



INSTITUTO DE INVESTIGACIONES
GEOHISTÓRICAS RESISTENCIA - CHACO

03, 06 – 10 SEP 2021

ACTAS DIGITALES DEL XL ENCUENTRO DE GEOHISTORIA REGIONAL

IX SIMPOSIO

La producción científica en el NEA. Debates y
nuevos horizontes para pensar las ciencias sociales
en la Región

CONICET



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DEL NOROESTE

I I G H I



Bradford, Maia

Actas Digitales del XL Encuentro de Geohistoria Regional : IX Simposio : la producción científica en el NEA : debates y nuevos horizontes para pensar las ciencias sociales en la Región / Maia Bradford ; Karen Dellamea ; Lucía Caminada Rossetti ; compilación de María del Mar Solís Carnicer ; Mariana Leconte. - 1a ed compendiada. - Resistencia : Instituto de Investigaciones Geohistóricas, 2022.

Libro digital, DXReader

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-987-4450-13-5

1. Historia. 2. Geografía. 3. Antropología. I. Dellamea, Karen. II. Caminada Rossetti, Lucía. III. Solís Carnicer, María del Mar, comp. IV. Leconte, Mariana, comp. V. Título.
CDD 907

Actas Digitales del XL Encuentro de Geohistoria Regional. IX Simposio sobre el Estado Actual del Conocimiento del Gran Chaco Meridional

Compiladoras

Dra. María del Mar Solís Carnicer

Dra. Mariana Leconte

Diseño y Diagramación

DG. Cristian Toullieux

© Instituto de Investigaciones Geohistóricas (IIGHI)-CONICET/UNNE

Av. Castelli 930 (3500) Resistencia (Chaco) (Argentina)

www.iighi.conicet.gov.ar

iighi.secretaria@gmail.com

ISBN 978-987-4450-13-5

Queda hecho el depósito que marca la Ley 11.723



Licencia de Creative Commons

Este obra está bajo una licencia de Creative Commons **Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada** 4.0 Internacional.

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>

La invisibilidad, el encarcelamiento y otras formas de testimoniar la existencia. Mujeres lesbianas en la representación audiovisual argentina

Alejandro Silva Fernández

IIGHI – CONICET / UNNE

Introducción

Pensar la representación de las mujeres lesbianas implica retomar, aunque de forma incompleta, algunos debates que fueron delimitando el camino para identificar las formas en que las mujeres y luego las lesbianas, problematizaron el lugar que ocupaban en un sistema organizado dicotómicamente. Tal como lo observa Martínez (2015): “las concepciones de género propias de la cultura occidental se encuentran configuradas por un conjunto de binarios concebidos jerárquicamente” (p. 119). Esa organización jerárquica, condenó históricamente a las mujeres a ser ciudadanas de segunda y expulsó la disidencia heterosexual hacia los márgenes, valiéndose de una serie de tecnologías de género (De Lauretis, 2000) que, en tanto tecnologías sociales, vehiculizan la producción de representaciones de género ligadas con prácticas socioculturales, discursos e instituciones capaces de crear efectos de significado en la producción de sujetos hombres y sujetos mujeres y por ende de construir marcos de aceptabilidad y abyección.

La heterosexualidad como constructo ideológico de opresión admite como único par dicotómico válido al varón y a la mujer heterosexual. A partir de este supuesto, la categoría de mujer es considerada por algunas autoras como una identidad delineada por el sistema patriarcal. Wittig (2005) considera que la ‘Mujer’, en tanto concepto, mantiene inscripta una marca falocéntrica cargada de proyecciones y expectativas que provienen del imaginario masculino y la heterosexualidad reproductora, por lo que resulta una categoría poco confiable desde el punto de vista epistemológico y sospechosa desde el punto de vista político. La categoría de “Lesbiana”, entonces, se torna mucho más polémica y subversiva y pone en tela de juicio el sistema de género con su dicotomía sexual convenientemente organizada en el marco social de la heterosexualidad obligatoria (Braidotti, 2000 en Martínez, 2015).

