

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ
ESCUELA DE POSGRADO**



**Representaciones de género y melodrama televisivo en el Perú:
Una mirada al siglo XXI**

**TESIS PARA OPTAR EL GRADO ACADÉMICO DE DOCTORA EN SOCIOLOGÍA
GIULIANA CASSANO ITURRI**

**ASESORA
PATRICIA MARIELLA RUIZ BRAVO LOPEZ**

Diciembre, 2019

Resumen

En esta investigación se analiza el melodrama televisivo en el Perú desde una perspectiva de género porque en este producto cultural se reproducen, se recrean y se van consolidando simbólicamente las normas, los mandatos, las expectativas y las sanciones que la sociedad peruana construye acerca de las femineidades y las masculinidades en tiempos y contextos específicos. Las preguntas que guían este trabajo es: ¿Cuáles son las representaciones de género femeninas que nos han entregado los melodramas televisivos en el Perú a lo largo del siglo XXI y cuál es la relación que estas historias tienen con nuestros contextos sociales, históricos y políticos? ¿Cuáles son los silencios y las negaciones? ¿Cuáles son los cambios y transformaciones? ¿Qué tensiones y disputas de poder evidencian? La hipótesis de la investigación plantea que el melodrama televisivo en el Perú del siglo XXI es un producto cultural femenino que pone en escena los afectos, las emociones, los sentimientos, los retos, las desigualdades, la sujeción, la violencia y los sacrificios que las mujeres enfrentan en su cotidianidad. Estos relatos nos ofrecen representaciones de mujeres inicialmente sumisas, subalternas y violentadas que realizan un recorrido identitario hacia la libertad y la autonomía, convirtiéndose en mujeres luchadoras, emprendedoras, autónomas. El trabajo metodológico se ha desarrollado a partir de la combinación de lo cuantitativo y lo cualitativo. Se ha recuperado información sobre melodrama, representaciones sociales y estudios de género y data sobre los productos melodramáticos en el país, se han revisado la totalidad de los capítulos de los cuatro productos audiovisuales seleccionados. Para poder analizar a los **personajes femeninos protagónicos** de estos relatos, se ha elaborado **una matriz** en la que se sistematiza las dimensiones físicas, sociales, psicológica, de género. Esta matriz toma de base el esquema desarrollado por Galán Fajardo (2006a), así como la matriz desarrollada por Dettleff (2015). Para efectos de esta investigación se ha incorporado a las matrices originales las dimensiones de género, división del trabajo y relaciones de género. Los resultados nos permiten identificar nuevos modelos femeninos representados en los relatos melodramáticos de ficción televisiva.

Agradecimientos

Esta investigación es el resultado de cinco años de trabajo, de muchas conversaciones con diferentes colegas, investigadoras y compañerxs de aventuras; es el resultado de una búsqueda por comprender los relatos melodramáticos televisivos y cómo estos dialogan con nuestra cotidianidad y nuestra subjetividad, pero también es la búsqueda por observar su vitalidad y sus cambios permanentes, sus relaciones históricas y su profunda capacidad para visibilizar emociones y razones desde una perspectiva femenina.

En este camino recorrido hay muchas personas a quienes agradecer por su compañía, constancia y apoyo; en primer lugar, a mi asesora Patricia Ruíz Bravo por su guía permanente, su paciencia, sus comentarios y su presencia -aun en los momentos más difíciles. Pati, no solo ha acompañado este proceso de investigación, sino lo ha fortalecido, lo ha enriquecido y ha hecho de él un aprendizaje continuo para mí. Nuestras conversaciones y nuestros tiempos compartidos han disipado dudas, inseguridades y temores; me han permitido encontrar nuevas aristas, nuevas relaciones y nuevos enfoques.

A Sofía Macher, Marfil Francke y a Sofía Vizcarra -compañeras del Doctorado-, quienes con sus comentarios, lecturas y preguntas hicieron de este, un proceso de búsqueda permanente; pero sobre todo, porque nuestra amistad ha trascendido las aulas universitarias.

