



Universidad
Zaragoza

Trabajo Fin de Grado

La diferencia sexual en el espectáculo televisivo: el
caso de *Mujeres y hombres y viceversa*

Autora

Astrid Otal Beltrán

Directora

Maite Gobantes Bilbao

Facultad de Filosofía y Letras / Grado en Periodismo
2014

Resumen:

El presente trabajo pretende aproximarse a la construcción de la feminidad y masculinidad para observar los procesos subjetivos que afectan a la conformación de las identidades. Los discursos culturales textualizan los cuerpos en «mujeres» y «hombres» para adoptar las características que se han asignado como femeninas y masculinas (aunque también existen las neutras). Pero frente a la corriente que aboga por esta textualización, surgió en la década de los noventa la filosofía *queer*. Las teorías *queer* conciben el cuerpo como un enclave en el que los discursos dominantes inscriben códigos diferenciados y opuestos que oprimen. El movimiento *queer* observa los cuerpos sin sexo y sin género.

Por otra parte, este estudio analiza el texto televisivo del espectáculo para acercarnos a qué se difunde: cuáles son los modelos de feminidad y masculinidad que se ofrecen. Imagen, pero también discursos, porque las diferentes formas de concebir el lenguaje permiten comprender las relaciones de los individuos entre sí y con el mundo. Para mostrar los fundamentos de la parte teórica, se procede por último al análisis textual del programa televisivo *Mujeres y hombres y viceversa*.

Palabras clave: textualización, hombre, mujer, feminidad, masculinidad, televisión, palabra, compromiso, *Mujeres y hombres y viceversa*.

Índice

1.	Introducción.....	1
2.	Filosofías del lenguaje y textualización género: femenino y masculino	4
2.1.	Aproximación al <i>logocentrismo</i>	4
2.2.	La crítica nietzscheana: el origen de la deconstrucción	6
2.3.	Aproximación conceptual a sexo y género	7
3.	Teorías sexo-género: una panorámica	11
3.1.	La conformación de la feminidad y masculinidad en el psicoanálisis	11
3.2.	La teoría <i>queer</i> o la destextualización	15
3.3.	Los códigos de hombre y de mujer en el feminismo contemporáneo.....	17
4.	Feminidad y masculinidad en el texto televisivo	24
4.1.	La televisión, espectáculo de nuestra cotidianidad.....	24
4.2.	La producción de subjetividad en el espectáculo televisivo.....	25
4.3.	El caos en el <i>show</i> televisivo.....	28
5.	El análisis de <i>Mujeres y hombres y viceversa</i>	30
5.1.	Descripción del programa	30
5.2.	Justificación del objeto de estudio.....	31
5.3.	Análisis textual de <i>Mujeres y hombres y viceversa</i>	32
6.	Conclusiones.....	57
7.	Bibliografía.....	60

1. Introducción

El presente trabajo, el último de mi carrera, se ocupa de la diferencia sexual. Realiza una modesta aproximación teórica a cómo nuestra cultura textualiza a los sujetos como «mujeres» y «hombres». Pretende comprender, en la medida de lo posible, los procesos subjetivos que operan en la conformación de la identidad y sexualidad de los individuos: la configuración del *yo* según se sea de uno u otro sexo.

Los motivos a los que responde la elección del tema son varios, y quizá entre los primeros se encuentre la inquietud personal. Ella me ha arrojado a explorar teorías que investigan las identidades. Consideraba esencial obtener solvencia teórica sobre una temática que ejerce una gran atracción sobre mí. Porque, a veces, las representaciones del ideal del *yo* que la cultura define como «mujer» y «hombre» pueden sentirse como corsés que no dejan respirar.

Por otra parte, las normas de género que han regulado el mundo parecen tambalearse en la posmodernidad. La filosofía *queer* desarticula el sistema sexo/género para negar la ecuación un cuerpo = un sexo = un género. Textualizarse en arquetipos supone adoptar determinados deseos, actitudes y formas de comportamiento asignados y desprenderse de los opuestos, pero las teorías *queer* invitan a reflexionar sobre cuerpos sin género, sin catalogaciones anticipadas, simplemente observarnos como «cuerpos parlantes» –tal como reivindica la filósofa Beatriz Preciado–.

El auge de la filosofía *queer* parece tener aceptación en la sociedad contemporánea. Se aprecia una tendencia a los discursos que desdibujan las diferencias para conseguir la equivalencia. Algunos Estados empiezan a reconocer la existencia de un «género neutro», un individuo no adscrito ni al género femenino ni al masculino. La Justicia australiana decretó por decisión unánime el pasado mes de abril que «una persona puede no ser ni de sexo masculino ni de sexo femenino, por lo que permite el registro de una persona de género no específico». Fue debido al caso de Norrie May-Welbi, una persona que nació hombre en 1989 y que posteriormente cambió su sexo mediante una operación médica. No obstante, en Norrie May-Welbi persistió el sentimiento de ambigüedad.

Pero no es el único. Alemania permite a sus ciudadanos marcar una X en la casilla de «sexo» en su pasaporte. Nepal emite certificados de ciudadanía con esta nueva identidad. Y en España, aunque todavía no se regulan leyes referidas al tercer género, se legisla la transexualidad. Recientemente, el Parlamento andaluz aprobó el derecho a la autodeterminación de género.

La cultura occidental parece haber entrado en crisis con los modelos de identificación que se creían asentados, y dos grandes discursos se confrontan radicalmente: los que defienden la necesidad de textualizarse como forma de pacto social y los que predicán la liberación absoluta. Este trabajo recoge las dos visiones.

La estructura que sigue este trabajo es la siguiente: por un lado se establece el marco teórico y por otro se analiza, como objeto de estudio, el programa *Mujeres y hombres y viceversa*. Porque pertenece al ámbito de la comunicación y porque creo que precisamente un programa que lleve el título de *mujeres y hombres* en un tiempo en el que se cuestiona esa construcción resulta un espacio de gran interés para explorar lo que se emite.

El capítulo 2 comprende dos teorías opuestas sobre cómo concebir el lenguaje desde un enfoque filosófico y una aproximación a los conceptos de sexo y género. En el capítulo 3 se expone una panorámica de las teorías fundamentales que versan sobre la feminidad y la masculinidad. El capítulo 4 aborda el discurso televisivo del espectáculo pues, al formar parte de nuestra cotidianidad, se hace necesario su estudio para observar qué se emite al espectador. El capítulo 5 se dedica al análisis textual del programa *Mujeres y hombres y viceversa*. Finalmente, en la última parte del trabajo, se recogen las conclusiones.

Este estudio se ha valido, sobre todo, del método del psicoanálisis al entender que los conceptos de feminidad y masculinidad requieren una aproximación que explore el interior humano. Se necesita profundizar en la subjetividad para comprender su conformación. Pero además se recoge la teoría *queer* por innovadora, actual y por confrontar directamente con el psicoanálisis, y también los códigos feministas contemporáneos para saber su visión de la feminidad y masculinidad.

La elección del programa *Mujeres y hombres y viceversa* no resulta fruto del azar. La metodología utilizada, el «análisis textual», atiende a lo que Jesús González Requena, investigador de textos audiovisuales televisivos y cinematográficos, denomina *punto de ignición*. Según González Requena, «el punto de ignición es, literalmente, ese punto donde el texto te afecta, te duele, donde te quema: es el punto donde se puede localizar el fondo experiencial de lo que está en juego». En mi caso, ése ha sido el punto de partida.

2. Filosofías del lenguaje y textualización género: femenino y masculino

Las diferentes formas de concebir el lenguaje proporcionan diversas visiones sobre cómo articular las relaciones de los individuos entre sí y con el mundo. El lenguaje abarca una dimensión filosófica que permite contemplar y analizar las problemáticas que acontecen. Este capítulo ofrece de forma muy sintética dos modos opuestos de concebir el lenguaje además de abordar una aproximación conceptual a sexo y género.

2.1. Aproximación al *logocentrismo*

La palabra «lenguaje» dispone de siete acepciones diferentes en el diccionario de la Real Academia Española. Se puede entender simplemente como «uso del habla o facultad de hablar» (RAE, 2001) o como el «conjunto de sonidos articulados con que el hombre manifiesta lo que piensa o siente» (RAE, 2001). La filosofía del lenguaje - disciplina que comprende su metodología, investiga sus fundamentos y analiza su perspectiva filosófica- orienta dos actitudes básicas: «el análisis del lenguaje puede desenvolver su acción en dos frentes: en uno, puramente semántico, tratando de poner en claro las relaciones entre el lenguaje y la realidad y, en otro, característicamente pragmático, considerando las relaciones entre el lenguaje y la acción humana» (Acero, Bustos, Quesada, 1982: 23).

La filosofía del siglo XX estuvo marcada por el *giro lingüístico*. Los estudios del lenguaje dejaron de concebirse exclusivamente desde un enfoque filólogo para abarcar su dimensión filosófica. El *giro lingüístico* se puede entender como «la creciente tendencia a tratar los problemas filosóficos a partir del examen de la forma en que éstos están encarnados en el lenguaje natural» (Acero *et al.*, 1982: 15). Porque el lenguaje se utiliza para, entre otras cosas, hablar del mundo y expresar lo que creemos y, también, para manifestar nuestros deseos, sentimientos y actitudes. Dos de los discursos más relevantes son el ético y el estético: «mediante el discurso ético decimos lo que nos parece justo o injusto, bueno o malo en el sentido moral, lo que se nos ocurre que sea libertad, la democracia, el compromiso con unos ciertos principios morales, etcétera. Mediante el discurso estético expresamos lo que nos parecen determinadas entidades desde el punto de vista de su belleza, armonía, bondad estética, placer que nos producen, etc. En ambos tipos de discursos emitimos [...] juicios de los que

precisamente se ocupan la ética y la estética como disciplinas filosóficas» (Acero *et al.* 1982: 19-20).

El compromiso con las palabras que se enuncian otorga una coherencia. Un compromiso para asumir la responsabilidad con lo dicho y manifestar, de esta forma, la integridad del individuo. «Deseos y creencias explican, nos hacen ver conjuntamente el porqué de nuestros actos y el de los demás. Deseos y creencias, convenientemente articulados, *racionalizan* la conducta humana» (Acero *et al.*, 1982: 229). El lenguaje debe encontrarse unido al pensamiento y a la actitud del hablante. Davison fue uno de los teóricos que desarrolló la teoría de la *racionalización* de la conducta humana y su principio establece que «las creencias y las intenciones (deseos, etc.) del hablante han de manifestarse normalmente en sus disposiciones al comportamiento verbal» (Acero *et al.*, 1982: 244). El compromiso con las palabras pronunciadas, en las que se creen, porque otorgan sentido y coherencia para no caer en la locura.

Jesús González Requena, teórico especializado en discursos, reivindica el *logocentrismo*: «el *logocentrismo* significa poner en el centro esa dimensión de compromiso en la palabra, esa dimensión de enunciación» (en Gobantes, 2014: en prensa). Sostener la palabra porque el compromiso con ella es lo que confiere al individuo, según Requena, sentido y dignidad. «Es que una palabra no es un signo, una palabra [...] es un acto de enunciación» (en Gobantes, 2014; en prensa). Y la palabra tiene tanto valor que a veces vale la pena morir por ella: «los actos heroicos realmente son mucho más discretos. Son como los de Moro y Sócrates. ¿Qué es lo que ambos hacen? Decir *yo no me quería meter en este lío, pero no me voy a traicionar porque si me traiciono no queda nada de mí*» (en Gobantes, 2014: en prensa).

Moro y Sócrates representan el compromiso con la palabra hasta el extremo: morir por mantenerla; no traicionarse para no perder su integridad. Un acto que González Requena considera heroico. Como los actos heroicos en la palabra sostenida de Jesucristo, la de Martin Luther King o la de, sin ser esta la causa de su muerte, Galileo o Rosa Parks. «Una civilización tiene el vigor de la energía con la que sus miembros creen en sus palabras fundamentales, que son sus relatos fundamentales. Son palabras narrativas. “Libertad” no significa nada como abstracción, significa algo cuando lo puedes escribir en un relato, en el relato de un individuo que es capaz de afrontar con dignidad su compromiso consigo mismo en el mundo» (en Gobantes, 2014: en prensa).

El ser humano se ha de comprometer con las grandes palabras (libertad, igualdad, compasión, dignidad...) para obtener sentido porque «el poder de las palabras es determinante para construir los espacios humanos. Los textos construyen los espacios y los sujetos» (en Gobantes, 2014: en prensa). Sin embargo, hay quienes postularon que todas las palabras son mentira, que no valen nada, que es indiferente que se las lleve el viento.

2.2. La crítica nietzscheana: el origen de la deconstrucción

Friedrich Nietzsche proclamó en su ensayo *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral* que la verdad es en realidad mentira, que las verdades «son ilusiones de las que se ha olvidado lo que son; metáforas que se han vuelto gastadas y sin fuerza sensible, monedas que han perdido su troquelado y no son ahora ya consideradas como monedas, sino como un metal» (Nietzsche, 2012: 28). La verdad en sí no existe puesto que tan solo es percepción: «el que busca verdades en el fondo solamente busca la metamorfosis del mundo en los hombres; aspira a una comprensión del mundo en tanto que cosa humanizada y consigue, en el mejor de los casos, el sentimiento de asimilación» (Nietzsche, 2012: 30). Y esa percepción, según Nietzsche, nunca será *correcta* porque entre el sujeto y el objeto no existe ninguna exactitud ni expresión.

