario lo conserva y ejerce su virilidad en posición activa.

Sandra: ¡Ay no! a ese lo que hay es que voltearlo y dejarlo como estaba [...]

Mariana: Tenemos que esperar a que aparezca «el hembro». [...]

Inés: Pero niñas ¿Qué están haciendo?

Sandra: Pues tratando de revivirle las hormonas al hembro.

Aura María: Puede que una mujer no lo logre. ¿Pero tres? ¿Cierto que sí muchachas? (episodio 38).

Esta idea acompaña el prejuicio de anomalía de Hugo y acentúa la imagen masiva como única forma de ser gay/homosexual, además de considerar que es un fallo que puede ser corregido desde la acción efectiva de «la hembra»; acción que nunca puede ser llevada a cabo.

Masculinidad en formación

*Los hombres buenos se dividen en dos:
en casados y homosexuales.*

Mario Calderón en *Yo soy Betty la fea*.

No solo es importante ver al personaje de Hugo dentro de *Yo soy Betty la fea*, sino que también resulta interesante ver las reacciones y efectos de sus interacciones con otros personajes. En este apartado conviene analizar cómo funciona su relación con el protagonista. Como ya señalamos, hay un momento de desequilibrio en la concepción de masculinidad de Armando cuando entra al bar gay en busca de Hugo. Este efecto genera un cambio que puede explicarse como producto de una masculinidad en formación por parte de Armando. Como protagonista, el personaje sufre una transformación de la carencia a la suficiencia. A diferencia de Hugo la carencia de Armando no es viril (el personaje no tiene problemas siendo amante): tanto él como su mejor amigo Mario son la viva imagen de la virilidad, pero no es suficiente para que se puedan considerar como modelos de ser hombre. Paradójicamente y de alguna manera paródicamente, el modelo masculino completo en la novela es presentado por don Hermes, el papá de Betty. Es un hombre protector, proveedor y la cabeza de su casa, a pesar de no tener trabajo y en realidad no proveer absolutamente nada, sigue manejando y controlando a las mujeres de la casa porque son «vulnerables» y «débiles». De manera bastante curiosa, este personaje que plantea una masculinidad anacrónica es el que se perpetúa en Armando.

Por otro lado, se encuentra Mario, quien nunca cambia; es el encargado de fraguar todo el conflicto de la telenovela: convence a Armando de engañar a Betty y enamorarla con el fin de garantizar que no se adueñe de la empresa. Armando, en medio del juego, se enamora de Betty y después de ser descubierto, hace lo posible por quedarse con ella, el enamoramiento es marcado

por un tipo de castración. Armando, tras tener relaciones sexuales con Betty, no puede tener relaciones sexuales con nadie más. Se hace de alguna forma un personaje sensible, lo cual parece ser un cambio positivo. No obstante, resulta superficial, el personaje se casa y la telenovela termina con la imagen inicial, Armando presencia el nacimiento de su hija como en el primer episodio, Hermes presencia el nacimiento de Betty. El modelo anacrónico de padre protector/proveedor se ha renovado, el ser en exceso viril ha dado paso al hombre de familia modelo de la sociedad. Armando es quien muestra la formación estereotípica de la masculinidad hegemónica colombiana desde un estado primario y productivo a un estado ejemplificante y reproductivo.

CAPÍTULO III

Chepe Fortuna y la loca liberada

Lo que genera el problema no es tanto ser homosexual como decirlo.

Didier Eribon.

Sobre la telenovela *Chepe Fortuna*, es importante mencionar que es una de las más vistas de los últimos años. Se transmitió entre el 26 de julio de 2010 y el 30 de mayo de 2011. La telenovela mantiene muy buena sintonía a lo largo de su transmisión: durante sus últimos tres meses, se ubica entre las diez con mayor sintonía en la historia de los canales privados. La telenovela se hace celebre a nivel mediático por generar posiciones encontradas en cuanto a la representación de la costa colombiana, la calidad de su humor y algunos problemas diplomáticos producidos por la historia secundaria entre dos hermanas –Colombia y Venezuela–. La telenovela tiene como centro el amor entre Chepe (José) Fortuna, un pescador de un barrio humilde llamado «El tiburón» y Niña Cabrales, mujer adinerada, perteneciente a una familia dueña de un naviera que planea expandirse destruyendo «El tiburón».

En cuanto a lo regional esta novela dista mucho de *Yo soy Betty la fea* que representa un espacio capitalino, central y cerrado, en contraste con el ambiente costero y abierto. El personaje que nos interesa, Lucas de la Rosa, ha marcado un grado tal de reconocimiento que genera la continuación de la telenovela con él como protagonista. Es un diseñador de modas al igual que Hugo, pero en este caso no es antagonista sino el mejor amigo de la protagonista; encarna una de las historias secundarias más importantes dentro de la telenovela. Lucas necesita casarse y tener un hijo para heredar la fortuna familiar, por ello, tras una serie de situaciones, decide contraer matrimonio con la prima de la protagonista y ser el padre del hijo que ella está esperando. El matrimonio ocurre como evento dos veces en la telenovela y cada una tiene implicaciones diferentes para el personaje, quien se libera de las presiones sociales y se asume de una manera muy particular al finalizar la telenovela.

Lucas, a diferencia de Hugo, resulta importante en sí mismo, no como figura de la historia; presenta una serie de matices y una participación activa

con respecto a la línea de personajes, lo que lo hace más influyente y activo en cuanto a la interacción social. La figura inicial de la representación es la loca, pero a diferencia de Hugo, Lucas maneja un discurso sobre cómo se define a sí mismo. Ese discurso específico, sumado a su relevancia real con respecto a la historia, lo hace un muy interesante objeto de estudio.

LUCAS DE LA ROSA: EL MARICÓN, LO MASCULINO MESIÁNICO Y LO MASCULINO DEFICIENTE

La propia idea de normalidad nos ha oprimido más que cualquier otra [...]. Lo que es normal se identifica con lo que nos oprime. Toda normalidad nos indigna [...]. Sabemos que la verdadera revolución excluye la normalidad.

Guy Hocquenghem.

El marica

Dentro de la historia de Chepe Fortuna, que consiste en un choque directo de clases, tenemos la historia de dos barrios: el tiburón y el manglar. La magnitud del universo representativo de esta telenovela permite la aparición de una serie de historias secundarias que hacen que los personajes de los dos barrios se empiecen a relacionar. Lucas de la Rosa, el marica de la telenovela, es el primo de la protagonista y ha sido criado en la casa como un hijo más de la familia Cabrales. Dentro de esta familia y en general en toda la ciudad, según se comenta, se sabe que Lucas es gay. Empero, el personaje tiene una serie de comportamientos que lo ubican en un dentro –gay– y un fuera –heterosexual–. Paradójicamente, el artificio está en el comportamiento heterosexual, fingido o imitado en ciertos casos: se parodian otros personajes o se simula una estereotípica posición heterosexual. En el tercer episodio, aparece la palabra que autoidentifica a Lucas, *el marica*

Rosalía: Yo sé Luquitas, yo sé, yo sé, mira yo te aprecio tanto, yo te amo tanto que de verdad, si no fueras *mariquita* a mí me hubiera encantado que fueras mi yerno.

Lucas: Mariquita, ¿mariquita? ¿Qué es esa palabra tan fea oye? Mariquita es un bicho mi amor, a mí me puedes decir... *gay* o *marica* (cambio a tono de voz grueso acompañado de un cambio de postura). Además, que no te escuche

mi mamá porque donde ella sepa se mete al grupo de milagros y a mí me manda a un convento mi amor (episodio 3).

Entre los episodios 17, 19 y 32, la conducta es más directa:

Lucas: ¿Y a ti que te gusta?

Chipi: Las mujeres, las mujeres y las canciones vallenatas.

Lucas: Qué casualidad a mí también me gustan las mujeres.

Chipi chipi: Ay, yo pensé que eras marica.

Chepe: Hey brother... suave.

Lucas: Chepe no hay problema, así es, soy marica pero me gustan las mujeres solo para vestir las, pero no te preocupes «chocolín» tú no eres mi tipo.

[...]

Celosa: Lástima que digan que eres marica.

Lucas: Dicen no, soy marica.

[...]

Lucas: Y ¿dónde está Leila?

Leila: Ajá dígame.

Lucas: Muy bien para que te quede clarito, mira, mariposo es el marido de la mariposa, si no me quieres llamar Lucas, tú me puedes decir marica, pero mariposo no mi amor porque aunque no tengo alas parezco un ángel ¿capiche? ¿Qué si entendiste esperpento?

Leila: Ajá (episodios 17, 19 y 32).