Para Butler (2010) esa heterosexualidad obligatoria, los mecanismos a partir de los cuales el sujeto se constituye como tal y asume la pertenencia a uno de los géneros, se encuentran anudados y vincula la constitución subjetiva con aquellos procesos que tornan un ser humano inteligible en la cultura desde el momento en que pertenece a un género y adopta una elección sexual, adecuándose a los modos de sexuación socialmente instaurados y cualquier presentación de género o identidad sexual que cae por fuera de la norma se torna abyecta o ininteligible (Martínez, 2015).

Teniendo en cuenta lo anterior este trabajo tiene como objetivo abordar las representaciones de mujeres lesbianas en la producción audiovisual argentina retomando las discusiones en torno a la representación de la mujer y la sexualidad en los procesos de subjetivización femenina producida en los imaginarios heterosexuales. Además se apunta a problematizar la vacancia representacional de la lesbiana en el cine y la televisión para advertir acerca de su potencialidad como fuga de la dominación masculina en los devenires de otras subjetividades y las formas en que la tradición cinematográfica argentina fue consolidando identidades indisociables de la criminalidad que luego fueron tensionadas con la ampliación del mapa de sentidos en torno a estas subjetividades.

La construcción de lo visible

La discusión acerca de la existencia de la diversidad sexual, genérica, identitaria y familiar en el país, se instaló en la agenda mediática y presionó antagónicamente el debate sobre la Ley de Matrimonio Igualitario¹. Su aprobación modificó consecuentemente algunas formas de representación que el cine y la televisión argentina construyeron como una tradición representacional caracterizada en principio por la invisibilidad y el desconocimiento (Pelayo, 2009) en coherencia con una construcción de la sexualidad a partir de la selección de los elementos que deben ser mostrados y los que deben ser ocultados, generando identidades congruentes al imaginario heterosexual y expulsando al resto (Platero, 2008).

La construcción de lo que debe ser visible y las formas de mostrarlo, posee entonces una doble característica. Por un lado refuerza estereotipos acerca de lo que implica ser mujer y ser varón en una cultura heterosexualizada delimitando roles y deseos posibles. Pero al mismo tiempo invisibiliza cualquier otra forma de habitar la existencia o bien, cuando representa a otras formas de la identidad sexo – genérico – identitaria lo hace a partir de un principio de abyección que dictamina que cualquier excepción a la norma heterosexual está destinada invariablemente a ser mostrada desde el arquetipo criminal, patológico y con destinos de sufrimiento y marginalización.

El imaginario heterosexual como único marco válido, derivó en que la sexualidad de las mujeres esté vinculada inevitablemente a la reproducción, condenándolas a “un ideal de o ideología jerárquica masculina que define y determina su significado y valor en la sociedad” (De Lauretis, 1996, p. 84). Esta noción de la determinación masculina podría complejizarse con el espacio al que relega la mirada masculina a la mujer, cuando proyecta su fantasía en la figura femenina, la estiliza e instala en un rol exhibicionista que codifica su apariencia, sus corporalidades y subjetividades para ser miradas y ser mostradas (Mulvey, 2007).

En el caso de las representaciones de mujeres lesbianas, esta condición de insumo para estímulo del morbo masculino se ve de forma mucho más explícita en la pornografía. Pero en la tradición representacional en productos de menor restricción y consumo masivo, las pantallas argentinas tuvieron reservado un espacio aún menos feliz.

De desviaciones a normalizaciones

La película *Mujeres en sombra* (Catrano Catrani, 1951) y *Deshonra* (Daniel Tinayre, 1952) quitaron de la invisibilidad a las lesbianas para meterlas en la cárcel. El encierro se convirtió en un sub-género cinematográfico que se caracterizó por, entre otras cosas, presentar a sus protagonistas transformadas en vengadoras sanguinarias, guardia cárceles sádicas de aspecto hombruno que se valían de su autoridad para someter sexualmente a las internas o drogadictas, entre otros perfiles. Esto puede verse también en películas como *Atrapadas* (Aníbal di Salvo, 1984) y *Correccional de Mujeres* (Emilio Vieyra, 1986). De acuerdo con Taccetta y Peña (2008) el ser lesbiana se inscribe en el mismo entramado de complejidades constituyentes de la delincuencia, ubicando en el mismo plano de la orientación sexual a la criminalidad, la explotación de prostitutas, el consumo de drogas y la planificación de asesinatos dentro del mismo orden de características.