El arte de fingir es para Nietzsche la característica intrínseca de los individuos. Su fascinación por el engaño y la farsa hace inconcebible «una inclinación sincera y pura hacia la verdad» (Nietzsche, 2012: 23). El ser humano, para el filósofo alemán, solo sintió un impulso de verdad debido a su necesidad de vivir en sociedad. El tratado de paz que sacaba al individuo de su estado natural fue lo que propició la legitimidad de la verdad. Sin embargo, en el mundo no existe la verdad, la verdad tan solo es « [...] una hueste en movimiento de metáforas, metonimias, antropomorfismos, en resumidas cuentas, una suma de relaciones humanas que han sido realzadas, extrapoladas y adornadas poética y retóricamente y que, después de un prolongado uso, un pueblo considera firmes, canónicas y vinculantes» (Nietzsche, 2012: 28). Por eso el individuo, que ha olvidado esta situación, miente inconscientemente. La consolidación de unos determinados usos hace olvidar al sujeto que en realidad es él el creador de esas concepciones. «Pero el endurecimiento y la petrificación de una metáfora no garantizan para nada en absoluto la necesidad y legitimación exclusiva de esa metáfora» (Nietzsche, 2012: 32).

Nietzsche, partiendo de esta tesis, comenzó la deconstrucción de lo que se había entendido entonces por civilización. Porque al sostener que todo es ficción tampoco cree en el compromiso con los valores. Después de proclamar la muerte de Dios, el *superhombre* que impulsa carece de responsabilidad ante las grandes palabras. «La hora en que digáis: “¡Qué importa mi virtud! Todavía no me ha puesto furioso. ¡Qué cansado estoy de mi bien y de mi mal! ¡Todo esto es pobreza y suciedad y un lamentable bienestar!” La hora de que digáis: “¡Qué importa mi justicia! [...]” La hora de que digáis: “¡Qué importa mi compasión!”» (Nietzsche, 2003: 6). La crítica a la compasión es radical: «¡Ay de todos que aman y que no tienen todavía una altura que esté por encima de su compasión» (Nietzsche, 2003: 52).

Pero ese mundo que crea Nietzsche, donde las palabras son en sí mentira y donde se destierran los grandes conceptos, es en realidad el mundo donde solo puede habitar la psicosis. Y esa realidad que el filósofo alemán construye solo puede llevar a la destrucción. Si a las palabras se les niega su sentido, desaparece el compromiso humano y solo queda caos.

«- [...] Pero, ¿cómo conseguir que sobrevivan los valores civilizatorios si nada los garantiza, si nada los hace, en principio, diferentes de otros?

- [...] para que la civilización sobreviva a la deconstrucción la única solución es la reconstrucción» (en Gobantes, 2014: en prensa).

Jesús González Requena explica que la idea de un mundo sumergido en el caos, donde nada vale nada, es insoportable. Y es aquí, en este punto, donde sitúa la reconciliación de los individuos con la fe. No la necesidad de una fe en un dios metafísico, sino en la fe como dimensión simbólica de la palabra. «la gente que tiene ideales en el más noble sentido del término, es gente que tiene fe». (en Gobantes, 2014: en prensa). La fe en sostener las palabras, convertirlas en acto, para que el mundo escape del abismo y logre textualizarse.

2.3. Aproximación conceptual a sexo y género

El filósofo canadiense Charles Taylor relacionó la identidad con una cuestión de orientación: saber quién se es implica conocer dónde se encuentra uno. La identidad, el quién soy yo, «se define por los compromisos e identificaciones que proporcionan el marco u horizonte dentro del cual yo intento determinar, caso a caso, lo que es bueno,

valioso, lo que se debe hacer, lo que apruebo o a lo que me opongo» (Taylor, 1989: 43). Para Taylor, la identidad se delimita por la posición en cuestiones morales y espirituales, pero también se ve condicionada por una comunidad definitoria.

Para esclarecer las diferencias entre la construcción del yo «hombre» y la construcción del yo «mujer», muchos autores distinguen la identidad sexual de la identidad de género. El concepto *sexo* consiste en un «conjunto de caracteres anatómicos y fisiológicos que, en el marco de una misma especie, diferencian los individuos en machos y hembras» (Enciclopedia Espasa, 2005). El sexo designa una condición orgánica, comprende los cromosomas XX o XY y sus singularidades sexuales, biológicas. Sin embargo, el *género* se refiere al «conjunto de conductas aprendidas que la propia cultura asocia con el hecho de ser un hombre o una mujer» (Pearson *et al.*, 1993: 27).

El médico neozelandés John Money fue el primero en utilizar el término *género* en 1955 con una acepción diferente al sentido gramatical. Sus investigaciones sobre el hermafroditismo le hicieron descubrir que las personas a las que se les había considerado equívocamente del sexo contrario manifestaban conductas y tenían un sentimiento de pertenencia que «contradecían» su biología. Money diferenció entre lo anatómico y el rol de género. Por éste último entendió:

«El rol de género se evalúa en relación con lo siguiente: formas generales de expresarse, porte externo y modos de comportamiento; preferencias en el juego e intereses recreativos; temas de conversación espontánea en conversaciones forzadas y comentarios casuales; contenidos de los sueños y de las fantasías diurnas; respuestas a preguntas indirectas y tests proyectivos; constancia de prácticas eróticas y, finalmente, las respuestas de la propia persona cuando le preguntan directamente» (Money, 1955, citado por García-Mina, 2003: 26).

John Money introdujo la variable género en el lenguaje científico, pero fue el doctor Robert Stoller, especializado en la transexualidad, quien destacó el dominio psicológico de la sexualidad. Para Stoller, el género abarca «los sentimientos, papeles, pensamientos, actitudes, tendencias y fantasías que, aun hallándose ligadas al sexo, no dependen de factores biológicos» (García-Mina, 2003: 104).

La identidad de género, por tanto, no se encontraría determinada por la mera imagen corporal, sino que más bien se debería a factores psicológicos y socio-culturales. «La identidad de género es el resultado de un proceso evolutivo por el que se interiorizan las expectativas y normas sociales relativas al dimorfismo sexual, y hace referencia al sentido psicológico del individuo de ser varón o ser mujer con los comportamientos sociales y psicológicos que la sociedad designa como masculinos o femeninos» (Martínez y Bonilla, 2000, citado por Plaza, 2005: 29).

La filósofa post-estructuralista Judith Butler inserta la construcción de la identidad de género dentro del sistema heterosexual-patriarcal. «Esa heterosexualidad institucional exige y crea la univocidad de cada uno de los términos de género que determinan el límite de las posibilidades de los géneros dentro de un sistema de géneros binario y opuesto» (Butler, 1999: 80). El sistema conformaría sustancias constantes, yos con género, supeditados a atributos y rasgos propios diferenciados según se sea «hombre» o «mujer».

El marco prefabricado consiste en una distinción de dos opuestos en la que se consolida el propio término. Sin embargo, para Butler, «no existe una identidad de género detrás de las expresiones de género; esa identidad se construye performativamente por las mismas *expresiones* que, al parecer, son resultado de ésta» (Butler, 1999: 85). Para Butler, el género es performativo porque no constituye una esencia interna, sino que se construye a través de un conjunto de actos que «hombres» y «mujeres» reproducen; y esos dos géneros performativos opuestos que se dan son los que se definen como «naturales» desterrando cualquier otra opción.

Desnaturalizar esta concepción, deconstruir las prácticas sexuales y el sistema de género normativo, supuso una corriente teórica dentro del post-estructuralismo y del movimiento *queer*. La filósofa Beatriz Preciado redactó *Manifiesto contra-sexual* (2002) para subvertir el sistema sexo-género. La contra-sexualidad es «un teoría del cuerpo que se sitúa fuera de las oposiciones hombre/mujer, masculino/femenino, heterosexualidad/homosexualidad» (Preciado, 2002: 19).

Preciado entiende el sexo como una tecnología que reduce el cuerpo a zonas erógenas: los órganos sexuales se identificarían exclusivamente con los órganos reproductivos en detrimento de toda la totalidad. Así se conseguiría asociar *lo natural* con la forma heterosexual. «La naturaleza humana es un efecto de tecnología social que reproduce en

los cuerpos, los espacios y los discursos la ecuación naturaleza = heterosexualidad. El sistema heterosexual es un aparato social de producción de feminidad y masculinidad que opera por división y fragmentación del cuerpo: recorta órganos y genera zonas de alta intensidad sensitiva y motriz (visual, táctil, olfativa...) que después identifica como centros naturales y anatómicos de la diferencia sexual» (Preciado, 2002: 22).

«En la medida que las normas de género (dimorfismo ideal, complementariedad heterosexual de los cuerpos, ideales y dominio de la masculinidad y la feminidad adecuadas e inadecuadas [...]) determinan lo que será inteligiblemente humano y lo que no, lo que se considerara real y lo que no, establecen el campo ontológico en el que se puede atribuir a los cuerpos la expresión legítima» (Butler, 1999: 28-29). Para explicarlo en una frase: «una es mujer en la medida en que funciona como mujer en la estructura heterosexual dominante» (Butler, 1999: 12).

Para ambas autoras, el sistema sexo/género podría desarticularse, alterarse, redistribuirse: lesbianas, gays o transexuales se salen fuera del campo normativo. Pero también ambas ponen énfasis en que «el género puede volverse ambiguo sin cambiar ni reordenar en absoluto la sexualidad normativa» (Butler, 1999: 16).

El deseo que muestran por desnaturalizar el género se encuentra en erradicar la violencia hacia todas las opciones que no se ajusten a los ideales de sexualidad e identidad de género instaurados, pues el post-estructuralismo concluye que los opuestos binarios son, en realidad, jerarquías. Partiendo de esta idea, defienden que es imprescindible abandonar las oposiciones estructurales que avalan el sistema sexo/género para poder crear una cultura no sexista. La primera jerarquía en destruir para alcanzar esa cultura no es otra que la que promulga lo masculino/femenino.

La contra-sexualidad cobra toda su relevancia en este punto: propone observar a las personas sin género, a individuos capaces de configurar su propio *yo* sin catalogaciones anticipadas. Beatriz Preciado concluye: «los cuerpos se reconocen a sí mismos no como hombres ni como mujeres, sino como cuerpos parlantes, y reconocen a los otros como cuerpos parlantes» (Preciado, 2002: 18).

3. Teorías sexo-género: una panorámica

La cultura –como se ha visto- construye identidades diferenciadas según se nazca varón o hembra. La feminidad y la masculinidad se conforman de acuerdo a un funcionamiento social establecido en un determinado contexto histórico. Sus inscripciones comienzan desde de los primeros años de vida, incluso antes. Este capítulo expone tres teorías sobre la concepción de la feminidad y masculinidad.

3.1. La conformación de la feminidad y masculinidad en el psicoanálisis

El psicoanálisis fue el primer método que concibió la sexualidad humana como resultado de la intersección entre el cuerpo y la cultura, como constructo social. Aproximarse a los conceptos de feminidad y masculinidad exige una perspectiva que explore el interior humano, que dé respuestas a los fenómenos implicados en la vida anímica de las personas. Se necesita una investigación no estrictamente racional, pues la psíquica supone ahondar en la subjetividad. Por las anteriores cuestiones se ha optado en este trabajo por el psicoanálisis para comprender la configuración de la identidad de género y el desarrollo de la masculinidad y feminidad.

Sigmund Freud explica la formación del yo y el carácter –extrapolable a la formación del género- a través de su ensayo *El yo y el superyó (ideal del yo)*. Supone la «existencia de un grado en el interior del yo, una diferenciación dentro de él, que ha de llamarse ideal-yo o superyó» (Freud, 1992: 47). Freud constata la formación del género a través del complejo de Edipo, que parte del descubrimiento de una diferencia sexual para ordenar los superyós «masculino» y «femenino».

El padre del psicoanálisis afirma que existe una disposición bisexual de los individuos en una primera fase que se orienta a través de identificaciones. El complejo de Edipo exige rechazar al padre o la madre e identificarse con uno de ellos. «El caso del niño varón, simplificado, se plasma de la siguiente manera. En época tempranísima desarrolla una investidura de objeto hacia la madre, que tiene su punto de arranque en el pecho materno y muestra el ejemplo arquetípico de una elección de objeto según el tipo del apuntalamiento [anacrítico]; del padre, el varoncito se apodera por identificación. Ambos vínculos marchan un tiempo uno junto a otro, hasta que por el refuerzo de los deseos sexuales hacia la madre, y por la percepción de que el padre es un obstáculo para estos deseos, nace el complejo de Edipo» (Freud, 1992: 49).

La identificación-padre por parte del varón se producirá por el miedo a ser castrado. El descubrimiento de sus genitales en comparación con los de la niña orienta el camino de la identificación: «Alguna vez el varoncito, orgulloso de su posesión del pene, llega a ver la región genital de una niñita, y no puede menos que convencerse de la falta de un pene en un ser tan semejante a él. Pero con ello se ha vuelto representable la pérdida del propio pene, y la amenaza de castración obtiene su efecto con posterioridad» (Freud, 1992: 201).