A Narda Henríquez, profesora e investigadora del Doctorado, quien confió siempre en este proyecto y me enseñó a leer con otros ojos a las autoras de los Estudios de Género.

A mis compañeros y colegas del ICEI Chile: Eduardo Santa Cruz, Cristián Cabalín y en especial a Lorena Antezana, quien no solo aceptó ser mi asesora de la Pasantía del Doctorado, sino también compañera y amiga. A mis amigos de la PUC Chile, Constanza Mujica y Pablo Julio por las conversaciones, proyectos y espacios compartidos a lo largo de este trabajo de investigación.

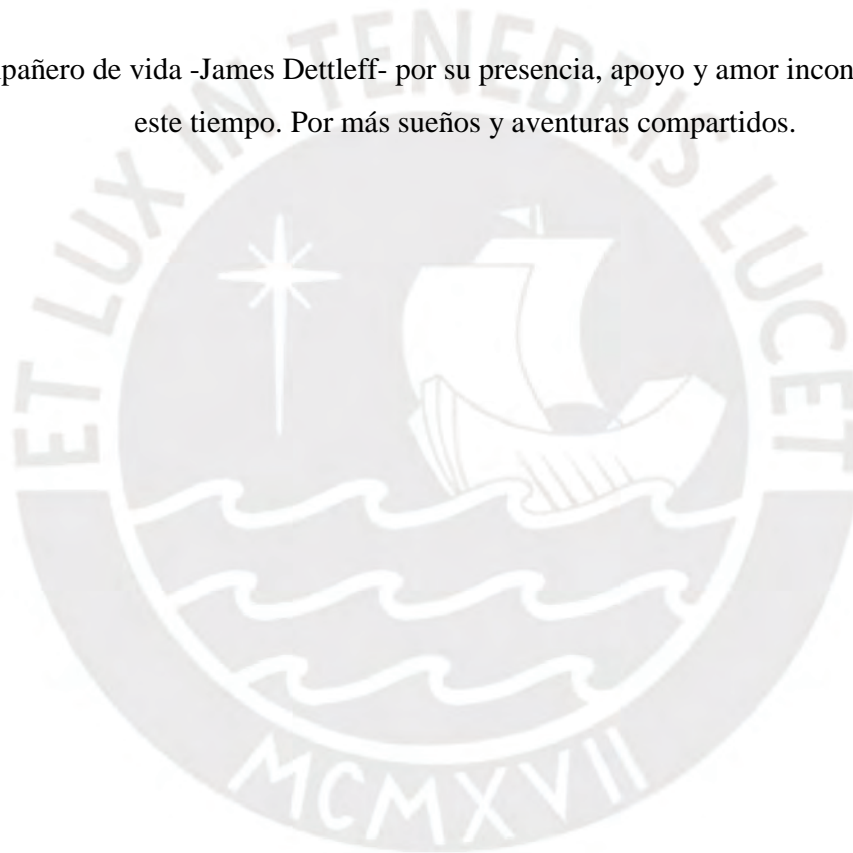
A Michael Lazzara por recibirme en UC Davis para la escritura final de esta investigación.

A mis compañeros del Observatorio Audiovisual Peruano (OAP-PUCP), grupo de investigación al que pertenezco, y sin el cual, mucho de este trabajo no hubiera sido posible, en especial a Thalia Dancuart y Mary Bustinza, por todo el apoyo en el manejo de la data.

A mis colegas y amigas Cristina Mungoli y Rosario Sánchez Vilela por sus lecturas y aportes a esta investigación, por los intereses compartidos y los proyectos que van consolidándose.

A mi abuela Digna, por enseñarme las primeras letras y transformar la lectura en una práctica cotidiana; a mi madre Cota, por todo su esfuerzo y trabajo a lo largo de su vida para construir un futuro para mi hermano y para mí; a mi prima Roxana, por su fortaleza y valentía.

A mi compañero de vida -James Dettleff- por su presencia, apoyo y amor incondicional en todo este tiempo. Por más sueños y aventuras compartidos.