El año 2002 contó con dos producciones en las que la tradición cinematográfica exploraría en personajes de mujeres lesbianas sin poner a su conducta sexual como epicentro o justificativo de comportamientos erráticos. Las relaciones entre mujeres, protagonizan las producciones y son puestas en pantalla como una opción afectiva más, donde el lesbianismo elimina de la ecuación a la mirada del varón como aquella que debe ser entretenida y comienza a narrarse en otros formatos, a través de la ficción en *Tan de repente*

¹ La Ley N°26.618 de Matrimonio Igualitario, convirtió a la Argentina en el primer país de Latinoamérica en permitir que personas del mismo sexo contrajeran matrimonio. Sin desmerecer la importancia de este episodio legislativo, el debate que se generó en torno a la diversidad sexo – genérico – identitaria, fue central. Luego de su media sanción en la cámara de diputados el 5 de mayo del 2010, comenzó una cuenta regresiva que ocupó minutos de aire en televisión, radio y coberturas periodísticas en todos los formatos en los cuales el debate permaneció en agenda hasta su aprobación en la cámara de Senadores el 15 de julio del mismo año, luego con las noticias de los primeros casamientos, se fue disolviendo.

XL ENCUESTRO DE GEOHISTORIA REGIONAL (2021)

(Diego Lerman, 2002) y el documental en *Lesbianas de Buenos Aires* (Santiago García, 2002). Podrían mencionarse también películas en las que el vínculo de amor entre mujeres no protagoniza la trama sino que forman parte del entramado narrativo que construye paisajes cotidianos como pueden verse en *La ciénaga* (2000), *La niña santa* (2004) y *La mujer sin cabeza* (2008) de Lucrecia Martel.



Una de las escenas de *Deshonra*, muestra a una guardia cárcel ingresando a la celda y encuentra a dos internas ebrias y cantando. Les pide a las “depravadas” que se levanten y una de ellas responde “usted lo que quiere es verme en camión” dicha provocación es respondida con una bofetada que la tira al piso (*Deshonra*, Daniel Tinayre, 1952, Min. 01:21:26).

La televisión fue saliendo del closet de a poco con escenas que pudieron verse en programas como *099 Central* (Pol-ka, 2002), *Locas de amor* (Pol-ka, 2004), *Doble Vida* (Endemol Argentina, 2005) y *Mujeres asesinas* (Pol-Ka, 2005). En producciones más recientes, el protagonismo fue mayor como en *Para vestir santos* (Pol-ka, 2010) el personaje de Celeste Cid se centraba en la búsqueda general de su identidad, como su profesión o quién era su padre biológico, además de su orientación sexo – afectiva. Otros ejemplos pueden verse en el personaje de Mónica Antonópulos en la novela *El Elegido* (El Árbol, 2011) donde interpreta a una abogada inteligente y sofisticada, los romances de los personajes interpretados por Natalie Pérez y Sabrina Fogolini en *Vecinos en guerra* (Endemol, 2013) o de Gloria Carrá y Magela Zanotta en *Sres. papis* (Telefe, 2014) en las cuales además se roza con la idea del atractivo sexual que sus acciones pueden tener para los televidentes masculinos (Melo, 2014; Talesnik, 2016).

Uno de los ejemplos que pueden citarse en la fuga de la representación de las mujeres lesbianas en la ficción se trata de *23 Pares* (Wanka, 2012) unitario de 13 capítulos que retrataba el amor entre mujeres ya no desde una perspectiva y mirada masculinas sino desde la de Albertina Carri y Marta Dillon. En el 2017, *Las Estrellas* y *El maestro*, ambas de Pol-Ka decidieron contar historias de amor de lesbianas, darles un lugar protagónico y alejarse de los estereotipos pero con tratamientos distintos.