A pesar de que Lucas es aparentemente abierto sobre su sexualidad, en principio, lo es solo frente a las mujeres y los hombres de clase inferior a la suya. En su misma clase, debe fingir una masculinidad hegemónica que como ya se mencionó anteriormente, resulta fallida. En contraste con Hugo, Lucas se asume marica y se niega loca, su persona solo teme a las represalias de clase. Aún así, no tiene un régimen sociosexual que lo apoye, por lo tanto, vive bajo el reconocimiento que le pueda dar el entorno heterosexual en el que se mueve.

La consideración de su naturalidad como marica contrasta con la inexistencia de otros como él. Por eso podríamos decir que su ser marica es una condición reconocida e irreversible, y como condición, no deja de guardar ese dejo patológico que justifica la creencia de la homosexualidad como algo contagioso. Esta afirmación se apoya en las referencias al poder de Lucas de «voltar» a cualquier macho. Aunque existen referencias sobre los amores «públicos» de Lucas en el extranjero, sus intereses sexuales van dirigidos a hombres heterosexuales tipificados como «machos viriles» y en exceso hegemónicos, como Chepe, el protagonista, o el Bellaco, conocido por ser el más mujeriego de la región. En este sentido, la figura de la loca permanece tanto en el orden de lo despectivo, degenerado o pasivo, como en el sentido de fatal,

seductor y corruptor (asociado directamente con lo femenino desde la concepción heterosexual):

Chipi: Ahí si pierdes el año porque que yo sepa a mi brother (Chepe) no se le moja la canoa.

Lucas: Ay mira, si se voltió el Titanic con una tonelada de hombres encima, no se va a voltear una canoa con uno solo además no seas malpensado que no lo digo por mí (episodio 18).

A diferencia de Hugo en *Yo soy Betty la fea*, Lucas tiene un conflicto visible dentro del universo de la telenovela.⁴⁷ Para poder heredar y por consiguiente mantener su estatus, Lucas debe casarse y tener un hijo. Para su familia, representada por su madre, la homosexualidad del personaje es un problema, sin embargo, su masculinidad está a salvo mientras cumpla con el deber social de la reproducción y la conformación de la familia. En los episodios 78 y 79 se discute explícitamente el carácter social del compromiso, ya que Lucas decide casarse con la prima de la protagonista, quien está embarazada de un contrabandista. La charla al interior de la familia es bastante explícita sobre el compromiso y su importancia para los personajes:

Jerónimo: Mija pero ese Lucas es más marica que un teléfono de disco y toda la costa lo sabe.

Niña: Ay abue, lo sospechan, pero nadie puede decir eso ¿ves? Es que todo encaja perfecto abuelo, mira, Lucas necesita una esposa y un hijo para que doña Matilde no lo desherede y pues Reina, «porque la sociedad lo dice», necesita un esposo y un padre para su hijo, entonces pues perfecto ¿no? Que se casen.

[...]

Jerónimo: ¿Y es que tú piensas que no te vas a volver a enamorar de otro hombre en tu vida o qué?

Reina: Ay abue tan tierno. No hombre no, con lo que a mí me gustan los hombres, no hombre, nosotros tenemos un acuerdo prematrimonial en donde dice que los dos podemos tener nuestros noviecitos por fuera de la casa.

Jerónimo: ¿Qué? ¿Cómo?

Lucas: Ay don «J» no es para tanto quite esa cara de alarma disparada que usted sabe muy bien que los machos de esta región, tienen su mujer que se queda con los hijos en la casa y una amante que es para la cama, bueno, con nosotros va a pasar lo mismo (episodios 78-79).

La masculinidad, al igual que sucede en *Betty*, presenta el aspecto viril y el proveedor reproductivo. Sin embargo, ninguna de las dos es excluyente: la

47. Recordemos que Hugo tiene problemas de pareja que se resuelven de manera tácita, nunca explícita dentro de la telenovela.

cita anterior muestra que el matrimonio es un evento de reconocimiento social que no implica fidelidad como sucede en Betty. No obstante, la masculinidad hegemónica encuentra su realización en la telenovela a través de la reproducción, los personajes se ratifican como hombres bajo la figura de padres en conjunción con el reconocimiento social y religioso dado por el matrimonio. Así, la paternidad es la forma de realización de la masculinidad en la telenovela. Esta representación de masculinidad particular resulta de la conjunción entre el régimen económico/reproductivo y el religioso/de validación. El primero da cuenta de la virilidad del personaje: la figura del macho se realiza en la reproducción; el segundo brinda el reconocimiento social de la masculinidad a partir de la «bendición» de carácter público.

El matrimonio como figura empieza a mostrar una dualidad entre los discursos. El juego performativo de la loca se valida desde lo femenino en la cuestión de la maternidad, mientras socialmente se genera un discurso reivindicativo de paternidad que también se ejerce, un ejemplo son los diálogos de los episodios 94, 97 y 103:

Farina: Y tú cómo hiciste pa' volverlo hombre. Si para nadie es un es un secreto eso de tu homosexualidad.

[...]

Lucas: Este es el siglo XXI mi amor, míranos a nosotros, este es un bebé que va a tener dos madres y no hay ningún problema. [...] ¿Y quién me considera a mí que también voy a ser madre?, si pudiera cargaba a ese bebé pero no puedo, ¿cuál es el karma Dios mío? ¿Por qué me mandaste a este manicomio?

[...]

Reina: Luqui no es marica, él es todo un macho [...] además y si fuera marica, ¿qué importa?, yo con mis encantos lo convierto en todo un macho (episodios 94-97-103).

La primera parte de la cita es la implicación directa de la homosexualidad como un fenómeno de «no ser hombre». El matrimonio es así la figura que reivindica el ser hombre y por lo tanto implica el no ser homosexual. La segunda cita representa el juego performativo en contraste con el social, el papel familiar asumido de madre, en contraste con el social de padre. La última muestra el matrimonio y la relación heterosexual socialmente reconocida como forma de normalizar a Lucas. Para el momento del matrimonio (episodio 121), la madre de Lucas quien se supone no sabe de su deseo homosexual afirma «hoy termina tu fama de marica». Esto explica el poder del evento en cuanto al reconocimiento social de la masculinidad hegemónica del personaje. Por el tipo de evento, este reconocimiento es, obviamente, en términos heterosexuales. De la misma forma, el embarazo de su esposa valida el reconocimiento en términos reproductivos: Lucas por un lado es conocido por ser marica, mien-

tras por otro, se valida y valora como hombre en términos de su funcionalidad y productividad dentro de un régimen heteronormado. Su identidad debe ser fijada de la única forma posible: mediante el reconocimiento heterosexual, tras el cual se habla abiertamente de su virilidad,⁴⁸ aunque no explícitamente de su homosexualidad.

Luego del matrimonio y la ratificación viril y social de Lucas transcurren siete años, tiempo que pasa en la cárcel el protagonista. Tras este tiempo, el padre biológico de la hija de Reina, Pipe Daza, aparece para poner en tela de juicio la validez del matrimonio por la ausencia de consumación. El papel de Lucas ahora es cuestionado y tambalea en tanto su virilidad como en su relación social. La paternidad, asumida como la validación de virilidad, se vuelve el centro de la lucha. Aunque la sociedad reconoce la homosexualidad de Lucas, el personaje se ha funcionalizado dentro del sistema productivo heteronormado; su figura como padre atenúa su imagen homosexual restringiéndola al espacio de lo privado.

La rebelión de las locas y la casa de las reinas

La figura de la loca tan presente y a la vez ausente en esta forma de funcionalización, comienza a volverse performativa y a convivir con actitudes viriles y propias de la masculinidad hegemónica sin abandonar el carácter débil y deficiente propio de la representación. De este modo, para el final de la telenovela (episodio 142), en el trascurso de una reunión con todas las mujeres de la casa y de la crisis dramática en la que se encuentra por el temor a la pérdida de la paternidad, el personaje se ve enfrentado con el esposo de una de las mujeres de la casa en medio de una pelea doméstica. En el escándalo, las mujeres de la casa van a enfrentarlo y Lucas sale a defenderlas en su papel del «único hombre». La pelea se da en términos viriles «una pelea entre machos» (pelea a golpes). Sin embargo, Lucas no abandona en ningún momento su amaneramiento y su posición orgánica dentro del universo de la casa, es decir, es una pelea entre hombres pero él no deja de ser una de las «mujeres de la casa». El resultado no solo es una victoria para Lucas, una reivindicación de su virilidad en términos heteronormativos, sino más allá de eso, una coexistencia de su homosexualidad, de la figura de la loca como acto performativo y de su feminidad, como partes todas indisolubles e inseparables del personaje.