La niña también desarrolla su particular complejo de Edipo y la diferencia morfológica determinará la resolución. «El clítoris de la niñita se comporta al comienzo en un todo como un pene, pero ella, por la comparación con un compañerito de juegos, percibe que es “demasiado corto”, y siente este hecho como un perjuicio y una razón de inferioridad. Durante un tiempo se consuela con la expectativa de que después, cuando crezca, ella tendrá un apéndice tan grande como el de un muchacho. Es en este punto donde se bifurca el complejo de masculinidad de la mujer» (Freud, 1924: 203). La confirmación de que nunca poseerá los genitales masculinos llevará a una identificación con la madre, no sin un sentimiento hostil: «el reproche de no haberle dado un órgano genital completo; es decir, el de haberla traído al mundo como mujer» (Freud, 1933, citado por Chávez Fernández, 1998: 101).

Sin embargo, para la niña, «la renuncia al pene no se soportará sin un intento de resarcimiento. La muchacha se desliza –a lo largo de una ecuación simbólica, diríamos– del pene al hijo; su complejo de Edipo culmina en el deseo, alimentado por mucho tiempo, de recibir como regalo un hijo del padre, parirle un hijo» (Freud, 1992: 204).

El desenlace del complejo de Edipo, según Freud, reforzaría la masculinidad y la feminidad: «la masculinidad experimentaría una reafirmación en el carácter del varón por obra del sepultamiento del complejo de Edipo. Análogamente, la actitud edípica de la niñita puede desembocar en un refuerzo de su identificación-madre (o en el establecimiento de esa identificación), que afirme su carácter femenino» (Freud, 1992: 34). Será en la pubertad cuando se pueda hablar verdaderamente de estos términos. Freud analiza lo que implica cada una de las adscripciones: «Lo masculino reúne el sujeto, la actividad y la posesión del pene; lo femenino integra el objeto y la pasividad. La vagina es apreciada ahora como albergue del pene, recibe la herencia del vientre materno» (Freud, 1992: 167)

El psicoanálisis de Sigmund Freud encierra conceptos simbólicos: la configuración de la masculinidad y la feminidad como una serie de conductas y actitudes que se adoptan según la deseabilidad social. El ideal del yo –según se sea hombre o mujer- se enmarca en un contexto socio-cultural que otorga valor o desvaloriza a los sexos; los opone y construye de forma diferenciada. El sexo a envidiar, el que se considera completo, es el pene. De allí surge el miedo a la castración y su envidia: «Comprender que el hecho de poseer un pene, en virtud del significado simbólico con que la cultura masculina ha revestido a dicho órgano, haya colado a los hombres en una posición de superioridad, nos puede ayudar a entender que [...] todo lo poderoso, valioso... vaya a ser asimilable a ese ilusorio FALO masculino» (Chávez Fernández, 1998: 100).

Sin embargo, la niña, la mujer, carece del miembro. Por eso lo envidia y lo desea. «¿Qué tiene el padre que no tiene la madre y que motiva el deseo de ésta? Desde ese momento, el falo queda valorizado, digamos, como el objeto más alto en la configuración del campo del deseo. Esto favorece el narcisismo del niño y es un golpe para el narcisismo de la niña [...]» (González Requena en Gobantes, 2014: en prensa).

Debido a ese narcisismo, según González Requena, el hombre necesita ayuda para orientarse en el campo del deseo. «[Por eso] es realmente útil y necesario que la mujer ponga en escena eso que no tiene; que se ponga en escena como el falo que no tiene para orientar al hombre en el campo del deseo. Y por eso se suben a tacones altos y por eso procuran tener muy buena figura y esa buena figura que procuran tener no es la gestalt circular, no: es la forma erguida, que es una referencia fálica» (en Gobantes, 2014: en prensa). La mujer *consolida* su feminidad para obtener indirectamente lo que no tiene.

El acto sexual sería la forma utilizada por las mujeres para calmar la herida narcisista. Conseguir el amor del hombre supondría para ellas un elemento de primer orden; y se entregan para conseguir el afecto que tanto ansiarían en sus vidas. «El amor sería la vía femenina por excelencia para restaurar una autoestima maltrecha: para calmar un estado carencial primario y/o paliar la nostalgia por la pérdida de la Unidad fantaseada, para reparar la herida narcisista [...]» (Chávez Fernández, 1998: 118). «El Amor, es, pues, el recurso femenino más importante para narcisizarse, para procurarse seguridad, para calmar sus carencias más primitivas (del pecho, del pene: del deseo-amor materno –y paterno-, de representación simbólica y significación social) y su falta fundamental

como ser humano. La búsqueda del amor ha sido para las mujeres su meta –su jaula- por excelencia» (Chávez Fernández, 1998: 118).

Pero las conductas de seducción, de querer gustar y ser admirados no son maniobras intrínsecas que pertenecen al sexo femenino: simplemente es algo que se potencia en ellas y se reprime en ellos. Simone de Beauvoir, la pensadora francesa autora de *El segundo sexo*, indagó en la formación de la condición femenina para concluir que «no se nace mujer, se llega a serlo». Beauvoir afirma que durante los primeros tres o cuatro años no existe diferencia entre la actitud de las niñas y de los niños; ambos manifiestan conductas de seducción para perpetuar el estado de felicidad anterior al destete. «Todos los niños tratan de compensar la separación del destete con conductas de seducción y cortejo; al niño se le obliga a superar esta fase, se le libera de su narcisismo fijándolo en su pene; sin embargo, a la niña se le confirma esta tendencia a convertirse en objeto que es común en niños de ambos sexos» (Beauvoir, 2005: 383).

A las niñas se les enseña la docilidad, la coquetería; se les permiten las artes de seducción para conseguir llamar la atención. Sin embargo, al niño le prohíben exhibir cualquiera de estos comportamientos: «“Un hombre no pide besos... Un hombre no se mira al espejo... Un hombre no llora”, le dicen. Quieren que sea un hombrecito; solo liberándose de los adultos contará con su aprobación. Solo gustará cuando no le esté buscando» (Beauvoir, 2005: 375). La razón de que esto se produzca tiene un objetivo: «se convence al niño de que se le exige más porque es superior; para estimularlo en el camino difícil que le corresponde, se le insufla el orgullo de su virilidad; esta noción abstracta reviste para él una imagen concreta: se encarna en el pene; el orgullo que siente hacia este pequeño sexo indolente no es espontáneo; lo vive a través de la actitud de su entorno» (Beauvoir, 2005: 375).

Y la niña -por el contrario- descubre que no se la reviste de orgullo propio, que siempre estará castrada, que no ostenta el papel protagonista. Todo lo que absorbe de su entorno y de la cultura histórica le revela a la niña una jerarquía, porque todo consiste en la exaltación del hombre. «La literatura infantil, mitología, cuentos, relatos, reflejan los mitos creados por el orgullo y los deseos de los hombres: a través de los ojos de los hombres, la niña explora el mundo y descifra en él su destino. La superioridad masculina es aplastante: Perseo, Hércules, David, Aquiles, Lancerot, Duguesclín, Bayard, Napoleón, ¡cuántos hombres por una sola Juana de Arco!» (Beauvoir, 2005:

393). El hombre es el héroe, el privilegiado antes y ahora: «si la niña lee los periódicos, si escucha la conversación de las personas mayores, comprueba que hoy como ayer los hombres dirigen el mundo. Los jefes de Estado, los generales, los exploradores, los músicos, los pintores que admira son hombres; son hombres que hacen latir su corazón de entusiasmo» (Beauvoir, 2005: 394).

El pene se inserta en un contexto social que privilegia este órgano frente al femenino; de allí *la envidia del pene* y el deseo de obtenerlo indirectamente. Surge así la necesidad de la mujer de fascinar al cuerpo masculino, de realizarse a través del otro. «Busca la glorificación de su cuerpo a través del homenaje de los hombres a los que está destinado este cuerpo» (Beauvoir, 2005: 443). Y su vida se liga a la necesidad de amor, de sentirse deseada y querida. Pero Chávez Fernández reflexiona sobre este aspecto para puntualizar: «la importancia dada a la cuestión del Amor en el psiquismo femenino ha conducido a una curiosa ocultación: la dependencia del amor de los otros siempre ha sido adjudicada en exclusiva a las mujeres, mientras los varones [...] quedaban eximidos de esa “debilidad”, que se intentaría negar por (en) el género masculino. Así, mientras las diferentes disciplinas “científicas” afirman que las mujeres son “dependientes” de los hombres, ha podido ocultarse que los hombres depende de la dependencia de las mujeres hacia ellos» (Chávez Fernández, 1998: 118-119).

3.2. La teoría *queer* o la destextualización

La teoría *queer* surge en la década de los noventa para desarticular las tecnologías de inscripción, para enfatizar que el cuerpo, la sexualidad, el género son textos socialmente contruidos y opresores. La filósofa Beatriz Preciado entiende que la masculinidad y la feminidad son ficciones políticas, conceptos definidos por discursos médicos-jurídicos en un contexto determinado: «nuestras sociedades contemporáneas son enormes laboratorios sexopolíticos en los que se producen los géneros. El cuerpo, los cuerpos de todos y cada uno de nosotros, son los preciosos enclaves en los que se libran complejas transacciones de poder. Mi cuerpo = el cuerpo de la multitud. Eso que llamamos sexo, pero también género, la masculinidad y la feminidad, y la sexualidad son “técnicas del cuerpo”, extensiones biotecnológicas pertenecientes al sistema sexopolítico cuyo objetivo es la producción, reproducción y expansión colonial de la vida heterosexual humana sobre el planeta» (Preciado, 2008: 93).

Los roles, papeles y prácticas sexuales atribuidas a los géneros masculino y femenino son, de esta forma, «un conjunto arbitrario de regulaciones inscritas en los cuerpos que aseguran la explotación material de un sexo sobre el otro. La diferencia sexual es una hetero-partición del cuerpo en la que no es posible la simetría» (Preciado, 2002: 22).

En el contexto hetero-patriarcal, el ideal del yo consolida una masculinidad y una feminidad que se asienta a través de mandatos y prohibiciones. La conciencia moral, según Freud, al final se transforma en censura moral: «La tensión entre las exigencias de la conciencia moral y las operaciones del yo es sentida como un *sentimiento de culpa*. Los sentimientos sociales descansan en identificaciones con otros sobre el fundamento de un idéntico ideal del yo» (Freud, 1923: 54).

La disposición bisexual primaria se termina orientando debido a estos miedos y castigos. Por ejemplo, el miedo a la castración es en realidad un miedo a la feminidad: «Freud afirma de forma rotunda que el niño debe escoger no sólo entre las dos opciones de objeto, sino entre las dos opciones sexuales, masculina y femenina. El niño normalmente escoge la heterosexual, lo cual sería consecuencia no de que tenga miedo de ser castrado por el padre, sino del miedo a la castración, o sea, el miedo a la “feminización” que en las culturas heterosexuales se relaciona con la homosexualidad masculina» (Butler, 1999: 140-141).

La filósofa post-estructuralista Judith Butler aprecia la orientación a la disposición femenina o masculina debido a la existencia de tabúes: «si la respuesta melancólica a la pérdida del objeto del mismo sexo es agregar y, de hecho, *convertirse en ese objeto* mediante la elaboración del ideal del yo, entonces la identidad de género parece ser en primer lugar la interiorización de una prohibición que resulta ser parte de la formación de identidad. Además, esta identidad se elabora y se mantiene aplicando de manera permanente este tabú, no sólo en la estilización del cuerpo de acuerdo con categorías sexuales separadas, sino en la producción y “disposición” del deseo sexual» (Butler, 1999: 147-148).

El contexto cultural ocultará las similitudes de ambos sexos para focalizarse en el análisis en las diferencias. La construcción de la identidad de género sería una fantasía que oprime a la mujer para alzar la masculinidad: «Todo lo que ambos tienen en común ha de ser cancelado, sepultado para olvidar su original entronque con Ella, su posterior exclusión y la propia limitación intrínseca. En adelante reinará lo que de ella le

diferencia: el pene erigido en Falo y convertido en instrumento defensivo (y arma ofensiva) frente al recuerdo de la extrema fragilidad e impotencia, que vivenció antes de descubrirlo y que es parte inherente del –su- ser» (Chávez Fernández, 1998: 106).

La mujer dejará de ser Uno, la totalidad en sí, por la convención imaginaria. «Es una experiencia curiosa para un individuo que se vive como sujeto, autonomía, trascendencia, como un absoluto, descubrir en sí como esencia dada la inferioridad: es una experiencia curiosa, para quien se considera Uno, ser revelado a sí mismo como alteridad» (Beauvoir, 2005: 402). La ficción creada asentará la jerarquía, pondrá obstáculos, infravalorará *lo femenino* y hará creer a la mujer que no puede realizarse por sí misma. «La esfera a la que pertenece está cerrada por todas partes, limitada, dominada por el universo masculino: por muy alto que se encarama, por muy lejos que se aventure, siempre habrá un techo por encima de su cabeza, unos muros que le cerrarán el camino. Los dioses del hombre están en un cielo tan lejano que en realidad, para él, no hay dioses. Sin embargo, la niña vive entre dioses con rostro humano» (Beauvoir, 2005: 402).

Pero la ficción puede desvelarse porque es pura cultura: «la identidad sexual no es la expresión instintiva de la verdad pre-discursiva de la carne, sino un efecto de reinscripción de las prácticas de género en el cuerpo» (Preciado, 2002: 25). El sistema intenta validar el carácter femenino y masculino como verdades sexuales-naturales, pero los *fallos* (homosexuales, bisexuales, marimachos, afeminados o simples personas que se alejan de los ideales) demuestran –como expresa Beatriz Preciado- que el género y la sexualidad son artefactos instaurados, tecnologías socio-políticas que convierten a los cuerpos en textos. En realidad, «no somos esencias naturales sino existencias culturales» (Lomas, 2008: 87).