Estas representaciones fueron diversificando la mirada sobre el sujeto lesbiano, algunas muy cercanas a la falta de identificación de la población lesbiana del país, por la obviedad en la trampa puesta al servicio de la mirada masculina y en otros casos convirtiéndose en un fenómeno que invadió las redes de modo celebratorio. En cualquier caso, en la mediación de la ficción se mantiene la sospecha y la expectativa frente a la salida del closet de la televisión en las narrativas puestas en pantalla.

Como lo advierte Alberto Mira en su obra “Miradas insumisas. Gays y lesbianas en el cine” (2008) donde reconoce que el cine comercial – y podemos extender la idea a la televisión - necesariamente

refleja los prejuicios de la población y en tanto la distinción por orientación sexual esté cargada ideológicamente las películas y los programas de tv, seguirán dando cuenta de esto. En estos términos identifica que existen protagonistas gay y lesbianas atractivas, que invitan a la identificación y aparecen como agentes narrativos, finales felices e infelices, críticas a la homofobia internalizada y social, películas donde se habla de vivir con el VIH, homoerotismo en situaciones homosexuales, personajes sin estereotipar y personajes estereotípicos discurso en primera persona y las lesbianas han dejado de aparecer simplemente como objetos de la mirada hétero y entonces se pregunta ¿Qué más queremos?

La disputa por la representación

La política de visibilidad iniciada en la década del 90, y que tuvo como momento bisagra al debate por la Ley de Matrimonio Igualitario, desestabilizó a la ficción *mainstream*² como única productora posible de representaciones y estuvo acompañada por un escenario fértil en el fomento de producciones audiovisuales descentralizadas a partir de subsidios y programas de financiamiento federales del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA) que ocuparon un papel relevante en la proliferación de producciones ficcionales y documentales. También se debe tener en cuenta la aprobación de la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual que generó las condiciones para la apertura de concursos públicos de licencias de TV digital, la puesta en marcha de canales nacionales con contenidos de interés general y plataformas on-line, posibilitando la circulación de productos concebidos en las provincias del interior del país (Silva Fernández, 2018).

En este contexto surgen una serie de discursos audiovisuales que desafiaron las condiciones de producción que caracterizan a la mayoría de los productos mencionados en el apartado anterior y posibilitaron, entre otras cosas, poner en pantalla historias narradas en primera persona. Entre estas, se incluyen las que se analizarán en este trabajo, *Caleidoscopio* (2012) dirigido por María Victoria Glanzmann de Córdoba, *Salida de emergencia* (2011) de Mathieu Orcel y *El jardín de las delicias* (2012) dirigido por Arturo Fabiani de Chaco.

En cada una de estas producciones las protagonistas configuran su identidad narrativa (Ricoeur, 1996) relatando sobre su propia vida a partir de la apropiación de tres perfiles en la narración: narradora, co-autora y personaje de su propia experiencia. La potencialidad de narrarse las posiciona como productoras de sus espacios biográficos (Arfuch, 2002; 2014) devolviéndoles su capacidad de participar en la construcción de representaciones de su propia experiencia e intervenir en la configuración de subjetividades contemporáneas.

El primer capítulo de la serie documental *Salida de Emergencia* (Mathieu Orcel, 2011)³ se denomina *Matrimonio Igualitario* y cuenta las historias de Norma y Cachita, dos mujeres de edad avanzada que durante el capítulo testimonian sus treinta y un años de relación, sus trabajos como modista y artista, y la transformación que fue que sus vidas fueran reconocidas por la ley. Sus

². Se hace referencia a la ficción característica de las industrias culturales, que producen y reproducen discursos dominantes en la cultura y los medios masivos de comunicación en contraposición de aquellas producciones generadas en/desde/sobre las subculturas y las contraculturas.