La complejidad de estas acciones pone en tela de juicio todos los conceptos preconcebidos sobre la naturalidad, la debilidad, la pasividad y la falen-

48. Entendida en este caso como el rol activo en las relaciones sexuales. Esta actividad solo es mencionada tras el matrimonio.

cia propias del personaje. La funcionalización de la loca pone en entre dicho la masculinidad hegemónica en sus mismos términos y, utiliza para ello, la conjugación de los diferentes actos performativos en simultáneo. Así, desacredita el prejuicio sexual y de género ya que desde la feminidad/afeminamiento (como artificio), reivindica una masculinidad propia no hegemónica, pero validada hegemónicamente porque cumple con el reconocimiento social y de su virilidad.

Este evento tiene una repercusión interesante en el personaje: la lucha por mantener la paternidad lo lleva a enfrentarse al padre biológico de la niña en el episodio 144:

Lucas: Tú quieres una familia a costa de la mía cuando no has sido capaz de responder durante estos siete años por mi hija, y por una mujer traicionada, bruta cretina, que no sirve para nada, sí, lo que quieras pero, es mi esposa, y yo sí la respeto, y como me quieran llamar: mariquita, maricón, gay, marica de closet, agüepeto...

La motilona: Maricón.

Lucas: Pero con mayúsculas y no lo repito, pues este, ha criado a tu hija durante siete años. Ha sacado la familia adelante, mi amor, y la ha educado con orgullo y dignidad, a diferencia de muchos machos de la región que creen que engañando a la mujer son mucho más hombres, y tú (a pipe) te veo en el juzgado a ver quién es más. Yo sé cuáles son tus verdaderas intenciones.

[...] (Ya en el juzgado)

Pipe: Y yo me niego a que mi hija sea criada por un maricón.

Lucas: ¿Marica?, ¿por qué no me lo dices en la cara?

Pipe: A ti no se te moja la canoa a ti se te hunde.

Lucas: Te voy a decir una cosa a mí me gustan los hombres, yo no soy marica (episodio 144).

La salida del personaje de la categoría que lo autodefinía durante toda la telenovela, es resultante de su nueva posición: hay una simplificación de sí mismo que no cae en una justificación de su conducta, o de una acción particular: el derecho al ser, se ha ganado y no se necesita explicación alguna. Tras esta escena Lucas apalea a golpes a Pipe. En un contexto público, la situación es la misma que en la pelea anterior, hay una defensa viril en términos heterosexuales sin perder su acto performativo afeminado y estereotípico. El reconocimiento público restablece de manera definitiva y abierta el ser autónomo e individual del personaje en los términos del sistema heteronormado. Es la expresión pública y compleja de la masculinidad del personaje.

Después de este hecho, el conflicto sobre la custodia de sus hijos se resuelve legalmente en favor de Lucas, reconociéndolo como padre responsable sin descredito alguno por su «condición» homosexual (episodio 149). A pesar de su dejo patológico, la condición pierde su carácter peyorativo al reconocer-

se la idoneidad moral del personaje para ejercer un rol social de carácter ejemplificante, destinado por antonomasia al modelo heterosexual de reproducción no solo biológica sino ideológica.

Aunque la telenovela no tenga un final diferente y predecible que para Arroyo «es siempre la felicidad de una pareja monógama y heterosexual» (S. Arroyo, 2006: 16), es clara la ruptura en el caso del personaje y su matrimonio, que aunque heterosexual, no se plantea como una relación cerrada monógama, o que se vaya a consumir. A pesar de ello, Lucas y Reina son una pareja y conforman una familia en unos términos diferentes a los que establece la convencionalidad. Como menciona Eribon:

La identidad gay puesto que es acogida y no ya sufrida, no es nunca un hecho dado. Pero para construirse se refiere necesariamente a modelos ya establecidos, ya visibles (en su multiplicidad) y puede decirse, en consecuencia, que se trata de «hacerse gay» no solo en el sentido de crearse como tal, sino también de hacerlo inspirándose en ejemplos ya disponibles en la sociedad y en la historia. Si hay «identidad», es una identidad personal que se crea en la relación con una identidad colectiva. Se inventa en y por medio de los «personajes sociales» y los «roles» que se «interpretan» y que cobran existencia en un horizonte de recreación colectiva de la subjetividad homosexual (D. Eribon, 2001: 158).

Lo masculino mesiánico

Al igual que en el apartado anterior hay otras representaciones masculinas que aparecen dentro del universo representacional de la telenovela. Así como la figura de la loca cambia, las masculinidades que la rodean también y no podemos descartar que ambos cambios estén relacionados. Ahora bien, cuando hablamos de lo masculino mesiánico nos referimos a la figura del protagonista, Chepe (José) Fortuna. La presentación de este personaje responde a una lógica de representación que difiere a la del protagonista de Betty: Chepe es un salvador más que un hombre, una especie de masculinidad que se identifica con una figura que vive entre el prócer y el santo; un ser con dotes místicas y de adivinación. Desde que nace tiene la habilidad de leer el futuro de las personas por medio de sus sueños. Esta habilidad funciona únicamente con los sueños de otros, nunca con los propios, lo cual lo hace ser una persona reconocida en el barrio *El tiburón*, y por consiguiente, lo convierte en el salvador del lugar. Por otra parte, se encuentra Niña Cabrales, la protagonista, quien es una mujer educada, ecologista y con conciencia social, pero que desde el principio, según un sueño que tiene, está destinada a ser salvada por Chepe. Ella, como figura terrenal y virginal, y por lo tanto pura, necesita ser salvada por el poder

místico de una masculinidad que más allá de lo social, está respaldada por lo divino.

De esta manera, la telenovela muestra una asimilación religiosa de lo político, combinando los dos poderes en su representación del deber ser masculino, Chepe, que consolida lo hegemónico en su sentido de ideal inalcanzable. El hombre no solo es dominante por su destino, sino también es salvador y procreador. Esta última característica asociada a su poder viril no desaparece y se resalta en Chepe, porque a pesar de sus dotes divinos no es un santo, como se puede ver en diferentes referencias. Por ejemplo una muy clara aparece en el episodio 9:

Colombia: ¿Qué Chepe te besó?

Niña: Shhh cuando llegemos a la casa te cuento.

Colombia: ¿Por qué? ¿Es que besa muy mal? porque las que lo han probado dicen que no solo besa bien sino que también parece león en la cama y que está muy bien dotado (episodio 9).

La virginidad de Niña contrasta con esa animalidad de Chepe, quien tiene el lujo de la sensibilidad de lo divino, pero cumple con su deber de macho procreador, es decir, también es sexualmente atractivo. Para la definición de lo humano en Chepe, el sexo en su sentido genital resulta ser decisivo en la definición de lo masculino, muy contrario a la ambigüedad que se presenta en el caso del marica. Esta idea de masculinidad completa desde el principio, muestra un contraste total con la del protagonista de *Betty*, quien en el transcurso de la telenovela debe aprender a ser un hombre para luego convertirse en un modelo que se repite. Desde el principio, Chepe es el hombre que todos deben ser, un modelo incorruptible e incuestionable, su historia es la historia de la imposición. Comienza como un pescador humilde y termina como el alcalde de la ciudad, padre de dos hijos (mellizos) que heredan su capacidad de interpretar los sueños y que son símbolo de su virilidad. Así las cosas, el personaje no debe más que imponerse socialmente como el deber ser de la telenovela; su trabajo es ascender socialmente hasta poder ejercer el poder transformador al que como modelo tiene derecho. Su relación con los personajes solo existe en función de demostrar su superioridad e incuestionabilidad. Por eso siempre se considera «amigo» de Lucas pero nunca tiene un contacto real con él.

Lo masculino deficiente

El caso fallido del novio de Hugo implica el desarrollo completo de una forma de masculinidad, pero un resultado que no es satisfactorio, por ende falla, llega al límite de la formación pero no logra ser adecuado. En el caso del

antagonista de *Chepe Fortuna*, Aníbal Conrado, la masculinidad no completa el proceso de formación, que para esta telenovela, sería un deber ser mesiánico, sino se queda y se estanca. Por esta razón la masculinidad es viril pero infantil, en un momento que podríamos llamar adolescente u hormonal, en el que las emociones se dan sin control y se demuestra una heterosexualidad que no se cuestiona, pero que está acompañada de una serie de comportamientos que identifican al personaje más con un niño que con un hombre. Es importante hacer una distinción con respecto a lo masculino en formación, y es que, en el caso de Armando, hay una transformación y un aprendizaje de lo hegemónico. En consecuencia, existe un proceso formativo que este antagonista no logra, al igual que el personaje de Mario en *Yo soy Betty la fea*. Así que podríamos decir que tanto Aníbal como Mario caben dentro de la categoría de deficiencia.