3.3. Los códigos de hombre y de mujer en el feminismo contemporáneo

El falo supondría la consideración social de la masculinidad, convertirse en sujeto deseado: la competencia y el ámbito público se considerarían propios del hombre. Sin embargo, la feminidad quedaría denigrada culturalmente, renegada a «lo otro». «[...] la aparente superioridad que proporciona el tener un pene/falo y la inferioridad implícita en la carencia de él se filtra a través de los individuos en la cultura, de modo que tener el signo fálico/pene viene a representar actividad, potencia, superioridad y autoridad (asociadas con cultura, mente, pureza, blancura, ligereza y lo “humano”) y la carencia

de aquél, pasividad, inferioridad e impotencia (asociadas con naturaleza, cuerpo, suciedad, “negrura”, oscuridad y lo subhumano o animal)» (Minsky, 1998: 117).

El tener falo, con su consiguiente narcisismo, significaría la sublimación. Incluso mucho más. La visión de un mundo desde una perspectiva masculina sitúa al hombre en el centro, lo legitima. El hombre se erige como sujeto de poder: «El androcentrismo ha creado la ilusión de que el hombre habla y actúan en nombre de la humanidad. Esa ilusión ha legitimado la dominación masculina al convertir el discurso masculino en el discurso de la razón, del progreso y de la cultura frente al caos de las emociones y de la naturaleza encarnado en las mujeres. La razón masculina se convierte así en una voz impersonal y “objetiva”, en una voz de autoridad porque no es de nadie sino de toda la humanidad» (Lomas, 2008: 313).

La mujer no tiene espacio valorado en la cultura: «la cultura se habría construido [...] sobre la no (auto)representación de la mujer: sobre la “castración” femenina y la repudiación de la feminidad, perpetrada por la cultura falocéntrica y el sistema patriarcal. Y, por tanto, sobre el enaltecimiento de lo masculino (los hombres) y la denigración de lo femenino (las mujeres)» (Chávez Fernández, 1998: 181). Para Chávez Fernández, el patriarcado, con su defensa fálica, se sustentaría en una jerarquía biológica que fundamenta valores absolutos como forma de defender la ilusión. Las connotaciones que se desprenden de «lo femenino» se vinculan a aspectos negativos. Su devaluación –según Chávez Fernández- la renegará siempre a una débil, histérica, incoherente, pasiva... mientras que el hombre será definido como decidido, firme, objetivo, lúcido, combativo.

Será la ilusoria *falta* la que lleve a la mujer a ponerse la máscara que la convierta en objeto de deseo. Objeto en oposición a sujeto. «Ella se endosará todas las máscaras que le permitan encarnar la imagen por él deseada, el imaginario masculino: “La mujer está hecha de la misma materia que los sueños” (Cabrera, 1983, citado por Chávez Fernández, 1998: 181). Los sueños, los fantasmas de los hombres que ella ha hecho propios y que ha convertido fácilmente en ideales, al no haber podido representar nadie propio» (Chávez Fernández, 1998: 181).

La feminidad es producto de la dominación. El comportamiento y las actitudes femeninas sitúan a la mujer en una posición de inferioridad, la supeditan y la definen como un ser menos capaz. «La feminidad [...], en general, se trata simplemente de

acostumbrarse a comportarse como alguien inferior. [...] No hablar demasiado alto. No expresarse en un tono demasiado categórico. No sentarse con las piernas abiertas. No expresarse en un tono autoritario. No hablar de dinero. No querer tomar el poder. No querer ocupar un puesto de autoridad. No buscar el prestigio. No reírse demasiado fuerte. No ser demasiado graciosa» (Despentes, 2007: 106).

Lo femenino, para escritora francesa Virginie Despentes, son las pequeñas cosas, todo lo que carece de importancia o no se considera relevante. Todo lo que no se encuentra relacionado con ascensos ni prestigios sociales: «Todo lo que no deja huella. Todo lo doméstico se vuelve a hacer cada día, no lleva nombre. Ni los grandes discursos, ni los grandes libros, ni las grandes cosas. Las pequeñas cosas. Las monadas. Femeninas. Pero beber: viril. [...] Ganar mucha pasta: viril. Tener un coche enorme: viril. Andar como te dé la gana: viril. Querer follar con mucha gente: viril. Responder con brutalidad a algo que te amenaza: viril. No perder el tiempo en arreglarse por las mañanas: viril. Llevar ropa práctica: viril. Todas las cosas divertidas son viriles, todo lo que hace que ganes terreno es viril. Eso no ha cambiado tanto en cuarenta años. El único avance significativo es que ahora nosotras podemos mantenerles» (Despentes, 2007: 107).

La filósofa Beatriz Preciado apunta –como ella lo define- algunos *códigos semiótico-técnicos de la feminidad* pertenecientes al contexto occidental:

«*Mujercitas*, el coraje de las madres, la píldora, cóctel hipercargado de estrógenos y progesterona, el honor de las vírgenes; *La bella durmiente*, la bulimia, el deseo de un hijo, la vergüenza de la desfloración; *La sirenita*, el silencio frente a la violación; *Cenicienta*, la inmoralidad última del aborto, los pastelitos, saber hacer una buena mamada, el Lexomil, la vergüenza de no haberlo hecho todavía; *Lo que el viento se llevó*, decir no cuando quieres decir sí, quedarse en casa, tener las manos pequeñas, los zapatitos de Audrey Hepburn, la codeína, el cuidado del cabello, la moda, decir sí cuando quieres decir no, la anorexia, el secreto de saber que quien realmente te gusta es tu amiga, el miedo a envejecer, la necesidad constante de estar a dieta, el imperativo de la belleza, la cleptomanía, la compasión, la cocina, no hacer ruido al pasar, no hacer ruido al comer, no hacer ruido, el algodón inmaculado y cancerígeno del Tampax, la certitud de la maternidad como lazo natural, no saber gritar, no saber pegar, no saber matar, [...] la elegancia discreta de lady Di,

el Prozac, el miedo de ser una perra calentona, el Valium, [...] el amor antes que el sexo, el cáncer de mama, ser una mantenida, que tu marido te deje por otra más joven...» (Preciado, 2008: 91-92).

La feminidad no sería otra cosa que el arte servil encubierto por la seducción, una puesta en escena de arquetipos encorsetados. «Ya mientras andamos por la ciudad o cuando vemos la MTV o un programa musical en la primera cadena o cuando hojeamos una revista del corazón, nos asalta la explosión del estilo súper-puta, por otra parte muy favorecedor, que adoptan muchas chicas. Es una manera de disculparse, de tranquilizar a los hombres: “mira qué buena estoy, a pesar de mi autonomía, de mi cultura, de mi inteligencia, en realidad lo único que quiero es gustarte”» (Despentes, 2007: 18-19).

Virginie Despentes defiende que las mujeres aminoran sus logros, disimulan sus éxitos y se sitúan en la permanente posición seductora. Una forma de simulacro para evitar – según Despentes- el castigo, las sanciones que conlleva el acceso a los poderes tradicionalmente masculinos. Por eso envían ese mensaje tranquilizador: «Vale la pena llevar ropa poco confortable, zapatos que dificulten la marcha, vale la pena rehacerse la nariz o hincharse los senos, vale la pena morir de hambre» (Despentes, 2007: 19).

El cuerpo, para la pensadora posestructuralista Butler, sería un signo cultural que nunca se desprendería de una construcción imaginaria. «La táctica del deseo es en parte la transfiguración del cuerpo deseante en sí. En realidad, para desear puede ser necesario creer en un yo corporal modificado que, dentro de las normas de género de lo imaginario, puede amoldarse a las exigencias de un cuerpo capaz de desear. Esta condición imaginaria del deseo siempre sobrepasa el cuerpo físico a través del cual o en el cual funciona» (Butler, 1999: 159). Y ese cuerpo fantaseado, instaurado como real y naturalizado dentro de la cultura dominante, sirve para inscribir en él patrones físicos que se idealizan.

La unión del deseo con lo *real* justifica la norma y la disposición sexual. La feminidad, como se ha apuntado anteriormente, se debe a una finalidad: orientar el deseo masculino. «La mujer-como-objeto debe ser el signo de que él no sólo nunca experimentó un deseo homosexual, sino de que nunca experimentó el duelo por su pérdida. En efecto, la mujer-como-signo efectivamente debe desplazar y esconder esa historia preheterosexual y sustituirla por una que ensalce una heterosexualidad inconsútil» (Butler, 1999: 161).

El sepultamiento del complejo de Edipo, en el caso del niño, reafirma la masculinidad y rechaza la feminidad. El niño se erige como capaz, racional, valeroso. Sin embargo, como apunta Carlos Lomas (2008: 305) «la ideología del patriarcado no es sólo una ideología injusta con las mujeres sino que también es una jaula en la que aún están encerrados la mayoría de los hombres». «La virilidad, entendida como capacidad reproductora, sexual y social, pero también como actitud para el combate y para el ejercicio de la violencia, es fundamentalmente una carga» (Bourdieu, 1990, citado por Lomas, 2008: 310).

«¿Qué es lo que exige ser un hombre, un hombre de verdad? Reprimir sus emociones. Acallar su sensibilidad. Avergonzarse de su delicadeza, de su vulnerabilidad. [...] Tener que dar siempre el primer paso, siempre. Amordazar la sensibilidad. No saber pedir ayuda. Tener que ser valiente, incluso si no se tienen ganas. Valorar la fuerza sea cual sea su carácter. Mostrar agresividad. No jugar a las muñecas cuando se es pequeño, contentarse con los coches y las pistolas de plástico aunque sean feas» (Despentes, 2007: 25-26). Los valores tradicionalmente considerados como masculinos exigen huir de la feminidad: de las emociones, de la calidez, de la dimensión afectiva. En el mundo de los hombres debe reinar la actividad, la independencia, la eficacia, el control y la iniciativa.

Los *códigos semiótico-técnicos* de la masculinidad pertenecientes al contexto occidental que Beatriz Preciado señala a través de conceptos describen qué supone ser un hombre:

«*Río Grande*, el fútbol, *Rocky*, llevar los pantalones, saber dar una hostia cuando es necesario; *Scarface*, saber levantar la voz; *Platoon*, saber matar, los medios de comunicación, la úlcera de estómago, la precariedad de la paternidad como lazo natural, el buzo, el sudor, la guerra (aunque sea en su versión televisiva), Bruce Willis, la Intifada, la velocidad, el terrorismo, el sexo por el sexo, que se te levante como a Rocco Siffredi, [...] el bar, las putas, el boxeo, el garaje, la vergüenza de que no se te levante como Rocco Siffredi, el Viagra, [...] las apuestas, los ministerios, el Gobierno, el Estado, la dirección de empresas, la charcutería, la pesca y la caza, las botas, la corbata, la barba de dos días, el alcohol, el infarto, la calvicie, la fórmula 1, el viaje a la Luna, la borrachera, colgarse, los relojes grandes, los callos en las manos, la camaradería, las carcajadas, la inteligencia, el saber enciclopédico, la obsesión sexual, el

donjuanismo, la misoginia, ser un *skin*, los *serial-killers*, el *heavy-metal* [...]» (Preciado, 2008: 92).

Pero la misma Beatriz Preciado declara después que los ideales de feminidad y masculinidad son inalcanzables, imposibles de existir en las personas: «Antes pensaba que solo los que éramos como yo estábamos bien jodidos. Porque no somos ni seremos nunca mujercitas ni héroes de *Río Grande*. Ahora sé que en realidad todos estamos bien jodidos, no seremos nunca ni mujercitas ni héroes de *Río Grande*». (Preciado, 2008: 92).

La limitación de valores y cualidades tradicionalmente considerados como masculinos o femeninos supone una injusta manera de dividir el mundo. El peligro de *naturalizar* la identidad de género se encuentra en la violencia ejercida hacia todas las opciones que se consideran fuera de la norma. La Ley no es una ni única. Por eso Virginie Despentes manifestó: «No creo por un instante en la femineidad, que sería un despliegue biológico o químico de cualidades particulares en todas las mujeres. Tampoco creo más en la virilidad que reuniría a todos los hombres. No me parece que Bruce Willis y Woody Allen se parezcan en nada. Ni tampoco Britney Spears y Angela Davis. Dividir a la humanidad en dos partes para tener la sensación de haber hecho un buen trabajo me parece bastante grotesco» (De Souza, 13 de enero 2007: web).

Existe una lista que recoge las implicaciones de lo que se considera femenino, masculino y neutro. Juan Plaza (2005: 40), en sus estudios sobre los modelos de varón y mujer, recupera el inventario de la psicóloga Sandra Bem (1974): una escala de atributos masculinos, femeninos y neutros. Sandra Bem desarrolló el Inventario del Rol Sexual (BSRI, *Bem Sex Rol Inventory*) en los Estados Unidos de 1974. Pretendía dar respuesta a cuáles son los rasgos que definen a una persona como *masculina* o *femenina*. Pero también demostrar a través de esta manera que un individuo puede ser *andrógino*, que tiene características tanto masculinas como femeninas, o *indiferenciado*, que no muestra dirección alguna de tipificación sexual.