³. Es una de las series ganadoras del Premio a las Series Documentales del concurso realizado por el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA) para la Televisión Digital Abierta y forma parte del BACUA (Banco Audiovisual de Contenidos Universales Argentino). Consta de ocho capítulos que rondan los 25 minutos cada uno, tuvo pantalla en diversos espacios nacionales e internacionales y actualmente se encuentra disponible en el canal de youtube de Mathieu Orcel, de su productora "Kón Sud" y también estuvo a disposición en el banco de Contenidos Digitales Argentinos (CDA), en el Banco Audiovisual de Contenidos Audiovisuales Argentinos (BACUA) y en ODEON, rebautizado como Cine.Ar Play en la gestión presidencial de Mauricio Macri y durante la cual todos estos contenidos fueron suprimidos. Los capítulos abordan una amplia variedad de tópicos siguiendo una estructura narrativa similar en cada caso. Poseen protagonistas en cuyo discurso, intercalan experiencias de vida por fuera de la heteronorma, los procesos que llevaron a cabo en cada caso dependiendo de la temática general y otros sujetos que, desde algún espacio de legitimación, expresan opiniones, nutren la narración con anécdotas, imágenes de archivo y escenarios de cada una de las ciudades que recorre la producción. Las y los protagonistas de cada capítulo se irán presentando con sus nombres seguidos de la frase "y esta es mi/nuestra salida de emergencia".

testimonios se van intercalando entre sí, completando una historia que conocen de memoria y de la cual cuentan casi los mismos detalles de un recorrido que es acompañado con fotografías que archivo que atestiguan lo narrado y certifican el paso del tiempo.

El sexto capítulo se denomina “Visibilidad” inicia con un plano americano que muestra a Gabriela presentándose y en el fondo de la toma se encuentra el Consejo Deliberante de Salta: “Hola, soy Gabriela Beleizan, soy lesbiana y soy de Salta; y esta es mi salida de emergencia” (*Salida de emergencia*, Cap. 6, min. 01:04). En su testimonio, relata sobre su candidatura a Concejal y las dificultades que acarrea estar fuera del closet en una provincia como Salta, en la que la iglesia posee tanta influencia, inclusive en la educación pública. En ese recorrido que la cámara hace entre Salta y Chubut, se presenta la historia de Laura, quien se acerca por la costa del Mar Argentino con su bicicleta a un lado, cuando llega hasta el punto en el que se encuentra con la cámara se sienta y comienza su relato. En su testimonio se identifican las consecuencias de la construcción de una representación abyecta de la identidad lesbiana. La heterosexualidad obligatoria, que encuentra en la matriz heterosexual su sustento, delimita cuáles serán los marcos de inteligibilidad para una mujer que no se reconoce en el resto. Esos marcos se constituyen en norma cuando, en la interacción con el otro, se presenta la expectativa permanente de reconocer e identificar la coherencia entre sexo y deseo.

El primer capítulo de la serie *Caleidoscopio: Diversos Colores, Los Mismos Derechos* (2011)⁴ de María Victoria Glazmann, se denomina *El silencio* y gira en torno a la vida de Susana Pita, priorizando la mostración de su cotidianidad, sus lazos familiares y amistosos. La mostración que hace la cámara de Susana y su historia parte de la premisa de romper el silencio. El silencio entendido como la permanencia en el closet y de la salida como una necesidad política. Los espacios que recorre para testimoniar su existencia y su lucha la llevan a su trabajo, a visitar a sus familiares y a tener presente la militancia, en la calle y en los medios. Es una mujer, lesbiana, que trabaja, posee afectos y lucha por una mejor calidad de vida para personas que tal vez no cuentan con los medios o la posibilidad de hacerlo.