Introducción

En esta investigación planteo que el melodrama televisivo en el Perú dialoga directamente con nuestra sociedad, con sus cambios y transformaciones, es también un lugar donde diversas representaciones de lo femenino se manifiestan. Para ello he seleccionado cuatro relatos melodramáticos realizados en el siglo XXI: *Dina Paucar, la lucha por un sueño* (2004), *Por la Sarita* (2007), *La reina de las carretillas* (2012) y *Amor de madre* (2015). Cada uno de ellos ofrece posibilidades y características particulares sobre representaciones, formas de amor y modelos femeninos expresados en sus protagonistas.

En el capítulo uno se plantea el problema de investigación con las preguntas y objetivos, además de la búsqueda teórica inicial con un recorrido por trabajos que le anteceden, los mismos que validan y abren camino en la investigación sobre productos audiovisuales melodramáticos y representaciones femeninas. La idea que guía esta investigación es que estos son productos culturales en los que convergen la industria, las representaciones, las localidades y las subjetividades de nuestra sociedad, pero también los mandatos y re-creaciones de discursos genéricos. La hipótesis principal que ha dado forma a esta investigación es que el melodrama televisivo en el Perú del siglo XXI es un producto cultural femenino que pone en escena los afectos, las emociones, los sentimientos, los retos, las desigualdades, la sujeción, la violencia y los sacrificios que las mujeres enfrentan en su cotidianeidad, y sus representaciones mantienen un diálogo de continuidad, conflicto y tensión con el sistema patriarcal y heteronormativo, configurando un nuevo espacio de disputas de poder simbólico en relación a los mandatos de la feminidad. Esta convivencia expresa entonces discursos hegemónicos y de resistencia frente al orden social heteronormativo peruano.

La complejidad del trabajo con estos productos culturales ha exigido un abordaje metodológico particular, recuperando aspectos teóricos y diferentes herramientas metodológicas vinculadas al análisis de personajes, sus representaciones y la viabilidad de observarlos desde una perspectiva de género. Para ello se ha trabajado con matrices de análisis de personajes y con la totalidad de capítulos de los productos melodramáticos seleccionados.

Los capítulos dos y tres están vinculados al marco teórico de la investigación. En el capítulo dos se concentra el trabajo sobre representaciones y género con acento en las feminidades y masculinidades e incorporando las categorías de raza y clase social, ya que el concepto de

interseccionalidad de género cobra sentido en cada uno de estos relatos y evidencia desplazamientos en el propio relato melodramático. En el capítulo tres relaciono aspectos teóricos sobre el amor romántico y el melodrama como posibilidad y realidad narrativa televisiva. Se recuperan modelos femeninos y transformaciones teóricas acerca de la noción de amor. En el caso del melodrama me concentro en sus formatos televisivos locales y como estos han evolucionado en la televisión peruana. Esta recuperación histórica hace posible entender los vínculos y relaciones de nuestra industria con la propia historia de nuestra sociedad, de nuestro país.

El capítulo cuatro está dedicado a los productos culturales con los cuales trabajo. De qué tratan estas historias, qué personajes nos proponen, qué temáticas y cómo son sus protagonistas. Para entender la complejidad de los relatos y sus protagonistas, planteo inicialmente la historia que cada uno de ellos nos cuenta, las representaciones femeninas que nos ofrecen y sus significados – viejos y nuevos-, y finalmente los recorridos que realizan sus personajes protagónicos femeninos.

El análisis de cada narración audiovisual me permite observar qué representaciones femeninas aparecen retratadas, qué cambios y transformaciones aparecen, cómo dialogan con las representaciones del pasado, y finalmente analizar qué permanece. Esto se consolida en el capítulo cinco y se retoma en las conclusiones, en ambas secciones recupero los principales hallazgos, los nuevos modelos de feminidad que empiezan a emerger, las características y desplazamientos de nuestros relatos melodramáticos peruanos, para finalmente plantear algunas ideas y temas que aparecen como espacios de investigaciones futuras.