Bem Sex Rol Inventory está compuesto de 60 ítems: 20 con características femeninas, 20 con masculinas y las 20 restantes consideradas atribuibles a ambos sexos. El test en realidad mide la deseabilidad social respecto a la M-F; pero Sandra Bem concluye que no se puede reducir a las personas a una simplificación bidimensional.

Algunos de los atributos de la lista Bem:

Atributos masculinos	Atributos femeninos	Atributos neutros
Autoconfiado	Complaciente	Persona que ayuda
Defensor de las propias ideas y creencias	Alegre	Irritable, cambiante de humor
Independiente	Tímida	Consciente
Atlético	Cariñosa	Teatrero/a
Desenvuelto, firme, asertivo	Aduladora	Feliz, dichoso/a
Personalidad fuerte	Fiel, leal	Impredecible
Fuerte, enérgico	Femenina	Digno/a de confianza
Analítico, pensativo	Simpática	Celoso/a, envidioso/a
Con habilidades de líder	Sensible a las necesidades de otros	Sincero/a, veraz, exacto/a
Le gusta-desea arriesgarse	Comprensiva	Reservado/a, callado/a
Toma decisiones fácilmente	Compasiva	Presumido/a, vanidoso/a, engreído/a
Autosuficiente	Deseosa de calmar los sentimientos heridos de los demás	Agradable
Dominante	De hablar suave	Solemne, ceremonioso/a
Masculino, viril	Cálida, afectuosa	Amistoso/a
Deseoso de lograr una posición	Tierna, delicada, sensible	Ineficaz, incapaz
Agresivo	Ingenua, crédula	Adaptable
Actúa como líder	Infantil	Metódico/a
Competitivo, ambicioso	Amante de los niños	Con tacto, discreto/a, diplomático/a
	Gentil, benévola, amable	Convencional

(Fuente: Mosterio, 2001, citado por Plaza, 2005: 39)

El feminismo pone de relieve las características asociadas a ambos géneros para remarcar las desigualdades que se originan como fruto de ellas. Pretende exponer que los arquetipos asfixian a mujeres y hombres, pero que son las primeras las grandes perdedoras, pues los atributos femeninos son peores valorados en la cultura social.

4. Feminidad y masculinidad en el texto televisivo

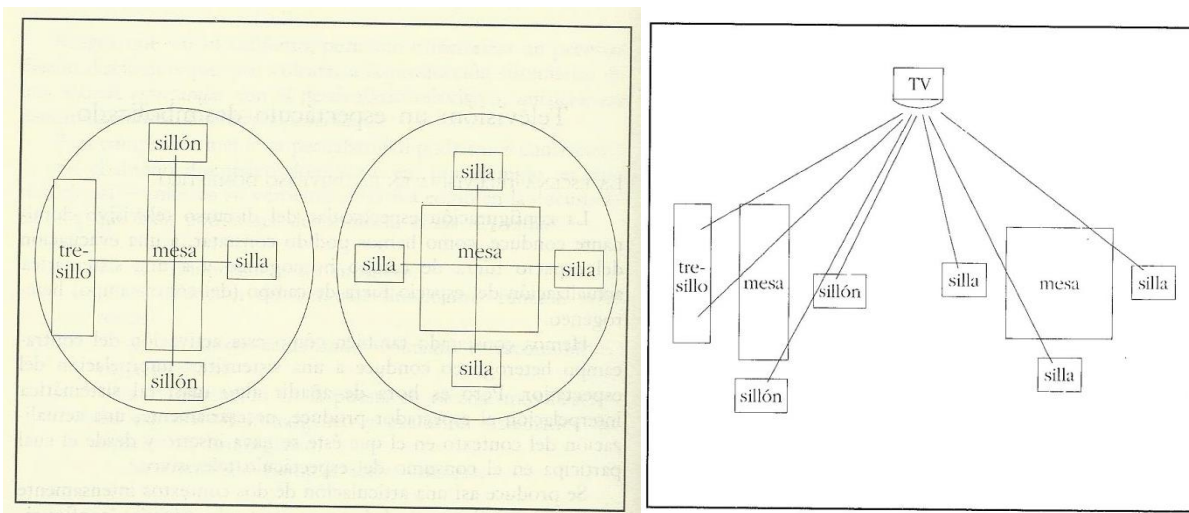
El discurso televisivo posmoderno, al formar parte de nuestra cotidianidad, exige un acercamiento para contemplar los mensajes dirigidos a mujeres y hombres (y en un sentido más amplio, al ser humano) que se difunden.

4.1. La televisión, espectáculo de nuestra cotidianidad

Jesús González Requena inscribe la experiencia perceptiva humana en dos ámbitos: «la experiencia perceptiva directa, es decir, la construcción de imágenes perceptivas del mundo, y la experiencia perceptiva de la representación visual, es decir, la percepción de representaciones, de imágenes mediadoras entre las construidas por la percepción y el mundo referencial» (González Requena, 1992: 75).

La representación, así entendida, existe desde la Antigüedad -la pintura y la escultura son ejemplos de ello-, pero la expansión de las técnicas de representación audiovisual se ha introducido en nuestra cotidianidad: «vivimos, hay que decirlo, un mundo en el que las representaciones invaden casi todos los resquicios de la experiencia perceptiva» (González Requena, 1992: 76); fundamentalmente porque «la televisión está ahí, delante de nuestros ojos» (González Requena, 1992: 9).

La televisión se adentra en nuestras vidas y transforma los espacios; altera, en esencia, el ámbito doméstico: de círculos que garantizan la intimidad y comunicación familiar a semicírculos abiertos orientados hacia el televisor. «[Un] movimiento de reestructuración topológica que niega al cuarto de estar su tradicional carácter de espacio de intimidad -de privacidad- para abrirlo a un espacio social, público y, como sabemos, esencialmente espectacularizado -y, por tal, pseudosocial, pseudopúblico» (González Requena, 1992: 101-102).



Fuente: González Requena, 1992: 100-101

Y los sujetos miran, al igual que el niño y la niña miraban la imagen del otro con el que identificaban, pues la mirada se encuentra vinculada con el deseo. El ojo es el órgano que estructura la propia imagen, el propio cuerpo, a partir de la observación. El ojo participa «en la relación narcisista, imaginaria del otro, donde se forma el *bildet*, el yo» (Lacan, citado por González Requena, 1992: 62). El espectáculo televisivo busca suscitar el deseo, seducir para atrapar la mirada del espectador; retenerla. «Y retengamos, en todo caso, pues tal es lo que constituye la economía pulsional del espectáculo, la importancia que la fascinación visual, es decir, la seducción, desempeña en la constitución especular del yo» (González Requena, 1992: 65).

4.2. La producción de subjetividad en el espectáculo televisivo

El discurso televisivo actual, caracterizado por el espectáculo, se inserta en el contexto de la posmodernidad. Su origen vendría a ser el resultado del fracaso de la Ilustración, del fin de una cultura basada en la razón. Un rechazo ideológico que reorganizó la sociedad en todo lo opuesto: «[fue la] revancha de lo privado sobre lo público, del suceso sobre la Historia, de lo pragmático sobre lo programático, de lo vivencial sobre lo ideológico» (Imbert, 2003: 22).

La victoria de lo público sobre lo privado «permite explicar el auge de formatos, géneros, modalidades expresivas y estrategias discursivas basadas en *contar historias*» (Arroyas Langa, Gobantes Bilbao, Noguera Vivo, 2010: 8-9). Un contar historias que, paradójicamente, se articula sin relatos, pues tan solo muestra fragmentos, trozos de vidas, expuestos con una hegemonía emocional que tiene como consecuencia que «los valores ya no se transmiten tanto mediante la articulación de ideas como con

manifestaciones de los sentidos, y que las informaciones se elaboren menos en términos de verdad o rigor que en términos de identificación emocional» (Arroyas Langa, Gobantes Bilbao, Noguera Vivo, 2010: 8).

El paradigma que se crea a partir de esta crisis transforma el discurso televisivo: «por un lado, los géneros “realistas” –con vocación referencial-, cuyo prototipo es el telediario, se ven obligados a renovarse, con una tendencia clara a espectacularizar y/o amenizar/variar su discurso. Por otra parte, asistimos a una especie de retorno al realismo tanto en los programas de ficción como en los llamamos “programas de realidad”» (Imbert, 2003, 24).

Irrumpe la realidad, las emociones, los sentimientos y las vivencias subjetivas. Y se configura el espectáculo. «Este modo de representación establece una relación paradójica con la realidad, a la vez especular y espectacular: especular porque es una realidad enraizada en la cotidianeidad, en lo vivencial, en lo familiar, que actúa como espejo; espectacular porque está dotada de una cierta teatralidad, inherente al código televisivo, vinculada a un contrato comunicativo que propicia el espectáculo» (Imbert, 2003: 28).

El espectáculo es aquello que se «ofrece a la vista o a la contemplación intelectual y es capaz de atraer la atención y mover el ánimo infundiéndole deleite, asombro, dolor u otros afectos más o menos vivos o nobles» (RAE, 2001). El espectáculo muestra un cuerpo que desea seducir, atrapar la atención del sujeto que observa. «Todo espectáculo se articula sobre una relación dual, imaginaria, especular. Lo imaginario es convocado en esa densa relación que vincula a un sujeto que mira y a un cuerpo que actúa para él, que se ofrece a su mirada» (González, 1992: 66).

La mirada del telespectador se entrega a su deseo visual, vuelca su atención, pues el cuerpo que se muestra ejerce fascinación, seduce. «Una mirada, una distancia, un cuerpo que se exhibe afirmado como imagen que fascina. He aquí, entonces, los elementos necesarios para una situación de seducción. Pues lo que pretende el cuerpo que se exhibe es *seducir*, es decir, atraer –apropiarse- de la mirada del otro» (González, 1992: 65).

Pero el cuerpo del espectáculo audiovisual, el mismo que retiene la mirada del espectador, difiere del cuerpo que pone en escena el teatro, el circo o cualquier otra

actuación. Porque el cuerpo del espectáculo televisivo es una imagen *descorporeizada*: «universalización, pues, del *star-system*: imágenes de cuerpos ejemplares, tan ejemplares que sólo pueden existir como imágenes: cuerpos que no huelen y que carecen de textura, que desconocen las erosiones del tiempo, que son, en el extremo, tan inmaculados como asépticos» (González, 1992: 134).

Esta sociedad posmoderna del espectáculo Beatriz Preciado la inscribe en lo que denomina «capitalismo farmacopornográfico», un capitalismo asentado sobre la industria farmacéutica y la industria audiovisual, en concreto la del sexo. «El capitalismo farmacopornográfico inaugura una nueva era en la que el mejor negocio es la producción de la especie misma, de su alma y de su cuerpo, de sus deseos y afectos. El biocapitalismo contemporáneo no produce “nada”, excepto la propia especie» (Preciado, 2008: 44).

Se trata de moldear a los individuos para encaminar su propia concepción; las personas consumen para conseguir la apariencia y los deseos expuestos como *normalizados*. «Consumimos aire, sueños, identidad, relación, alma. Este nuevo capitalismo farmacopornográfico funciona en realidad gracias a la gestión biomediática de la subjetividad, a través de su control molecular y de producción de conexiones virtuales audiovisuales» (Preciado, 2008: 43). La globalización y el mundo audiovisual permiten difundir imágenes y modelos de manera masiva.

«[En] la lógica del impacto espec(tac)ular [...] no es la información sobre el mundo lo que importa, sino la construcción y el consumo de un mundo imaginario, intensa y excitantemente coloreado» (González, 1992: 136). Se potencia una imagen electrónica, de una forma extremadamente deseable, que los telespectadores ansían obtener para sí: «se trata del ámbito de la cultura *light*: cuerpos que para exhibirse elásticos y ligeros buscan denodadamente descorporeizarse, negar su olor y su peso, disfrazar su textura y sus arrugas, identificarse en suma con los fantasmas plástico-electrónicos» (González, 1992: 137). La razón de ser se focaliza en conseguir ser deseado por la mirada del otro. González Requena expone que el discurso televisivo dominante produce el narcisismo, la autofascinación especular; ser *look* para cotizarse en el mercado visual.

Las transformaciones de las tecnologías de producción de subjetividad se infiltran en la vida cotidiana –según Beatriz Preciado– a partir de la Segunda Guerra Mundial como nunca lo habían hecho antes. El desarrollo de la cirugía, de los fármacos, ligados a la

evolución de las formas de representación (fotografía, cine, televisión, Internet, etc.) produjeron que cada individuo interiorizara su ideal del *yo*. «Si en la sociedad disciplinar las tecnologías de subjetivación controlaban el cuerpo desde el exterior como un aparato ortoarquitectónico externo, en la sociedad farmacopornográfica, las tecnologías entran a formar parte del cuerpo, se diluyen en él, se convierten en cuerpo. [...] El poder actúa a través de una molécula que viene a formar parte de nuestro sistema inmunitario, de la silicona que toma la forma de senos, de un neurotransmisor que modifica nuestra forma de percibir y actuar, de una hormona y su acción sistemática sobre el hambre, el sueño, la excitación sexual, la agresividad o la decodificación social de nuestra feminidad y masculinidad» (Preciado, 2008: 68). Se consigue que cada individuo se auto-ejerza su propia vigilancia y control.