Pero en la construcción de la identidad narrativa de Susana, ella no es la única que testimonia sobre su historia sino que el lenguaje documental otorga gran importancia a la palabra del otro. Las personas que la acompañan en su cotidianidad, van rememorando con ella cada una de las situaciones. Susana es lesbiana y no está presa, ni enferma, ni es violenta, ni se la muestra sexualizada, la configuración de su experiencia avanza hacia la puesta en circulación de discursos mediáticos que delimitan lo que Mira (2008) entiende como normalización, en la potencia de la coexistencia de representaciones disímiles en las pantallas capaces de constatar las diferentes formas a las que ha dado lugar la experiencia homosexual.

El tercer capítulo de *El jardín de las delicias* (Arturo Fabiani, 2012)⁵ se denomina *El amor* y gira en torno a la historia de Carmen y Mariela de Monte Caseros, Corrientes, quienes hablan de sus historias de pareja y se incluyen también aquí testimonios de sus familiares, la rectora del Colegio donde trabaja Mariela y como fueron asumiendo estas relaciones en el entorno. El tópico transversal de este capítulo reside en la posibilidad de estar juntas, donde uno de los elementos que se consideran clave, se encuentra identificado en el impacto de visibilidad mediática que generó la ley de Matrimonio Igualitario. Las protagonistas hablan desde sus espacios íntimos, tomando mate, paseando en bicicleta o caminando por la costa del Río Uruguay.

⁴ Es una serie documental de cuatro capítulos que rondan los 25 minutos y estuvo a cargo de la productora “Caleidoscopio”. La misma gira en torno a cinco historias de vida que van abordando temáticas vinculadas a la maternidad lesbiana, el vínculo que existe entre la diversidad sexual y la religión, y el impacto que tuvo en la vida de los sujetos la aprobación de la Ley de Matrimonio Igualitario y de Identidad de Género.

⁵ Fue seleccionado para su realización en el “Plan de Fomento: Documentales Federales 2011” y consta de cuatro capítulos de 26 minutos cada uno. La dirección estuvo a cargo del realizador chaqueño Arturo Fabiani, el guion de Alejandra Muñoz, Clarisa Navas y Fabiani; la producción de Alejandra Muñoz, Clarisa Navas y Lucas Olivares. Además de estar disponible para ser visualizada on-line en el sitio CDA (Contenidos Digitales Abiertos), la serie circuló en varios espacios alternativos, académicos y festivales.

XL ENCUESTRO DE GEOHISTORIA REGIONAL (2021)

Los testimonios de ambas, abordan las complejidades de salir del closet en el interior del país, del proceso lento que implica presentarse ante el pueblo como un matrimonio y las repercusiones de las doctrinas religiosas en la construcción de su subjetividad. Otro elemento que encuentran como cuestionable es la definición de roles estancos, tanto en parejas conformadas por personas de distintos sexos como del mismo, reconociéndose como una pareja de mujeres que no responde al estereotipo que dictamina que alguna de ellas deba necesariamente presentar características masculinizadas.

En los testimonios de Carmen y Mariela se identifica nuevamente esa posibilidad de permanecer juntas. La representación de una forma de felicidad de dos mujeres que al encontrarse se entienden en una relación de iguales, que trabajan, que se encuentran casadas bajo el amparo de la ley y que encuentran la tranquilidad de saberse juntas, haciendo frente a los miedos propios y la mirada del pueblo.

En estas historias se emerge nuevamente la noción de la normalidad, la posibilidad de ser como “cualquier persona”, donde el desafío a la matriz heterosexual vuelve aceptable un vínculo normativizado a través del matrimonio. Pero además, esa condición de iguales también se torna una posibilidad de fuga y disrupción del sistema de género y su dicotomía en el marco social de la heterosexualidad obligatoria. Carmen y Mariela testimonian su existencia, la validan y la muestran como una alternativa posible frente a una normativización diseñada para ser opresiva.



Gabriela Beleizan: “mientras no se muestren, la sociedad te dice, mientras estén en sus casas y nadie los vea, mejor” (*Salida de emergencia*, Cap. 6, min. 05:00).