Aníbal Conrado es un hombre cuya masculinidad falla en términos mesiánicos. Sin embargo, como heterosexual es retratado como un macho en términos viriles. Su comportamiento es infantil más no afeminado. Como compensación se acentúa su comportamiento sexual, que más allá de ser considerado como normal/reproductivo, en términos éticos y de prácticas se manifiesta como «aberrante»: engaña a su novia con Malvina la madre de esta; y se hace alusión constante a las actividades sadomasoquistas que ocurren entre ambos. En el episodio 7 se presenta la deficiencia de Aníbal como hombre:

Malvina: ¿Me vas a pegar? dale, rómpeme lo que quieras, pero no arruines un negocio tan importante por un berrinche, ¿un hombre?, muéstrame que es lo que tienes aquí (lo toma por los genitales) porque si Niña está barriendo la costa contigo es porque tú no te has hecho valer como hombre, un hombre no grita, y un hombre no dice «la relación se acabó» y luego se arrepiente, y un hombre no le pega al primero que se le cruza por delante (episodio 7).

EL PAPEL DEL OTRO: REPRESENTACIONES COMPLEMENTARIAS Y PAPELES JUSTIFICADORES. LA «DRAG» Y LA «TRANS»

Una recurrencia breve pero importante en la fijación de los modelos masculinos de las telenovelas aquí estudiadas, es la de algunas representaciones o momentos de las historias que ponen en tela de juicio o ratifican la masculinidad hegemónica. Para este caso hablamos específicamente de la *drag queen*, la transexual y la prostituta.

La *drag queen*, como extracción y parodia de lo femenino pero a la vez como *performance* homosexual que atenta contra la masculinidad, aparece en *Yo soy Betty la fea*. Como habíamos mencionado, tras una pelea entre Armando y Hugo, el primero debe pedir disculpas al segundo en un bar gay. Así pues,

Hugo accede a regresar a la empresa y no decir nada a los medios con una condición: Armando debe acudir a una fiesta como pareja de Hugo. A esta fiesta debe ir vestido como *drag queen* o reina de la noche, como denomina Hugo al término haciendo alusión al acto como *performance*. Para Armando esto es travestismo, refiriéndose peyorativamente al afeminamiento que para él implica el acto.⁴⁹ Entre los episodios 38 al 40, ocurre la historia de la transformación de Armando que lo pone en ridículo pero que a la vez, en su aprendizaje de la masculinidad, ratifica su heterosexualidad⁵⁰ a partir de la imposibilidad de «ponerse en los zapatos del otro». Literalmente, la imposibilidad del personaje para asumir el artificio de la *drag* (episodio 38), ubica su masculinidad normativa en términos de naturalidad, única manera posible de ser para el personaje. En el episodio 39, al quedarse perdido y sin posibilidades regresar sin ser visto por nadie a su casa, Armando decide llamar a Betty, quien acude en su rescate llevándolo a su casa para reivindicarlo como un hombre normal. De este modo, se asume que una persona que hace un *performance drag* no es normal:

Armando: En este momento es en donde me doy cuenta que ser loca es cosa pa' machos (refiriéndose a su disfraz de drag).

[...]

Hermes: (padre de Betty) Ufff huele a gallina mojada.

Betty: Ya le dije que está disfrazado, él es normal (episodio 39).

Por el carácter de masculino mesiánico, en *Chepe Fortuna* nunca se plantearía algo como cuestionar la masculinidad del personaje. En este caso, la figura de la *drag* es reemplazada en su papel ratificador por la figura de la *trans* asumida como «mujer incompleta». Esta figura aparece cuando el personaje es encarcelado y por orden del antagonista es atacado por otros presos. Él acepta su cercanía pero al igual que sucede con Lucas, no hay un contacto horizontal, ya que los personajes son una amenaza y toda familiaridad y contacto sería claramente un fallo en la masculinidad del personaje.

El grupo de tres transexuales llamadas «las fanáticas», se convierte en la figura protectora del personaje protagónico. En términos viriles, ratifican y dan cuenta de su heterosexualidad. En términos religiosos, son la figura de la prostituta que acompaña al mesías judeocristiano, representan el carácter humano del personaje. Así, a pesar de brindar protección y ser la figura fuerte, resultan ser personajes inferiores por la doble falencia que presenta su posición como mujeres incompletas a la vez de hombres fallidos.

49. Esto indica el imaginario de lo femenino como natural y contrario a lo masculino, por lo menos para el personaje.

50. Teniendo en cuenta la masculinidad –hegemónica– como heterosexual.

La Motilona: Nosotras pertenecemos a la clase de mujeres que no son «completicas» y por eso nos tienen en la cárcel de hombres, tranquilo nosotras lo que queremos ofrecerle es seguridad papi.

La Chiqui: Nosotras aquí pertenecemos al grupo de las talentosas, hacemos unos *shows* divinos, ya vas a tener la posibilidad de vernos en acción. [...]

La Motilona: No se preocupe que mientras esté con nosotras no le va a pasar nada porque nosotras somos las reinas de este palacio.

La Bumbi: ¿Y sabés por qué? Porque aquí nosotras somos las señoras de todos y señora que se respete pues manda en su casa.

La Chiqui: Eso es cierto, relajáte, soltá esa tensión que aquí nadie te va a tocar, aquí nadie lo va a tocar, aquí nadie nos toca a menos de que nosotras queramos (episodio 112).

Su aparición como personajes recurrentes en la telenovela,⁵¹ en el episodio 112, completa el ciclo del personaje protagónico para ratificarse como el deber ser masculino. Es un personaje completo que acepta como amigas a estas mujeres incompletas. La idoneidad del personaje es ratificada de forma inmediata y se le da el toque final para que empiece el ascenso social que le brindará el reconocimiento público y el derecho a ser el hombre modelo hacia el final de la telenovela.

51. Habían hecho pequeñas participaciones antes, en una de las historias secundarias de la telenovela.

CAPÍTULO IV

Perspectivas

No creamos el mundo al que llegamos, sino que en él encontramos gestos, roles sociales, creencias, oficios, hábitos mentales, etc., que nos han precedido. Y en la materialidad que hayamos está el lenguaje. Pero ese lenguaje es portador de representaciones, jerarquías sociales y raciales, De «caracteres» y de «identidades» fabricadas por la historia y que preexisten a los individuos.

Didier Eribon.

OTRAS REPRESENTACIONES

A partir de *Yo soy Betty la fea* se abre un campo representativo para la imagen gay, principalmente en el canal RCN (al cual nos restringimos en este texto). Por ello hemos de aclarar que estudiamos dos telenovelas que muestran la figura de la loca en dos épocas diferentes. Nos limitamos a una representación de clase y un discurso que pueden llegar a parecer únicos. Por ello es importante entender que, tras el éxito de Betty, casi todas las producciones nacionales tienen como parte del universo representativo, un personaje homosexual definido o no por una estética gay. La importancia de Betty en el caso de este tipo de representación es la de abrir el lugar al personaje para ser representado, a través de una clara otredad doméstica, que en términos de acumulación de representaciones va más allá de sí misma, permitiendo entrever más de una forma de masculinidad y declarando, sin querer, más de una forma de ser hombre y de ser homosexual. Este brevísimo apartado solo menciona de manera general las producciones que para estudios posteriores se podrían retomar.

Otras dos telenovelas interesantes en términos de representación y clase son *Amor a la plancha* (2003) y *Amor en custodia* (2009). En la primera el clóset constituye un tema central. El personaje es un guardia de seguridad, un trabajo que exige un comportamiento viril, cuyas funciones y actuación no concuerdan con la representación afeminada del homosexual o con la figura estereotípica de la loca. El personaje debe así mantener una imagen totalmente

heterosexual con sus jefes y compañeros de trabajo, mientras con las empleadas del servicio del conjunto residencial donde trabaja, se muestra como una loca estereotípica. En este caso particular, el personaje debe renunciar al reconocimiento público para poder conservar su trabajo, saltando así de la masculinidad socialmente requerida para su actividad laboral, a su masculinidad particular establecida en el espacio seudoprivado de la interacción con sus amigas. Llega un momento en el que se traviste porque se enamora de una persona que habita en una de las casas del conjunto. Un día que el dueño de la casa está ebrio, el personaje decide seducirlo. Las escenas donde aparece resultan en extremo artificiosas porque recurren a un efecto común de la pornografía que es el POV (*point of view*), en el que la cámara toma posición como la mirada del personaje al cual no se muestra. Por efecto de simulación, el televidente toma el papel del hombre borracho que es seducido. Este efecto pone al televidente en el lugar del personaje «agredido». Por otro lado, el personaje de quien no conocemos su rostro termina enamorado del vigilante, y resulta al final que nunca fue engañado, como nunca es engañado el televidente. De este modo, se genera un choque producido por el cambio de concepción del evento que pasa de un «abuso» a un acto sexual consensuado por parte del heterosexual que se suponía engañado.