Beatriz Preciado considera que son emblemas la talla, la silicona, el vello o la Viagra porque suponen formas de proyección del *yo*, de feminidad y masculinidad junto a sus modos de actuar. La difusión de representaciones emiten el comportamiento que cada individuo ha de mostrar según de sea hombre o mujer. Y todo ello, sobre todo, gracias a un espectáculo que fascina. «La fascinación es, en efecto, el camino abierto a la penetración de las mentes, a la interiorización de modelos, porque cultiva el narcisismo del sujeto, porque activa [...] las dimensiones más profundas y contradictorias, para bien o para mal» (Imbert, 2003: 45). El espectáculo televisivo conecta a la vez con nuestros gustos declarados y con nuestros deseos inconfesables. «La fascinación que los personajes y las situaciones ejercen sobre el espectador provienen del hecho de que le ponen en contacto con lo más profundo y oculto de sus tensiones y pulsiones, de sus conflictos y anhelos, de sus deseos y temores. La televisión seduce porque es espejo, no tanto de la realidad externa representada cuanto de la realidad interna del que la contempla» (Ferrés, 1996, citado por Imbert, 2003: 45).

4.3. El caos en el *show* televisivo

El discurso del espectáculo se puede analizar desde la relación que mantienen los individuos con las palabras. Porque después del fracaso del proyecto de la Modernidad, la posmodernidad cambió la concepción de la comunicación. En la Ilustración «se entendía que la necesidad de comunicación del ser humano para el desarrollo individual junto a la percepción moral de su vulnerabilidad eran el fundamento de la construcción de discursos cuya discusión contribuía a crear redes de sentido y solidaridad» (Arroyas

Langa, Gobantes Bilbao, Noguera Vivo, 2010: 7). Pero la sociedad del espectáculo posmoderna rompe con esta idea y no construye, sino que deconstruye los discursos. «Volviendo a un enunciado básico de la teoría del texto: la cultura la hacen los textos, pero en la medida los textos pueden convertirse en elementos de destrucción cultural; por lo mismo que la construyen la pueden destruir» (en Gobantes, 2014: en prensa).

González Requena expone que lo que se considera realidad es inseparable de las representaciones proyectadas. El espectáculo, difundido a través de los medios de comunicación, muestra el mundo privado de las personas: «es en este otro territorio donde se juega la puesta en discurso, la representación, la construcción de la realidad en su aspecto más subjetivo: el de los sentimientos y las emociones humanas. De manera que en ello se juega, nada más y nada menos que el cómo concebimos al ser humano» (González Requena, 2010: 22). Se juega con los valores considerados humanos.

El mundo del espectáculo convierte en show cualquier puesta en escena, y explota el sufrimiento humano. «La emoción que produce la contemplación del dolor es sin lugar a dudas el recurso más trillado del espectáculo televisivo, pues éste consiste precisamente en eso: hacer de la realidad más cruda –reality show- y de su verbalización –talk show- un resorte dramático» (Imbert, 2003: 128). Disfrutar del sufrimiento, en definitiva, perder la compasión: «aniquilarla [la compasión] y colocar al espectador en la posición de canalla, de alguien que disfruta del sufrimiento del otro. Eso es una enfermedad social extraordinaria» (en Gobantes, 2014: en prensa).

En esos platós no existe la compasión, ni el respeto, no se protege la dignidad ni la intimidad. En el discurso televisivo se destruye el compromiso con las grandes palabras, aquellas que otorgan a los individuos su dimensión humana. Así que volvamos al enunciado básico de González Requena: «que las cosas para mí, la realidad, nace como efecto de los discursos que nos permiten representarlas y, así, pensarlas, dotarlas de sentido. De lo que se deduce que lo que llamamos realidad es indisociable de las representaciones que construimos para pensar nuestras experiencias singulares de lo real. Ahora bien, si la realidad es algo que construimos con los discursos, es decir, con los textos, deberán ustedes reconocer que igualmente podemos destruirla, en la misma medida en que destruyamos los textos que nos permiten conformarla» (González Requena, 2010: 20). Y cuando se destruye, se evapora el compromiso y el espectáculo televisivo da la bienvenida al caos nietzscheano.

5. El análisis de *Mujeres y hombres y viceversa*

5.1. Descripción del programa

Mujeres y hombres y viceversa es un programa emitido por Telecinco de lunes a viernes de 12.45 a 14.20. Se introdujo a la parrilla televisiva española el 9 de junio de 2008 y consiste en la adaptación de la producción italiana *Uomini e donne*. Pero con variaciones, como el nombre. *Uomini e donne* (hombres y mujeres) se invirtió por *Mujeres y hombres* y se añadió la palabra ‘viceversa’, como forma de evitar acusaciones de tintes machistas y de expresar que los protagonistas son los dos sexos. Que es indiferente *Mujeres y hombres* que *Hombres y mujeres* porque se crean espacios para ambos.

La mecánica corresponde al formato de *dating show* –programa de citas o concurso de citas-. Cuatro tronistas (dos chicos y dos chicas) conocen a pretendientes que acuden al programa para conocerles y conquistarles. No existe una duración específica para cada trono, el ritmo lo marca la propia persona en su proceso de *encontrar el amor*. El primer director del programa¹, Alberto Carullo, explicó en qué consiste: «se trata de un programa de entretenimiento que da la oportunidad, a quien no tenga pareja, de conocer a su media naranja y desarrollar una historia de amor con otras personas que acudirán» (El Mundo, 8 de junio de 2008: web).

Como el ‘amor’ es complicado, el programa cuenta con dos asesores –colocados al lado de los tronos- para *orientar* en las decisiones que se toman. Y como el programa requiere dinámica, espectáculo, también participan *ganchos*, colaboradores sentados en las gradas del público que comentan todo lo que sucede y se ve en el plató. Solo se ponen dos condiciones a pretendientes y tronistas: que nadie de los que acuda tenga pareja y que ninguno de los participantes que se conquisten se vea fuera del programa. Las cámaras tienen que estar. El incumplimiento de estas dos normas suele llevar a la expulsión.

El programa que permite encontrar a la media naranja ronda actualmente (junio de 2014) el 15% de *share* y su público objetivo se centra predominantemente en los jóvenes entre los 13 y los 24 años.

¹ Cristina Gutiérrez es la actual directora del programa

5.2. Justificación del objeto de estudio

Mujeres y hombres y viceversa es un texto televisivo que pone en escena algo semejante a un cortejo: la seducción para conquistar al otro. El momento en el que ambos sexos quieren hacerse deseables muestra los modos de relación entre los géneros masculino y femenino. Por eso se considera que el programa resulta un espacio privilegiado para el análisis de la identidad de género y de las actitudes y los comportamientos adoptados.

El programa, además, se enmarca dentro del mundo del espectáculo televisivo. Así, el deseo no se ciñe a aquellas personas que acuden a plató, pues el espectáculo busca seducir a la mirada del telespectador para atraparla. El espectáculo intenta fascinar, y «la fascinación es, en efecto, el camino abierto a la penetración de las mentes» (Imbert, 2003: 45).

En este trabajo analizo dos programas correspondientes al dedicado al trono de los chicos que se emitieron los días 6 y 7 de mayo de 2014. Soy consciente de la reducción de la muestra pero considero que estos dos programas son suficientes para ejemplificar lo que se exhibe. El objetivo del presente trabajo pretende constatar lo que en esos dos programas ocurre y la demostración de los modos de actuación de hombres y mujeres en el cortejo queda expuesta para el análisis. Pero existe otra razón de peso: a esos dos programas acudí como público para evitar las mediaciones y ver, desde el mismo lugar donde se graba y produce, los acontecimientos que aparecen posteriormente en pantalla. Observar *sin filtros* el espectáculo que de lunes a viernes se cuela en los hogares españoles. He de puntualizar que la muestra es fruto del azar, pues para presenciar el programa en directo solicité petición y los días disponibles correspondieron al 6 y 7 de mayo.

5.3. Análisis textual de *Mujeres y hombres y viceversa*

El siguiente análisis se basa en una transcripción de fragmentos seleccionados junto a la muestra de imágenes que acompañaron a los comentarios que se produjeron en los dos programas. En el desarrollo se intercala esta muestra con propias consideraciones. Para diferenciar lo que constituye lo propio del programa de mis valoraciones, advierto que éstas últimas se escriben en negrita.



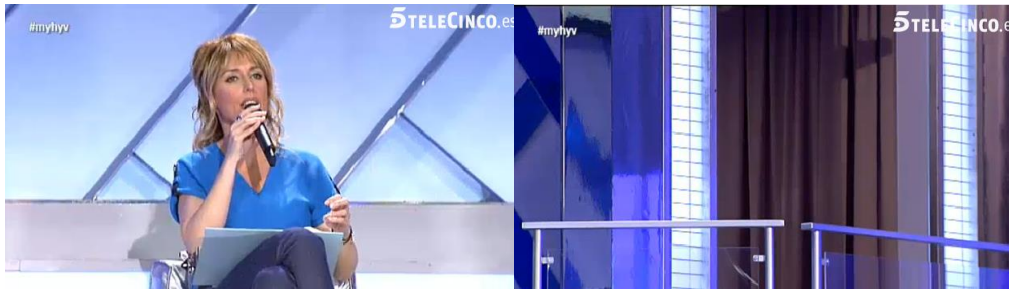
Emma: Ángel, van a entrar tus chicas hoy muy peculiares, vestidas de heroínas de películas. Algunas muy sexys y algunas con mucha fuerza ya lo verás.

Emma García es la presentadora de *Mujeres y hombres y viceversa*. La gran narradora y la que dirige este texto televisivo. Mueve los hilos, da paso a los que participan, se encarga de articular el programa.



Emma: Pero tenemos un estilista que viene acompañado de Lola, su perrita. Adelante, Jesús.





Emma: ¿Cómo está nuestra Pepa? Veo que viene a conjunto. ¿Estáis preparados los dos? Pues adelante el desfile.

[...]

Raquel, adelante.





Emma: Guau. Has dejado aquí al público. Que lo diga Jesús.



Jesús: Su personaje es Violeta, de *Los Increíbles*. Y tiene versiones y tiene diferentes maneras de haber hecho aquí el desfile y creo que es la mejor versión que has podido hacer porque sexy, provocativa, con brillos. ¿Esto lo has hecho tú, también? Te lo has currado. [...]



Con las botas altas. Viene provocativa. No ha desfilado con soltura pero ha tenido su gracia y su sensualidad. Y creo que es de premiar. Le voy a poner un 9.

Raquel cumple las expectativas. Nadie parece sorprendido. Se ha endosado la máscara de mujer deseable: provocativa, sensual, digna de cautivar la mirada. La heroína Violeta de *Los Increíbles*, una niña que en la ficción ronda los diez años, ahora es una *pretendiente* que se viste con un traje modificado para la seducción.



Raquel: Gracias. [Aplausos]



Emma: Un pedazo de 9 para Raquel. A ver, Anabel.



Anabel: Yo te he puesto, nena, un 15 porque vas estupendamente. Por ponerte un fallo, que no tienes ninguno, pero por ponerte un fallo, el cinturón te queda un poquito grande y se te cae. Pero ir con esas botas de plataforma, bajar la escalera, las mallas *pegás* que llevas, el culazo que te hacen, y a parte que el disfraz está curradísimo, para mí un 15. [Aplausos]

El cuerpo fantaseado se pone en escena para exhibirse. La delgadez, la belleza, la melena que cae hasta la cintura, los labios rojos, los tacones que estilizan, el físico femenino enfundado en unas mallas que realzan los atributos que se valoran para la conquista. Pero aunque su cuerpo se encuentre presente en el plató, ella parece no estar.



Emma: ¿Estás muy nerviosa, no Raquel? Ángel está como muy seria. Yo creo que está un poco nerviosa.

Ángel: Está nerviosa. Relájate.

Raquel: Sí, estoy un poco nerviosa.

Pero no transmite nerviosismo. Su rostro sin expresividad y su pose prácticamente inmóvil, con los brazos quietos extendidos y las piernas fijadas, desprenden una sensación de falta de vida, de alguien inerte.

Emma: A ver, Perla que está con nosotros. Que puntúe Perla.



Perla: Buenos días, chicos. Yo me voy a copiar de Luismi y *la* voy a dar un *peazo* de 10. Si me haces caso, que veo que estás bien acompañada. Te pongo un 10, ¿vale? Que te lo has currado mucho y me gusta.



Emma: Yo creo que Aurora, Aurora no va a poder sacar ningún fallo en esta ocasión. Vamos a comprobarlo, ¿Aurora?

Aurora: No te saco ningún fallo porque no sé ni de qué vienes. No he visto ese personaje. Te pongo un uno hija mía.



Ángel: ¿Pero, Aurora, un uno?

Raquel: Serás la única [no se altera].



Veo a una chica de rojo, con los pantalones... es que no me estás diciendo nada. Entonces no te puedo puntuar. Un uno.

[...]



Ángel, ¿qué nota le pones tú?



Ángel: Emma, a mí la verdad que me ha encantado. Le voy a poner un 10 porque el disfraz está increíble, se lo ha currado mucho y me encanta.

Ella representa al objeto silente de deseo. No se mueve en exceso, no se altera, posiblemente, cuando se exprese, nunca elevará demasiado su tono de voz. Parece estar allí para ser contemplada. Es bella, pasiva, inexpresiva, contenida, fría. Permanece exánime para ser la figura que dirige el deseo masculino.

Pero él apenas da muestras interés, ni siquiera cuando se sienta sobre su regazo. Aunque tampoco le molesta –quizá porque Raquel, lo que representa Raquel, no le incomoda-, pero no manifiesta ningún tipo de actitud receptiva, no le dirige ninguna mirada de deseo. No parece inmutarse por la chica que se enfunda el traje modificado de Violeta la de *Los Increíbles*.