Conclusiones

Se pueden identificar al menos cuatro momentos de la representación del sujeto lesbiano en las producciones audiovisuales argentinas. El primero, delimitado por la invisibilidad, condenando a la diversidad sexo – genérico – identitaria a la inexistencia y por lo tanto negando la posibilidad de identificación a quienes se buscaban en las pantallas.

El segundo, relacionado a la criminalización, la patologización y sexualización abyecta de los cuerpos y las identidades no heterosexuales, en el que la existencia lesbiana era solo posible tras las rejas y anclada en mujeres dispuestas en la pantalla para el goce morboso del espectador masculino. El tercero, asociado a las políticas de visibilidad que se gestaron desde la década de los 90’s, cuando esas formas responsables de construir estereotipos negativos, fueron mitigadas con otras representaciones que diversificaron el paisaje disponible y que comenzaron a darle batalla a la disputa de sentidos.

El cuarto momento tiene como episodio bisagra la aprobación de la Ley de Matrimonio Igualitario, donde la visibilidad y la posibilidad de que se atomice la toma de la palabra, dieron comienzo a un periodo de normalización. El cual está caracterizado por la convivencia de narrativas sobre la diversidad en general y sobre las mujeres lesbianas en particular. En este contexto la producción de las series documentales referenciadas generaron la posibilidad de funcionar como discursos y contradiscursos en el entramado complejo que las tecnologías de género ponen en funcionamiento para la producción y reproducción de la alteridad. Ya no son actrices representando a lesbianas, sino, mujeres lesbianas que en sus cuerpos y voces delimitan identidades narrativas que adquieren sentido en sus espacios biográficos, donde interseccionan lo biológico, lo social y lo lingüístico como elementos constitutivos del sistema simbólico fundamental de la cultura.

Referencias bibliográficas

- Arfuch, L. (2002). *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Arfuch, L. (2014). "(Auto)biografía, memoria e historia". En: *Clepsidra. Revista Interdisciplinaria de Estudios sobre Memoria*, ISSN 2362-2075, N° 1, marzo 2014, pp. 68-81.
- Braidotti, R. (2000). *Sujetos nómades*. 1ª ed. Buenos Aires: Paidós. 254 p.
- Butler, J. (2010). *Mecanismos psíquicos del poder*. 2ª ed. Madrid: Catedra. 213 p.
- De Lauretis, T. (1996). Diferencias. Etapas de un camino a través del feminismo". Ed. Horas y horas. Madrid.
- De Lauretis, T. (2000) "La tecnología del género". En: *Diferencias. Etapas de un camino a través del feminismo*, pp. 33-69. Madrid: Horas y horas.
- Martínez, A. (2015) "La identidad sexual en clave lesbiana. Tensiones político-conceptuales: desde el feminismo radical hasta Judith Butler". En: *Revista Latinoamericana, Sexualidad, Salud y Sociedad* n.19, pp.102-132.
- Mira, A. (2008) *Miradas insumisas. Gays y lesbianas en el cine*. EGALES, S.L, Barcelona – Madrid.
- Mulvey, L. (2007). "Placer visual y cine narrativo". En Cordero Reiman, K. y Sáenz, I. (comps.) *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. México: Universidad Iberoamericana/PUEG: 2007. 81-93.
- Pelayo, I. (2009) *Imagen fílmica del lesbianismo a través de los personajes protagonistas en el cine español*. (Tesis doctoral), Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad I, Facultad de Ciencias de la Información.
- Platero, R. (coord.) (2008). *Lesbianas. Discursos y representaciones*. Ed. Melusina, Barcelona.
- Ricoeur, P. (1996) *Sí mismo como otro*. Trad. A. Neira Calvo, Madrid: Siglo XXI.
- Silva Fernández, A. (2018) "¡Cómo cambió todo! Representaciones sobre la diversidad familiar argentina en la serie documental "salida de emergencia"". En: *Folia Histórica del Nordeste* N° 31, Enero-Abril 2018 - IIGHI - IH- CONICET/UNNE - pp. 37-54.
- Wittig, M. (2005) *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. 2ª ed. Madrid: Egales. 127 p.