En *Amor en custodia* sucede un fenómeno de clase que difiere un poco del anterior: el personaje es el cocinero de una familia de clase alta. Ellos le brindan reconocimiento a su homosexualidad, así que no tiene que vivir la doble vida que el personaje de *Amor a la plancha*. La relevancia de la telenovela es que este personaje tiene un romance o una historia de amor secundaria con otro hombre, un socio de negocios de la familia para la que trabaja. Este romance abierto es binario y heterosexual, respondiendo a la lógica literaria del cuento de hadas popular. La representación del personaje y su papel en la relación es el de la mujer ama de casa que busca un macho proveedor, mismo modelo productivo de *Betty la fea* pero con la diferencia fundamental de la negación de la reproducción y la paternidad para ambos. La forma de representación de una relación sentimental homosexual no es de fondo, otra más que la de una relación heterosexual.

En *Pobres Rico* (2012), *¿Dónde está Eliza?* (2012) y *Allá te espero* (2013), telenovelas posteriores a *Chepe Fortuna*, existen historias que abandonan la figura de la loca y se manifiestan desde un reconocimiento dado por el público a una existencia real, y no desde un reconocimiento basado principalmente en la clase. El caso de *Pobres Rico* es interesante, porque en la historia, el personaje homosexual no es representado como afeminado, es de clase baja y se enamora de un joven de clase alta que no se admite homosexual pero que es representado como una loca. La binariedad de la relación permanece, pero las interacciones entre los dos desvinculan el deseo sexual al género y amplían el rango de masculinidades representadas.

En los casos de *¿Dónde está Eliza?* y *Allá te espero*, hay representaciones de parejas homosexuales en las cuales uno de los personajes se asume homosexual y el otro entra en un proceso de *coming out*. A diferencia de las representaciones anteriores, hay una construcción de pareja sin implicaciones binarias. Por otro lado, el arquetipo del loco, y la representación de la loca, se disuelven en nuevas formas que abandonan lo cómico para dar paso a imágenes de la realidad más enfocadas a lo dramático y lo social. Sin embargo, como sucede con las representaciones estudiadas, en cada ocasión, se deben mostrar nuevos matices y formas de restricción. En estos casos específicos, el carácter corruptor se desplaza al modelo familiar, el homosexual que se asume, aparece como corruptor de la familia ya constituida. En ninguno se abandona el sentido anómalo del personaje, efecto producido por la ausencia de la red sociosexual. Aun así, tras la representación de Lucas, se hace más frecuente en las siguientes telenovelas la aparición de una homosexualidad que no depende ni se explica desde la carencia, la dependencia o el fallo. Como menciona el personaje: Lucas se trata solo de un hombre al que le gustan otros hombres.

GÉNERO Y MASCULINIDAD

El poder no reprime, reproduce.

Didier Eribon.

Sobre el género, como categoría general, Lomas señala que los avances del feminismo no solo revelan la posición a la que ha sido relegada la mujer a lo largo de la historia, sino también cuestionan el papel clásico y contemporáneo del «hombre» frente a los discursos que, al igual que a la mujer, lo ponen una posición que difiere de su voluntad. De modo que:

no existe una esencia natural de lo femenino y de lo masculino [...] sino mil maneras diversas de ser mujeres y de ser hombres en nuestras sociedades en función no solo del sexo de las personas, sino también de su grupo social, de su edad, de su ideología, de su *capital cultural*, de su estatus socioeconómico, de su orientación sexual, de sus estilos de vida, en definitiva, de sus maneras de entender (y de hacer) el mundo y de la naturaleza de las relaciones que establecen con los demás seres humanos (C. Lomas, 2003: 12).

Por ende, es conveniente mencionar, no solo en cuanto a las masculinidades, sino en relación con el género que, al igual que la representación y el estereotipo, es tanto una limitación como una posibilidad y potencia. Acercándonos un poco más a la masculinidad como fenómeno particular, debemos señalar y

remarcar, a modo de caracterización, que: primero, no es única o históricamente inmutable, sino diversa y heterogénea; segundo, que su modelo hegemónico no es, o se remite, a una esencia sino a una ideología y una forma de ejercicio de poder y opresión, y que finalmente, no importa si es hegemónica o marginal, es aprendida y por consiguiente susceptible de cambio (13). Estos principios se hacen en la medida en que se estudia el hecho que los discursos androcéntricos se justifican en sí mismos erigiéndose neutros, naturales y legítimos, y por lo tanto, superiores dentro de la maquinaria simbólica en la cual son enunciados (P. Bourdieu, 2000: 22).

Ahora bien, la masculinidad⁵² como sistema, se organiza socialmente y se jerarquiza en sí misma, es decir, como sistema opresivo es única, pero internamente alberga maneras y modos de ser hombre que se apartan del ideal patriarcal y llegan al punto de la exclusión y la marginalidad. La masculinidad es así, desde el ideal hegemónico, no solo opresiva con las mujeres sino también con otros hombres (homosexuales, negros, pobres, afeminados, entre otros) (R. Connell, 2003: 51).

Es así como «el privilegio masculino no deja de ser una trampa [...] que impone en cada hombre el deber de afirmar en cualquier caso su virilidad [...] entendida como capacidad reproductora, sexual y social, pero también como aptitud para el combate y para el ejercicio de la violencia, es fundamentalmente una *carga*» (P. Bourdieu, 2000: 67-68).

Identidad y masculinidad colombianas

En cualquier tiempo dado, se exalta culturalmente una forma de masculinidad en lugar de otras. La masculinidad hegemónica es aquella que garantiza (o se toma para garantizar) la posición dominante de los hombres y la subordinación de las mujeres.

Robert W. Connell.

Michael Kimmel, en sus estudios sobre la masculinidad estadounidense y las relaciones de poder que generan variaciones sociales entre los conceptos de virilidad, menciona que:

52. Cuando nos referimos a la masculinidad en singular, nos referimos al ideal hegemónico que se perfila, define y naturaliza como único; no pretendemos con ello definir la masculinidad como única o permanente.

La definición de nuestra cultura sobre la masculinidad implica, [...] varias historias a la vez. [...] Se trata de esas normas que son usadas contra las mujeres para impedir su inclusión en la vida pública y su confinamiento a la devaluada esfera privada. Se trata del acceso diferenciado que distintos tipos de hombres tienen a esos recursos culturales que confieren la virilidad y de cómo cada uno de estos grupos desarrolla entonces sus propias modificaciones para preservar y reclamar su virilidad. Se trata del propio poder de estas definiciones, que sirven para mantener el poder efectivo que los hombres tienen sobre las mujeres y que algunos hombres tienen sobre otros hombres.⁵³

Viveros, de una manera más local, establece sus estudios sobre la formación de la identidad masculina colombiana, teniendo en cuenta tres entornos de conformación: familia de origen, escuela y paternidad, enmarcados en procesos de incorporación y transmisión de los hábitos sexuales.

En cuanto a la representación, es importante recalcar que la visión heterosexual responde a esos parámetros, ya sea como deseados o indeseados, y sin embargo, vitales en cuanto a su importancia «natural». La deseabilidad o no de ellos tiene que ver con su contraparte en la acción viril; es decir, el hombre colombiano se debate entre ser padre o amante, pertenecer a una familia o ser parte de una, ser modelo (viril o paternal) o ser fiel reflejo del modelo que sigue. Estas oposiciones no del todo excluyentes entre sí, están presentes también en las representaciones y se configuran mediante las redes de socialización entre los personajes, ya sea de manera retrospectiva (en función del origen del sujeto) o proyectiva (en función de un futuro o rol en que se proyecta). Ambas formas materializadas en los ideales de realización académica, personal, familiar y/o profesional. Estos aspectos particulares de socialización/fundamentación de las identidades masculinas y sus tensiones, son de las que, en principio, adolece la representación homosexual/gay en las telenovelas que estudiamos. Dicha forma particularmente tensa de formación identitaria se encuentra, en su ausencia, directamente relacionada con el carácter deficitario y disfuncional del sujeto representado. Viveros nos ilustra lo delicado de esta tensión, incluso cuando existe un modelo a ser imitado:

Un hombre de verdad en Colombia no puede fundar su identidad masculina en función únicamente de sus capacidades viriles de conquista sexual o de sus destrezas físicas. De hacerlo, corre el riesgo de no ser percibido como un hombre cabalmente adulto y por lo tanto respetable socialmente. Pero tampoco puede contentarse con cumplir su deber como padre responsable y conyugue

53. Michael Kimmel, «Homofobia, temor, vergüenza y silencio en la identidad masculina», en Teresa Valdés y José Olavarría, edit., *Masculinidad/es, poder y crisis*, Santiago, Isis Internacional / FLACSO-Chile, 1997, p. 51.

comprometido pues se expone a perder el margen de autonomía y las libertades de las que disfruta socialmente como varón.⁵⁴

La formación es el tiempo en que la interacción entre los pares, emula, refuerza y amplía el rango de la masculinidad hegemónica «(que legitima, o se usa para legitimar la posición dominante de los hombres y la subordinación de las mujeres). Uno de estos mecanismos es el recurso a la misoginia y la homofobia, presentes muchas de las ironías, burlas y críticas que se hacen dentro de los grupos de pares» (223). Esto no solo funciona en el caso de la escuela sino en cualquier lugar de interacción en donde los procesos de socialización exijan un continuo refuerzo del comportamiento «masculino», tal como sucede en las representaciones estudiadas, en las interacciones amistosas y las relaciones laborales que exigen comportamientos misóginos y homófobos como formas de establecimiento jerárquico a las cuales se sobrepone la heterosexualidad como norma.