Emma: Enhorabuena, Raquel [Aplausos]



Continuamos con el desfile de heroínas y ahora va a entrar, Steisy.





[Ovaciones y aplausos]

Ángel: Vaya sorpresa, Emma.

Emma: ¿Por qué, Ángel, por qué la sorpresa?

Antonio Tejada [asesor del amor]: A mí me ha levantado. Del asiento, digo.

Ángel: Me ha dejado sin palabras, Emma. Madre mía. A parte que está en su salsa porque ella se mueve en estos mundos de desfile...

Emma: ¿Qué quieres decir?

Ángel: Que se le nota que está a gusto.



Emma: ¿Tú utilizas también esto para tus espectáculos?

Steisy: No, así voy muy *tapá*.

Antonio David [asesor del amor]: ¿Pero tú haces despedidas de soltero, no? [...]
Y en la despedida de soltero, imagínate, si te ponen música y Ángel es el soltero, ¿tú qué le harías a Ángel aquí ahora?

Steisy: Pues un *show*, un *streaptes*.



Steisy no es pasiva, ni dulce, ni inexpresiva; Steisy domina la escena. Es netamente procaz y lasciva. La seductora que convoca al sexo sin tapujos. La tentadora. Todo en ella remite al encuentro sexual: su vestimenta, su cuerpo, su gestualidad, sus movimientos. Su presencia puede que sea capaz de sepultar de inmediato el complejo de Edipo del varón: orientarle en su campo de deseo. Pero este arquetipo de mujer, aunque sea tan estereotipado como el anterior, parece que provoca suspicacias debido a su explicitud.



Emma: Bueno, vamos a dejarlo allí. A ver, Jesús, por favor. Respira tú también, ¿eh?

Jesús: Se me ha cortado el aliento incluso a mí. Yo quiero puntuar su puesta en escena de dos maneras. Quiero poner dos puntuaciones. La primera, con respecto a su *look*, su caracterización como personaje, que creo que está muy bien. O sea, has hecho una muy buena imitación de una *Catwoman* muy sensual, muy atrevida, provocativa, vamos que creo que Ángel está en su salsa. Contentísimo, ¿verdad? ¿me equivoco? Las botas altas me gustan muchísimo, los *leggings* te hacen una figura estupenda, el corsé con tirantes, el maquillaje también lo ha logrado muchísimo. O sea, que en cuanto a caracterización le voy a poner un 9.

Steisy: Muchas gracias. Oh, qué bueno es.

Emma: Espera, espera. Espera, Steisy que hay una segunda parte.

Jesús: La segunda parte es la del desfile. Ni tanto ni tan *corto*. Me ha parecido vulgar.

Steisy: ¿Por qué?



Jesús: O sea, yo sé que es espectacularidad, pero no me gusta que una mujer proyecte su lado más vulgar. Es que esa es la palabra.

Steisy: ¿Pero la *Catwoman* lo que proyecta es su lado salvaje, no?

Jesús: Mira, la *Catwoman* es un personaje que nació hace bastantes años y décadas de hecho, ¿y sabes cómo empezó *Catwoman*? Era una vulgar ladrona. Pero para quedarse con *Batman*, hay que pasar mucho. O sea, yo es un consejo que te doy. Que como desfile te pongo un uno.

Muestra que conoce el deseo masculino y que puede satisfacerlo. Ella también se ha endosado la máscara de feminidad, aunque una diferente a la de la chica anterior. Sus labios hinchados, su maquillaje excesivo, sus senos voluminosos, su ropa ajustada: es la oposición de la chica buena, fiel y de aspecto recatado. Su

figura resulta fascinante y logra reacciones; es capaz de atraer con una fuerza desbordante. Pero aunque se reclame como el deseo, no lo logra.

Steisy no deja lugar para ningún intercambio simbólico en el cortejo. Ella arrasa sin permitir espacios comunes para los gestos, las miradas, el coqueteo: los acercamientos mutuos. No existen las sutilezas ni él participa: queda relegado a la pasividad más absoluta en todos los planos. Y él parece mostrar incomodidad.



Ángel: ¿Un uno? No

Emma: Steisy, ¿tú has tenido la sensación de que te entregabas, quizá, demasiado al personaje?

Steisy: Hombre un poco, pero en todo caso más vale que sobre que no que falte.

[...]

Emma: A ver, Olalla.



Olalla: Yo le voy a dar un tres a la travesti que Steisy lleva dentro. Y se lo he dado porque yo, como decía antes a una de tus compañeras, creo que la ropa tiene que ser una extensión de la personalidad; en tu caso creo que es una extensión de la personalidad porque los felinos son muy falsos. Y creo que contigo va a pasar eso, que las matas callando y que vas por detrás. Y también creo que con la ropa que llevas tan provocativa y tan explosiva, creo que los tíos te van a ver más para un momento que para una relación seria. Es mi opinión.

[...]



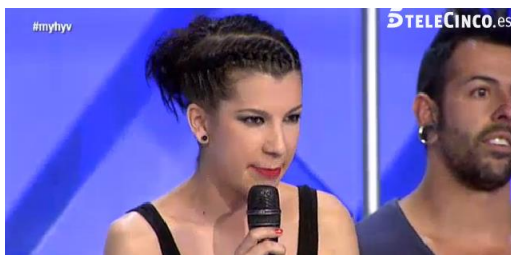
Emma: A ver, Anabel.

Anabel: Vienes estupenda, me has provocado hasta mí que soy tía. Lo has hecho súper bien bajando las escaleras. Esto [se refiere a los pechos] casi se te sale, me has dado poquito de susto. Mira, que a base de críticas tú tienes que seguir para adelante, y no mires a nadie. Que tienes un cuerpazo, que tienes una buena actitud... Que es que siempre sois metéis con la que está más buena y la más guapa.

Porque al fin y al cabo eso es lo importante aquí, ser un cuerpo perfectamente moldeado y textualizado como «mujer». Ser la imagen que encaja en el imaginario social y televisivo. Un cuerpo perfecto más parecido a lo que González Requena denomina «fantasmas plásticos-electrónicos» que a uno *real*. Y esa forma plástico-electrónica del espectáculo se exhibe para fascinar.

La producción de subjetividad –como explica Beatriz Preciado- se infiltra en la cotidianeidad de los individuos: las representaciones y los modelos funcionan para que cada persona visualice su propia concepción y sea ella misma la que moldee su propio cuerpo conforme a los patrones expuestos. El texto televisivo muestra determinadas apariencias corporales seleccionadas para su difusión.

[Aplausos]



Olalla: Bueno, yo tengo una pregunta a ver si puedo cambiar de opinión. Si Ángel fuera ciego, Steisy, ¿tú cómo le impresionarías?



Steisy: ¿Yo? ¿Pues no te lo dije en la prueba de cámaras? Si yo con un pimiento te hago un arroz. Si soy muy *apañá*. Con un pimiento te hago un arroz. [...] Trabajadora, buena gente, amiga de mis amigas, muy de su casa, de su familia, ¿tú qué quieres?

[...]



Emma: Bueno, puntúale.

Ángel: Emma, no hace falta ni que lo diga, un 10.

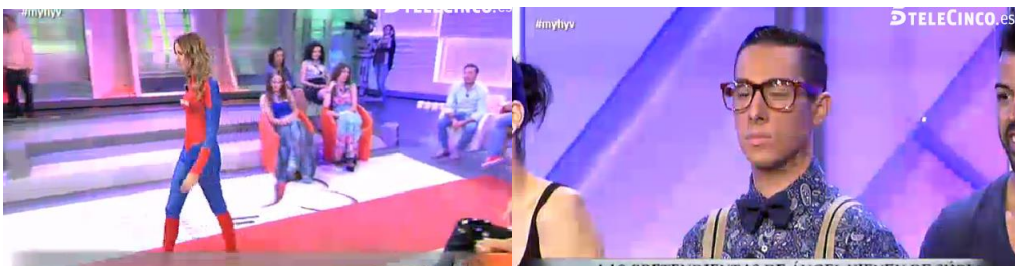
Y Ángel puntúa, pero como si no fuese con él lo que sucede en el plató, como si el cortejo que cada una de sus *pretendientes* pone en escena no se dirigiera a él. En su rostro no aparece ningún gesto que demuestre algún tipo de emoción. Se muestra indiferente. Se podría decir que Ángel no encaja en el modelo masculino clásico: el del hombre que, con un profundo respeto, mira a la mujer con deseo, con admiración, y que la interpela para el encuentro. Y no es por sus *pretendientes*, que le pueden gustar más o menos dentro de una medida, simplemente consiste en que carece de *esa* mirada. Puede que ni siquiera mire, que se limite simplemente a ver.



[...] [Pasamos al programa del 7 de mayo de 2014]



Emma: Bueno, vamos a ver cómo viene Patricia.



Emma: Hola, Patricia. ¿Cómo estás?



Patricia: Bien.

Emma: A ver, Jesús, ¿qué tal está?

Jesús: Yo a los doce años tenía un pijama idéntico [risas pero también se oyen voces molestas por ese comentario]. A ver, Patricia, evidentemente vienes de *Spidergirl* porque es obvio, pero te has ido a lo fácil que es comprarte un disfraz. Ya que te vas a comprar un disfraz cómpratelo de tu talla porque te hace bolsas. Y una pregunta [interrumpe Ángel para decir: “joe, todo malo”]: ¿por qué no llevas calzado?



Patricia: Porque no. Porque *Spiderman* llevaba unas botas que eran como calcetines y yo voy igual.

Patricia se ha disfrazado de *Spiderman*. No de un *Spiderman* [o *Spiderwoman* si se quiere] sexy e insinuante, sino idéntico al *Spiderman* que trepaba por las paredes y perseguía villanos. Y se mantiene firme: «no me he calzado [aquí está implícito los tacones] porque *Spiderman* no los llevaba». Reclama la fidelidad al modelo original del disfraz.

Jesús: A favor *tuyo*, Patricia, tengo que decir que me pareces una chica muy fina y bastante mona. Así que bueno, pues te voy a poner un cinco, te apruebo.

Emma: Un cinco. Bueno, vale.



Jesús: Algo para el disfraz, ¿qué más le voy a dar?



Isaac [el otro tronista]: Oye, Ángel, ¿no quieres prescindir de ella?

Ángel: ¿De quién, de Patricia? No

Emma: Oye, Isaac, ¿qué te pasa?

Ángel: Ya estamos tocando... [anteriormente había pedido a otra de sus *pretendientes*]



Si Ángel en rara ocasión parece mostrar algún tipo de reacción, de interés por sus *pretendientes*, de mostrarse sentirse seducido por ellas, Isaac manifiesta todo lo contrario. Es descarado e incesantemente da señales de interesarse por todas. Pero Isaac, aunque sea diferente a Ángel, tampoco se ajusta a la masculinidad clásica. Isaac parece encarnar a la masculinidad degradada, la que posee una mirada soez que las reduce a un simple cuerpo. Escasamente desprende otra inclinación hacia

ellas que las que aluden al acto de ejecutar. Devora sin que quede la apreciación, la admiración, la transmisión de la importancia de la otra persona.

Y Patricia, entre estos dos modelos que se sientan en el trono, sabe a quién quiere conseguir.

Isaac: Te pregunto, no sé. ¿Por qué no puede?

Ángel: Porque no quiero

Isaac: Bueno, pregúntale a ella.

Ángel: ¿Quieres?

Patricia: No

Isaac: Una cita por probar. ¿Seguro?

Patricia: Segurísimo [con firmeza]

Ángel: Eres un sinvergüenza, ¿no? [en tono amistoso]

[....]

Emma: A ver, Lola, tú que le conoces tanto a Ángel [Ángel había sido el pretendiente de Lola cuando ella era tronista. Y los dos se fueron juntos. Rompieron porque ella le engañó con otro. Él aceptó el trono a los pocos días y el programa, como buen espectáculo que se sustenta en el morbo, en las situaciones que producen situaciones de degradación y dolor, ofreció a Lola sentarse de *gancho*].

La presentadora había dado paso a todos los comentarios, pero sabía que Lola, precisamente Lola, era la clave para la colisión. El programa necesita más enfrentamiento.



Lola: Yo le he puesto un cinco. Ehh... vienes de superhéroe, efectivamente, pero creo que te podrías haber puesto algo que te favoreciera un poquito más porque creo que te hace muy plana por delante y por detrás. Entonces creo que podrías aprovechar más. Más que nada porque Ángel es un niño al que le gustan las chicas así hermositas. Entonces yo creo que podrías aprovechar más tu... tu..., lo guapa que eres, vamos. Así que nada, un cinco.

Lola castiga su actitud. No se ha puesto la máscara, no se ha subido a los tacones, no ha recortado el disfraz de *Spiderman* para hacerlo más provocador. Le reprocha que su cuerpo no luzca para la mirada de los hombres.

Emma: A ver, Patricia va a contestar.



Patricia: No tengo nada que decirle. Pero *hermositas*, ¿a qué te refieres con *hermositas*?



Lola: Con más culillo, más tetillas. Más cuerpo. A eso me refiero.



Patricia: Yo soy como soy y si le gusto, le gustaré así. O sea yo mi cuerpo lo tengo así.

Sigue manteniéndose firme, como si el espectáculo no fuera a poder con ella. Porque Patricia parece que no quiere caer en el juego, ni que el juego la transforme. Ella ha venido a conquistar a Ángel pero sin perder su personalidad: «yo soy como soy y si le gusto, le gustaré así». Y Ángel muestra cierto interés por ella, quizá porque parece una niña buena, cálida, cariñosa, sensible. La chica que posiblemente jamás le engañaría con otro porque tiene lealtad. Pero esa chica tierna ha venido a participar a un espectáculo televisivo, y puede que no sea totalmente consciente de dónde está.



Emma: ¿A ver si ahora la chica va a tener que engordar? Es que... A ver, qué nota le das.



Ángel: Pues le voy a dar un ocho.

[Se ve una cita de Patricia y Ángel]

Emma: Steisy, ¿qué te ha parecido la cita de tu compañera?



Steisy: Bueno pues... la verdad que como se acaban de conocer y tampoco...
Bueno, además, es que la he visto muy normal.

Emma: ¿Sosa?

Steisy: Sí, sosa, más aburrida que un bocadillo de tiza.

Emma: Anda, ¿Patricia?

Como si la reacción no fuera esperada, como si la situación no la hubiera provocado ella ni se imaginara que va a desembocar en oposición.



Patricia: Pues yo prefiero ser como soy yo a cómo eres tú.

El choque de los dos modelos contrapuestos: la niña cálida buena y despampanante descarada.



Steisy: ¿Y yo cómo soy?



Patricia: Si yo para ti soy sosa tú para mí eres... [le corta Steisy]



Steisy: No he dicho que seas sosa, he dicho que he visto la cita un poquito sosa.
No que tú seas sosa, porque no te conozco.



Patricia: Pues yo lo tuyo lo veo demasiado exagerado todo, por ejemplo.
Entonces prefiero ser como soy yo.

Intenta que su fortaleza siga intacta, que no la destruyan. Porque ella es la niña buena pero no quiere dejarse humillar. Y se defiende como puede, sin levantar la voz ni sobreponerse pero mostrando convicción. Ella sigue creyendo que ha venido a conquistar a su *tronista*, que el juego es cosa aparte.



Steisy: Es que yo soy muy... tengo mucha sangre.

Emma: A ver, Lola, ¿qué te pasa a ti?



Lola: Creo que le gusta una parte de una y otra parte de otra. La sangre que tienes hija mía que es verdad y otra parte tuya que se ve una chica así como más... de otra forma. Pero te quería decir una cosa [a Patricia], es que en la cita dijiste que me tenía olvidada, que por eso había cogido el trono. Yo no sé si tú te perdiste la parte de que el día anterior vivía dormía conmigo y vivía conmigo. O sea, tú eso lo viste ¿no?



Patricia: Después lo he visto. [Sigie con su voz dulce, sin alterarse]



Lola: O sea, me parece perfecto que haya cogido el trono y quiera encontrar el amor pero tampoco te engañes a ti misma de que me ha olvidado en un día. Que no creo, ¿digo yo, no Ángel?

Ángel: Sí que te he olvidado.

El espectáculo se encuentra aquí: en el enfrentamiento constante que mantienen los dos. En sus discusiones, sus reproches, sus lágrimas. En recrearse en la miseria de ambos: una ruptura por engaño que sirve para rellenar horas de programa. El texto televisivo se impregna de vivencias subjetivas, de intimidades expuestas, de emociones, sentimientos y dolor. Porque en el espectáculo televisivo se puede contemplar el sufrimiento ajeno desde una posición distancia sin verse afectado. Al contrario, el espectador disfruta.

Lola: ¿Si? Joder [con sarcasmo].



Lola: Mira, cariño [a Patricia], entonces para que te des cuenta que un día le puedes gustar y al día siguiente no le gustas nada.

Porque nada importa, nada dura más de lo que puede durar un programa. Y da igual que alguna vez compartieran algo porque ahora lo único que les une es crear espectáculo. Discutir, llorar, pelearse y sacar toda su privacidad para destruirla y destruirse. No sienten ninguna compasión por ellos mismos, pero tampoco por el resto. El *show* arrastra a todos.



Ángel: Mira cómo te he olvidado [con venganza].

Y se lo demuestra; y allí tiene a la niña buena, la que no quería participar en el juego del espectáculo. La que le quiso escoger a él, porque lo tenía *segurísimo*.



Se levanta, se acerca hacia Patricia, la besa como un gesto de venganza hacia Lola. Y sin más regresa a su sitio, al trono. Patricia no es más que la vía para ejecutar su castigo. No importan los sentimientos de nadie, porque lo único que debe prevalecer es el espectáculo.

La cara de Ángel vuelve a cambiar, se borra esa mirada de cierto interés que parecía deprender por Patricia para mostrar otra: la de alguien herido, afectado por la vergüenza de haber sido humillado en público. Y el rostro de Patricia da señales de transmitir incomprensión por lo que acaba de suceder, de no encontrarse en ese espacio en el que puede que no encaje. El gesto de Lola encierra cierto aire triunfal; pero el espectáculo tiene la capacidad de producir cualquier revés, y volver al llanto, al dolor, a las heridas. Porque el espectáculo carece de compasión.

6. Conclusiones

La cultura textualiza a los sujetos como «mujeres» y «hombres». Desde posturas filosóficas antagónicas, se está de acuerdo en que la cultura inscribe en los cuerpos las prácticas definitorias de cada género. La feminidad y la masculinidad encuentran su origen, por tanto, en un constructo social.

El modelo establecido parece hallarse en crisis. En la actualidad, conviven dos discursos radicalmente enfrentados: el que proviene de la tradición milenaria, que defiende la textualización de los seres como hombre y mujer, y el *queer*, que desprecia una única identidad establecida.

La filosofía *queer* deconstruye las dos identidades opuestas, determinadas y cerradas para reivindicar las posibilidades infinitas de cada individuo para crear su propia configuración. Consiste en una resistencia al diseño vigente dado que en tanto que creado es perfectamente alterable y modificable.

La ideología *queer* niega la naturaleza de cualquier *verdad* sexual. Enmarca a los sujetos fuera de las catalogaciones opuestas «hombre»/«mujer», «masculino»/«femenino», «heterosexual»/«homosexual». La no definición de los cuerpos para impulsar las alternativas que se salen fuera de la norma.

El auge de la teoría *queer* parece haber calado en una sociedad posmoderna antidualista y escéptica con los textos tradicionales. Existe una tendencia a la igualación en cualquier plano que calma y borra las diferencias; en concreto, las que se dan en el campo de la representación de la diferencia sexual.

Los que abanderan la necesidad de la textualización clásica, por el contrario, argumentan la falsedad del mito del buen salvaje. Así, consideran que la falta de restricciones conduce al individuo a su estado natural caracterizado por la emergencia de las pulsiones. Un estado que conduce a la pérdida y al caos, por lo que toda repetición [como la imitación de modelos] es esencial para la convivencia.

Los textos –según sus defensores– permiten huir de *lo real*, entendido como caos, e introducir lógica. Es decir, son los encargados de configurar la cultura y crean espacios humanos y sin ellos –afirman– sería casi imposible un mundo estable.

Quizá lo razonable se ubique en un espacio intermedio: ni en la liberación absoluta de restricciones ni el encuadramiento en arquetipos rígidos para ambos géneros. Pueden que sean necesarias las modificaciones que permitan a los dos sexos construirse de una forma más flexible, con pautas de comportamiento, actitudes y obligaciones no tan férreas.

Uno de los principales difusores de representaciones no es otro que el medio audiovisual. Los discursos televisivos posmodernos, con un carácter predominantemente espectacular, proyectan imágenes que inciden en la concepción del *yo*. Los cuerpos del espectáculo televisivo seducen la mirada del espectador y contribuyen a auto-moldear la propia apariencia, los gustos, los deseos: la propia subjetividad en definitiva.

En los textos televisivos puede percibirse la persistencia de modelos de feminidad [con ciertas renovaciones adaptadas a los tiempos] arquetípicos. Se pueden encontrar con facilidad patrones estereotipados que se ajustan a las normas de género. En el análisis del presente trabajo han emergido tres modelos clásicos de feminidad: el objeto silente de deseo, la chica procaz y lasciva y la que representa a la buena, cálida y dulce.

La representación de modelos de masculinidad clásicos, sin embargo, parece que apenas se vislumbra en los textos televisivos. Parece que se vive en unos tiempos en los que existe una ausencia de referentes simbólicos masculinos: se ofrecen representaciones de masculinidades difusas, degradadas.

Los textos televisivos muestran arquetipos de hombres que carecen de esa mirada que interpela, con admiración, a la mujer al encuentro: hombres que no *miran*, que solamente se limitan a ver, y que manifiestan falta de interés por ellas.

Pero también se proyectan otros modelos masculinos opuestos al anterior: los que poseen una mirada degradada, soez, que reduce a la mujer a un simple cuerpo. Desaparece la valoración, la importancia de la otra persona, para aludir en esencia al acto de sexual.

El discurso televisivo posmoderno se define por la irrupción de las vivencias subjetivas, la realidad cotidiana y la intimidad y la privacidad expuestas. Puede considerarse como el fracaso del modelo que proponía la Ilustración. Las representaciones proyectadas son indisociables a lo que se percibe como realidad, por lo

que se ha de tener presente que los textos que se emiten también pueden conducir a la deconstrucción cultural.

El espectáculo televisivo parece que contribuye a una cierta destextualización, pero no en un sentido estricto de género, sino en uno más amplio: a la pérdida del componente humano. El descompromiso con las grandes palabras –dignidad, compasión, respeto...– en los textos televisivos desemboca en un mundo carente de ética: en un espectáculo que impera la falta compasión.

7. Bibliografía

- ACERO, E.; BUSTOS, E. y QUESADA, D. (1982). *Introducción a la filosofía del lenguaje*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- BEAUVOIR, S. (2005). *El segundo sexo*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- BUTLER, J. (1999). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós.
- CHAVÉZ FERNÁNDEZ, M. A. (1998). *Feminidad y masculinidad. Subjetividad y orden simbólico*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva.
- DESPENTES, V. (2007). *Teoría King Kong*. Barcelona: Editorial Melusina.
- FREUD, S. (1923). *El yo y el ello y otras obras*. Madrid: Amorrortu Editores.
- GARCÍA-MINA, A. (2003). *Desarrollo del género en la feminidad y masculinidad*. Madrid: Narcea.
- GOBANTES BILBAO, M. (2014). *El texto y el abismo. Diálogos con González Requena*. Barcelona: Sans Soleil. (En prensa).
- GONZÁLEZ, J. (1992). *El discurso televisivo: espectáculo de la posmodernidad*. Catedra: Madrid.
- IMBERT, G. (2003). *El zoo visual. De la televisión espectacular a la televisión especular*. Gedisa Editorial: Barcelona.
- LOMAS, C. (2008). *¿El otoño del patriarcado? Luces y sombras de la igualdad entre hombres y mujeres*. Madrid: Ediciones Península.
- MINSKY, Rosalind (1998). *Psicoanálisis y cultura. Estados de ánimo contemporáneos*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- NIETZSCHE, F. (2003). *Así habló Zaratustra*. Madrid: Alianza Editorial.
- NIETZSCHE, F. (2012). *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral y otros fragmentos de filosofía de conocimiento*. Madrid: Editorial Tecnos.
- PEARSON, J. C., TURNER, L. H. y TODD-MANCILLAS, W. (1993). *Comunicación y género*. Barcelona: Paidós.

- PLAZA, J. F. (2005). *Modelos de varón y mujer en las revistas femeninas para adolescentes. La representación de los famosos*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- PRECIADO, B. (2002). *Manifiesto contra-sexual. Prácticas subversivas de identidad sexual*. Madrid: Opera Prima.
- PRECIADO, B. (2008). *Testo yonki*. Madrid: Espasa Calpe.
- TAYLOR, C. (1989). *Fuentes del yo*. Barcelona: Paidós.

Otras fuentes

- AFP (2014. 3 de abril): Justicia australiana reconoce que existe el tercer sexo. *AFP*. Recuperado el 28 de junio de 2014 de <http://www.elpais.com.uy/vida-actual/justicia-australiana-reconoce-que-existe.html>
- Arroyas, E., Gobantes, M., & Noguera J. (2010). La realidad fragmentada. Tendencias del discurso mediático. *Shpera Publica*, número 10, 7-13.
- El Mundo (2008. 8 de junio). ‘Mujeres y hombres y viceversa’ une medias naranjas en Telecinco. *El Mundo*. Recuperado el 15 de junio de 2014 de <http://www.elmundo.es/elmundo/2008/06/08/television/1212946028.html>
- El País (2014. 25 de junio): El Parlamento andaluz aprueba la ley de transexualidad por unanimidad. *El País*. Recuperado el 28 de junio de 2014 de http://ccaa.elpais.com/ccaa/2014/06/25/andalucia/1403699143_201918.html
- Enciclopedia Espasa (2005). Editorial Planeta S.A. Recuperado de <http://espasa.planetasaber.com/default.asp?1404072418>
- González Requena, G. (2010). La destrucción de la realidad en el espectáculo televisivo. *Shpera Publica*, número 10, 17-41.
- Real Academia Española. (2001). En *Diccionario de la lengua española* (22.^a ed.). Recuperado de <http://lema.rae.es/drae/>
- Souza, P. (2007. 13 de enero). “No creo en la feminidad”. *El País*. Recuperado el 9 de abril de 2014 de http://elpais.com/diario/2007/01/13/babelia/1168648752_850215.html