Análogamente, Viveros estudia otras formas de emulación y refuerzo de la masculinidad hegemónica que crean sus diferentes gradaciones principalmente en relación con la clase y el grado de virilidad. Estas formas, las prendas, la posesión de bienes y las destrezas (principalmente físicas), juegan con la clase y la virilidad como dos modos simultáneos o diferenciales de acceder y agenciarse desde la masculinidad hegemónica. El acceso a la posesión o consecución de bienes hace que una clase, tenga la posibilidad de acceder jerárquicamente a la masculinidad como forma de ejercer poder, en términos de Foucault, mientras el desarrollo de destrezas lo hace desde el disciplinamiento del cuerpo.

La lógica de la masculinidad hegemónica se impone/supone jerárquicamente superior en términos de virilidad, como forma deseable de la masculinidad. El disciplinamiento del cuerpo y la manera de exhibirlo son determinantes en la construcción de hábitos sexuales dentro de la «naturaleza humana» de manera homogénea y homogeneizada, sobre todo a partir de la circulación masiva de imágenes de virilidad (224).

Finalmente, en la paternidad como muestra de la capacidad de engendrar y fijación de la realización de una masculinidad «adulta», resulta importante ver que este rol ha ido cambiando de una idea netamente provisionista (padre proveedor), a una en que el grado de involucramiento con los hijos es el que determina el éxito o fallo de la paternidad. Esto se produce en Colombia por el aumento de mujeres en el campo laboral. Sin embargo, dicha participación en el proceso de crianza no redefine la identidad masculina sino que

54. Mara Viveros, *De quebradores y cumplidores*, Bogotá, Centro de Estudios Sociales, 2002, p. 223.

la pone en conflicto, puesto que el rol paterno sigue asociado a la imposición paternal y la ostentación del poder y el saber (M. Viveros en M. Laverde M., 2004: 225).



Aparte de las cuestiones de clase, las de etnia resultan importantes pues la virilidad negra, se encuentra estereotipada a partir de las atribuciones de lascivia y erotismo excesivo de sus cuerpos (227). Aunque en este estudio no abordamos este fenómeno porque no hay una representación homosexual/gay negra dentro de los personajes que estudiamos, resulta un indicio claro de un interés de desexualización del cuerpo representado, además de una forma de evitar un conflicto o cuestionamiento a la identidad masculina y su heterosexualidad como norma, ya que la rivalidad física, la fuerza y la carga (hétero) sexual del cuerpo encuentran su extremo en el cuerpo negro. Por consiguiente, su representación como homosexual cuestionaría el sistema estereotípico y de refuerzo de la identidad masculina hegemónica, que le impone ese habitus (hétero) sexuado como propio y natural. Este estatus que para Viveros es refuerzo del sistema de masculinidad hegemónica, es su contraparte y conforma el cierre del sistema como «masculinidad marginada» (229). No obstante, y por este hecho, se lo hace más difícil de representar de una manera diferente por cuanto al ser una masculinidad indeseable por irresponsable, descuidada y carente de clase, se supone el límite después del cual no hay nada más.

La interacción y transacción de comportamientos y actividades entre lo hegemónico y lo marginado, la clase, la etnia, lo académico, lo familiar y lo disciplinado en el ámbito del cuerpo, son las que determinan y diferencian la(s) masculinidad(es) en términos de un «deber ser» masculino, que resulta nunca completo o acabado. Pero siempre presente en la cotidianidad de las subjetividades e identidades masculinas (229).

Representación y carácter deficitario del sujeto representado

Aunque los estereotipos sean diferentes en cada telenovela, no dejan de tener un efecto uniformador. «Las representaciones mediáticas reducen de manera funcional y formal la realidad, adecuándola a la mirada del espectador que, lejos de ser un sujeto pasivo, participa activamente del proceso de comunicación» (C. Cosme, 2007: 86). Las categorías de representación mediática que propone Cosme en la prensa peruana se agrupan en dos órdenes: anormalidad y extravagancia. Teniendo en cuenta su modelo, hacemos la siguiente interpretación:

Figura 2

y/o 	Anormal	ó	Extravagante	y/o 
	Atormentado		Conflictivo	
	Desadaptado		Escandaloso	
	Peligroso		Revolto	

Las categorías en el plano horizontal, son excluyentes entre sí (marcadas por la disyunción «o») mientras que las categorías vistas verticalmente pueden ser incluyentes, aditivas o circunstancialmente pasar de la una a la otra.

Ambos órdenes propuestos son estereotípicos y prejuiciosos. Sin embargo, sus mecanismos son contrarios: el primero (anormal) apela al miedo, la lástima y la justificación médica o patológica, mientras que el segundo (extravagante) banaliza y apela a la risa o la crítica soterrada u oculta socialmente. En las representaciones de «locas» que estudiamos aquí manejan ambos tipos de discurso en espacios tanto públicos como privados según sea el caso. La consecuencia principal de estos discursos es la base de la explicación de la existencia de los personajes, una imagen inicial deficitaria.

Ahora bien, si tenemos en cuenta que la exclusión es «proceso simbólico cuya práctica condiciona la inexistencia efectiva del grupo excluido» (20), debemos asumir que el proceso de estereotipación es una de las formas dinámicas de la perpetuación del prejuicio. La salida del closet como modo de reconocimiento y afirmación en contra del prejuicio sería entonces, desde la individualidad, la manera de vencer este último. En este punto, el prejuicio es vencido hipotéticamente, desde la forma en que las individualidades se proyectan colectivamente como afirmaciones de diversidad. En el caso de la representación gay, la lógica pareciera estar del otro lado, pues los elementos de masificación (medios) son elementos homogeneizadores desde la imagen. Este hecho abre el espacio para un cuestionamiento sobre hasta dónde la masificación de una imagen supuesta de diversidad constituye una posibilidad de reivindicación social de la misma en contra del prejuicio. Por otro lado, también nos permite preguntarnos hasta qué punto la masificación puede convertirse en una forma de perpetuación del sistema mediante un proceso de transparentización de la imagen representada a partir de la reiteración.

En este punto, encontramos el problema de la representación de la imagen sin el universo de fondo. La imagen es la de una identidad podríamos decir «simulada» para cumplir unos objetivos específicos de visibilización pero que no cumple con el carácter dialógico de una construcción completa. Esta afirmación categórica se cumple a cabalidad en el caso del personaje de Hugo Lombardi pero no en el del personaje de Lucas de la Rosa, quien compensa el carácter dialógico deficitario por medio de una inserción activa en el sistema

social del universo heteronormado en el que se desenvuelve, cumpliendo sus condiciones pero dialogando con el concepto de identidad hasta hacerse con el reconocimiento no colectivo sino individual.

La identidad no está por fuera de la representación por estar inmersa en el lenguaje y en consonancia con la diferencia. Si Hall nos habla de las nuevas etnicidades en relación con la recuperación de un pasado cultural que no se ha vivido y un discurso presente que ya no es esencialista ni estrecho en relación con el mundo (2016: 348), aquí podemos apreciar una construcción identitaria de género que se erige no desde la visión del *gueto* o la multiplicación de la anomalía, sino de una interacción con el régimen heteronormado que configura y multiplica las masculinidades en el ámbito personal, además de permitir una identificación, desde la particularización que permite la diferencia constituida principalmente por la interacción homosexual-heterosexual.

REIVINDICACIÓN Y RECONOCIMIENTO: ALGUNAS CONCLUSIONES TENTATIVAS

El lenguaje y la imagen como formas de dominación simbólica que se manifiestan siempre en términos sociales de desigualdad como la clase, el sexo, el género, la etnia, imponen percepciones sobre el mundo a partir de la definición o la nominalización de lo que socialmente es legítimo (D. Eribon, 2001: 108). Los medios masivos se convierten entonces en el lugar que masifica la imposición, y por esto, en el lugar de la impugnación de la imagen. En consecuencia, la reivindicación social desde el lugar político de imposición de la norma, la ficción con su poder masivo, no deja de ser un lugar privilegiado en el caso de las batallas por el reconocimiento de la identidad como conflicto, como inestabilidad y contraste. Es cierto que los arquetipos de los que nos habla Martín Barbero existen, están y probablemente seguirán estando dentro del funcionamiento reproductivo del sistema masivo que es la telenovela. Sin embargo, incluso en algo tan aparentemente inmóvil como se supone es el arquetipo, hay desplazamientos, hay fenómenos sociales y culturales que se imponen, voces que se configuran y que rechazan la serialidad de una identidad homogénea.

No estamos diciendo que una telenovela cambie todo un sistema de valores, tampoco que haya una revolución con ganadores y perdedores, vencedores y vencidos. La breve descripción que hemos hecho de principalmente dos personajes, da cuenta de un cambio de plano en la importancia del arquetipo, de una forma de actuación, que en principio, es un llamado a la visualización de la existencia masiva de una comunidad que merece ser representada, para

luego convertirse en una reivindicación de la identidad desde la persona/personaje que interviene de manera activa en el sistema social en el que se encuentra. Esta sería la diferencia entre los dos personajes.

Los diez años que transcurren entre las dos telenovelas no se deben tomar de ningún modo como una evolución, sino simplemente como un cambio, ya que las cuestiones de la identidad como menciona Eribon constituyen un terreno de victorias y derrotas parciales, frágiles y temporales. Dejamos de lado, de la misma forma, cualquier consideración naturalista de la homosexualidad como evolución del hombre ya sea de manera física, política, social, reproductiva o de cualquier otra índole, asumiendo que la lucha por el reconocimiento es en parte colectiva, pero que no debemos dejar de lado que la identidad es individual. De esta forma, la presencia de los personajes no solo es importante por sí misma sino en relación con los otros.

Hasta el momento, hemos hablado de diferentes masculinidades. A pesar de sus denominaciones algo negativas (con respecto al deber ser hegemónico), las consideramos completas y complejas, aclarando desde luego que la función de los arquetipos no da pie a los matices que en la realidad se pueden apreciar: el malo debe ser castigado, la carencia debe ser suplida y el sufrimiento debe tener una recompensa o de lo contrario se verían una serie de contradicciones que no tienen cabida en el universo representado de manera unidireccional. Es por esto que contrario a lo que se piensa, la telenovela como modelo estereotipado en su multiplicidad temática y pese a sus limitaciones estereotípicas, logra ofrecer una abanico de posibilidades que se reinventan todos los días permitiendo, en su comparación, la posibilidad de un reconocimiento individual del ser desde la masividad y la acumulación.

Política y anacronía

La aceptación de la diferencia es la dimensión de la cultura democrática referente al respeto de las ideas, creencias o prácticas de las demás personas y su aceptación como interlocutoras, supone la no discriminación de quienes por su aspecto, raza o condición diferentes al estereotipo dominante.

Observatorio de culturas, *Boletín* No. 18.

La finalidad del Boletín No. 18 del Observatorio de Culturas, subtítulo: «Aceptación de la diferencia, apropiación de la diversidad, respeto a

la vida»,⁵⁵ es clara por cuanto da cuenta de los avances de las políticas del plan de desarrollo de Bogotá. Estos avances resultan ser poco alentadores: los prejuicios generalizados contra los homosexuales, hay una variación entre el 57 al 53% de la población tiene prejuicios hacia dicha población, pero son presentados como un avance alentador con respecto a los intentos políticos por progresar en temas de visibilización e inclusión de parte de los programas de gobierno. En lo que se refiere, a la telenovela podemos suponer que el aumento en la cantidad de representaciones masivas de formas de ser homosexual, revelan la apertura a la posibilidad de hablar de otros modos de ser.

A pesar de esto, no podemos dejar de lado la naturaleza anacrónica de nuestro objeto de estudio con respecto a la contemporaneidad. La telenovela no puede más que dar cuenta de aquello de lo que se puede hablar y de la posición que se debe tomar al respecto en el marco político y social de la actualidad. Podemos asumir entonces que es el lugar de enunciación de cambios y asunciones sociales que desmontan o refundan prejuicios desde su exposición y masificación. Las políticas culturales con respecto a la diversidad y la reducción de los prejuicios poco tienen que ver con un «ahora» en la política de representación dentro de la telenovela. Puesto que están en dos posiciones temporales diferentes, resultan ser parte de procesos culturales distantes en el tiempo. Los procesos actuales tendrán repercusiones en las producciones estéticas posteriores, ya que la telenovela es una producción proveniente de unas intenciones particulares y de una ideología imperante, siempre resultantes de una ecuación entre lo que puede ser mostrado y lo que debe serlo. Esta ecuación incluye procesos sociales complejos sumados a implementación de políticas gubernamentales durante tiempos determinados. Los procesos sociales de identificación y asunción de la diversidad se acumulan haciendo imposible negar a los sujetos: se pasa a un deber ser representado que impregna la telenovela.

Es por esta razón que un contexto político actual es un estado previo a un cambio representativo en una producción altamente estetizada como lo es la telenovela. Esta anacronía que ya ha sido estudiada por Martín Barbero, sí se ha visto reducida, por lo que suponemos es la aceleración tecnológica propiciada por el mercado. De este modo, debemos intuir que de los estudios de Martín Barbero llevados a cabo en este momento, la anacronía de la telenovela con respecto a la realidad que se supone representa es, en términos temporales, menor de lo que se pensaría, no decimos que nula puesto que aún hablamos

55. Alcaldía Mayor de Bogotá, María Bárbara Gómez, edit., *Observatorio de Culturas. Observaciones de ciudad. Boletín informativo del Observatorio de Culturas*, No. 18, septiembre, Bogotá, 2012, en *Observatorio de Culturas*, <http://issuu.com/observatoriodeculturas/docs/bolet_n_18_aceptacion_de_la_diferencia>. Consultado el 8 de noviembre de 2013.

de una representación que se ha masificado. También afirmamos que no es una representación libre de tensiones o formas de marginación que están relacionadas con la forma de ver «al otro». Las políticas actuales son el paso previo, y esperamos, la apertura a universos representativos más variados y profundos en cuanto a la representación de formas de ser diferentes a las hegemónicas.

Bibliografía

- Aguilar y Silva, Víctor M., *Teoría de la literatura*, Madrid, Gredos, 2001.
- Aguirre, Patricio, *Quito gay al borde del destape y al margen de la ciudad*, Quito, Abya-Yala, 2010.
- Alcaldía Mayor de Bogotá, María Bárbara Gómez, edit., *Observatorio de Culturas. Observaciones de ciudad. Boletín Informativo del Observatorio de Culturas*, No. 18, septiembre, Bogotá, Alcaldía Mayor de Bogotá, 2012, en *Observatorio de Culturas*, <http://issuu.com/observatoriodeculturas/docs/bolet_n_18_acepcion_de_la_diferencia>. Consultado el 8 de noviembre de 2013.
- Arango, Julián, Entrevista en *Detrás del mito*, Tv Azteca, 6 de septiembre de 2011.
- Arconada, Miguel, y Carlos Lomas, «La construcción de la masculinidad en el lenguaje y en la publicidad», en Carlos Lomas, comp., *¿Todos los hombres son iguales? Identidades masculinas y cambios sociales*, Barcelona, Paidós, p. 145-201, 2003.
- Arroyo, Susana, «La estructura de la telenovela como relato tradicional», en *Culturas Populares, Revista Electrónica*, No. 2, mayo-agosto, 2006, en *Culturas Populares*, <<http://www.culturaspopulares.org/textos2/articulos/arroyo1.pdf>>. Consultado el 26 de septiembre de 2013.
- Bajtín, Mijaíl, *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1991.
- Baquero, Miguel, y Mario Ribero, telenovela *Chepe Fortuna*, Bogotá, RCN televisión, 2010.
- Bourdieu, Pierre, *La dominación masculina*, Barcelona, Anagrama, 2000.
- Connell, Robert, *Masculinidades*, México DF, UNAM, 2003.
- «La organización social de la masculinidad», en Carlos Lomas, comp., *¿Todos los hombres son iguales? Identidades masculinas y cambios sociales*, Barcelona, Paidós, p. 31-53, 2003.
- «Género, sexualidad y encarnación en la sociedad mundial: una mirada desde el sur», en María Laverde *et al.*, comp., *Debates sobre el sujeto perspectivas contemporáneas*, Bogotá, Fundación Universidad Central, p. 181-193, 2004.
- Cosme, Carlos *et al.*, *La imagen in/decente*, Lima, Instituto de Estudios Peruanos, 2007.
- Eribon, Didier, *Reflexiones sobre la cuestión gay*, Barcelona, Anagrama, 2001.
- Fernández, María, y Mario Ribero, telenovela *Yo soy Betty la fea*, Bogotá, RCN televisión, 1999.
- Foucault, Michel, *Historia de la sexualidad*, Madrid, Siglo XXI, 1996.
- *El poder psiquiátrico*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2005.

- García Suárez, Carlos Iván, «Cuerpos al margen: cómo se asumen, cómo se comunican», en Mara Viveros y Gloria Garay, comp., *Cuerpo, diferencias y desigualdades*, Bogotá, Utópica, p. 238-251, 1999.
- Goffman, Erving, *La presentación del hombre en la vida cotidiana*, Buenos Aires, Amorrortu, 2004.
- González, Jorge, «El regreso de la cofradía de las emociones interminables. Telenovela y memoria en familia», en *Telos: Cuadernos de comunicación, tecnología y sociedad*, No. 34, Madrid, Fundación Telefónica, p. 1-10, 2002.
- Guasch, Óscar, *La sociedad rosa*, Barcelona, Anagrama, 1991.
- Hall, Stuart, *Sin garantías: Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*, Popayán, Envión, 2010.
- Herrero, Juan A., *La sociedad gay una invisible minoría*, Madrid, Foca, 2001.
- Hocquenguem, Guy, *El deseo homosexual*, Madrid, Melusina, 2009.
- Kimmel, Michael, «Homofobia, temor, vergüenza y silencio en la identidad masculina», en Teresa Valdés y José Olavarría, edit., *Masculinidad/es, poder y crisis*. Santiago, Isis Internacional / FLACSO-Chile, p. 46-62, 1997.
- Lemebel, Pedro, *Loco afán*, Barcelona, Anagrama, 2000.
- Lomas, Carlos, «Masculino, femenino y plural», en Carlos Lomas, comp., *¿Todos los hombres son iguales? Identidades masculinas y cambios sociales*, Barcelona, Paidós, p. 11-27, 2003.
- Lull, James, *Medios, comunicación, cultura*, Buenos Aires, Amorrortu, 1995.
- Maffessoli, Michel, «Yo es otro», en María Laverde, Gisela Daza y Mónica Zuleta, edit., *Debates sobre el sujeto. Perspectivas contemporáneas*, Bogotá, Fundación Universidad Central / Siglo del Hombre, p. 21-30, 2004.
- Martín Barbero, Jesús, *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*, Bogotá, Nomos, 2003.
- «La telenovela desde el reconocimiento y la anacronía», en Hermann Herlinghaus, edit., *Narraciones anacrónicas de la modernidad Melodrama e intermedialidad en América Latina*, Providencia, Cuarto Propio, p. 61-77, 2002.
- *Televisión y melodrama. Géneros y lecturas de la televisión en Colombia*, Bogotá, Tercer Mundo, 1992.
- Pedraza, Zandra, «Las hiperestesias: principio del cuerpo moderno y fundamento de diferenciación social», en Mara Viveros y Gloria Garay, comp., *Cuerpo, diferencias y desigualdades*, Bogotá, Centro de Estudios Sociales, p. 42-53, 1999.
- «Intervenciones estéticas del yo. Sobre estético-política, subjetividad y corporalidad», en María Laverde et al., comp., *Debates sobre el sujeto perspectivas contemporáneas*, Bogotá, Fundación Universidad Central, p. 61-72, 2004.
- Serrano, José, «Cuerpos contruidos para el espectáculo: transformistas, *strippers* y *drag queens*», en Mara Viveros y Gloria Garay, comp., *Cuerpo, diferencias y desigualdades*, Bogotá, Centro de Estudios Sociales, p. 185-197, 1999.
- Sommer, Doris, «El género deconstruido; cómo releer el canon a partir de la *vorágine*», en Monserrat Ordóñez, *La vorágine: textos críticos*, Bogotá, Alianza, p. 465-488, 1987.
- Toro, Damian, *El arte del performance*, Buenos Aires, Gramma, 2009.

Viveros, Mara, *De quebradores y cumplidores*, Bogotá, Centro de Estudios Sociales, 2002.

----- «Identidades masculinas en Colombia: una lectura relacional», en María Laverde, Gisela Daza y Mónica Zuleta, edit., *Debates sobre el sujeto. Perspectivas contemporáneas*, Bogotá, Fundación Universidad Central / Siglo del Hombre, p. 217-230, 2004.

Últimos títulos de la Serie Magíster

Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador

- 183** Carlos Guevara, CIUDAD, PODER Y RESISTENCIA: modernización urbana de Quito, 1895-1932
- 184** Tomás Quevedo, AGUSTÍN CUEVA: NACIÓN, MESTIZAJE Y LITERATURA
- 185** Andrés Mogro, LAS NEGOCIACIONES DE CAMBIO CLIMÁTICO: ¿qué deben hacer los países en desarrollo para despertar?
- 186** David Cordero, LA LETRA PEQUEÑA DEL CONTRATO SOCIAL: legitimidad del poder, resistencia popular y criminalización de la defensa de los derechos
- 187** Ernesto Flores Sierra, HETEROGENEIDAD Y ESQUIZOFRENIA EN LOS UNIVERSOS LITERARIOS DE JORGE ICAZA Y JOSÉ DE LA CUADRA
- 188** Sylvia Benítez Arregui, VOCES DE MUJERES DE LA PLEBE EN EL HOSPICIO DE QUITO: 1785-1816
- 189** Hugo González Toapanta, EL PERIÓDICO LA ANTORCHA Y LOS INICIOS DEL SOCIALISMO EN QUITO: 1924-1925
- 190** María Isabel Mena, LA BARONESA DE WILSON Y LAS METÁFORAS SOBRE AMÉRICA Y SUS MUJERES: 1874-1890
- 191** Raúl Zhingre, LA PARTICIPACIÓN CONSERVADORA EN ALIANZA DEMOCRÁTICA ECUATORIANA: 1943-1944
- 192** Fernando López Romero, «DIOS, PATRIA Y LIBERTAD»: ARTESANOS QUITENOS Y POLÍTICA (1929-1933)
- 193** Katerinne Orquera Polanco, LA AGENDA EDUCATIVA EN EL PERÍODO LIBERAL-RADICAL: 1895-1912
- 194** Silvana Sánchez Pinto, PARTICIPACIÓN SOCIAL Y CONTROL PREVIO CONSTITUCIONAL EN EL PROCEDIMIENTO LEGISLATIVO
- 195** S. Gonzalo Herrera, DE LA LUCHA POR LA TIERRA A LA MODERNIZACIÓN CONSERVADORA
- 196** Miguel Ángel Bohórquez, MASCULINIDAD Y TELENOVELA: entre la identidad y el estereotipo

Este libro aborda las representaciones de la masculinidad en la telenovela colombiana, tomando como corpus principal *Yo soy Betty la Fea* y *Chepe fortuna*, dos de las telenovelas con mayor popularidad en los años 1999 y 2010. El libro se interna en el discurso televisivo a través de aspectos mediáticos, estéticos y literarios que dan cuenta de la construcción y masificación de identidades masculinas a partir de las telenovelas.

Se parte de una revisión sobre medios e identidad; luego se definen la injuria y los arquetipos como formas de construcción del género para, finalmente, describir diferentes masculinidades en las telenovelas: sus tensiones y su desarrollo dentro del universo representativo ficcional. En este escenario, se evalúan algunas perspectivas en cuanto a la representación y masificación de modelos de masculinidad deseables o no en relación con la masculinidad hegemónica.

En su carácter teórico-descriptivo, esta obra incluye la mención de otras representaciones y la apertura a nuevas formas de discusión sobre masculinidades, además de ahondar en su formulación desde la lógica de los medios masivos de comunicación.



Miguel Angel Bohórquez (Bogotá, 1986) es Licenciado en Español e Inglés (2010) por la Universidad Pedagógica Nacional de Colombia y Magíster en Estudios de la Cultura, con mención en Comunicación (2014) por la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, Quito. Ha publicado artículos en el suplemento cultural Cartón Piedra del periódico El Telégrafo (2012). Ha sido docente de la Universidad Pedagógica Nacional en áreas relacionadas con los estudios literarios y las ciencias de la comunicación (2012); trabajó en gestión de políticas públicas para los sectores LGBT del distrito capital de Bogotá en 2014.

ISBN: 978-9978-84-897-5



9789978848975