Agradecimientos	ii
Introducción	iv
Indice	6
CAPÍTULO 1: El punto de partida	10
1.1. Justificación de la investigación	10
1.2. Problema de investigación	16
1.3. Pregunta general	23
1.3.1 Preguntas específicas	23
1.4. Objetivo general	23
1.4.1. Objetivos específicos de la investigación	24
1.5. Hipótesis general	24
1.5.1. Hipótesis específicas	24
1.6. El estado de la cuestión	25
1.6.1. Mujeres y medios de comunicación	25
1.6.2. Sobre el melodrama televisivo y los estudios de género	27
1.7. Metodología de la investigación	39
CAPÍTULO 2: Representaciones sociales y estudios de género	52
2.1. Las representaciones sociales, una aproximación teórica	52
2.2. La mirada de género	55
2.2.1. ¿Qué es el género?	60
2.2.2. Femeinidades y masculinidades	63
2.2.3. Raza y clase: complementos del sistema	69
CAPÍTULO 3: Amor romántico y Melodrama	74
3.1. El amor romántico: tensiones y cambios en la sociedad contemporánea	74
3.1.1. Sobre el amor romántico	74
3.1.2. Una tipología del amor	76
3.1.3. El amor romántico y las mujeres	80
3.1.4. Arquetipos y modelos femeninos	84

3.1.4.1. El modelo mariano	85
3.1.4.2. El modelo materno	86
3.1.4.3. El modelo de la seducción	86
3.1.4.4. El modelo de la prostituta	87
3.1.4.5. Las representaciones heterogéneas o la ausencia de modelos ...	87
3.2. Sobre el melodrama	89
3.2.1. Melodrama en la televisión y sus formatos	94
3.2.1.1. La telenovela	97
3.2.1.2. La miniserie	104
3.2.2. El melodrama televisivo en el Perú: una mirada histórica	107
3.2.2.1. El nuevo siglo	117
3.2.2.2. Los melodramas turcos	124
CAPÍTULO 4: Recorridos femeninos en el melodrama televisivo peruano	132
4.1. Reconfiguración mariana: <i>Dina Paucar, la lucha por un sueño</i>	133
4.1.1. La historia que nos cuenta	133
4.1.1.1. La música como eje del relato	138
4.1.2. Representaciones femeninas. Carta biográfica de Dina en <i>Dina Paucar, la lucha por un sueño</i>	139
4.1.3. Reconfiguración mariana	149
4.1.4. Síntesis recorrido Dina	149
4.2. La construcción de la seducción: Raza y sexualidad en <i>Por la Sarita</i>	153
4.2.1. La historia que nos cuenta <i>Por la Sarita</i>	153
4.2.2. Representaciones femeninas. Carta biográfica de Valentina en <i>Por la Sarita</i>	157
4.2.3. Valentina: fractura y recomposición del sujeto femenino	157
4.2.4. Síntesis recorrido Valentina	160
4.3. Empoderamiento femenino y amor confluyente: <i>La reina de las carretillas</i> ...	163
4.3.1. La historia que nos cuenta <i>La reina de las carretillas</i>	163
4.3.2. Representaciones femeninas. Carta biográfica de Estrella en <i>La reina de las carretillas</i>	168

4.3.3. Estrella: huyendo de la violencia doméstica	168
4.3.4. Síntesis recorrido de Estrella	170
4.4. <i>Amor de madre</i> : variaciones de lo femenino	171
4.4.1. La historia que nos cuenta	171
4.4.2. Representaciones femeninas. Carta biográfica de Clara en <i>Amor de Madre</i>	184
4.4.3. Clara: la búsqueda incansable como agencia	184
4.4.4. Síntesis recorrido de Clara	186
4.4.5. Representaciones femeninas. Carta biográfica de María Eduarda en <i>Amor de madre</i>	187
4.4.5. María Eduarda: Del cuento de hadas a la Viuda Negra	188
CAPÍTULO 5: Localidades y representaciones femeninas en el melodrama televisivo en el Perú	190
5.1. Localidades del melodrama televisivo peruano contemporáneo	193
5.1.1. La raza en el melodrama peruano	193
5.1.2. La migración como posibilidad de realización de la mujer	194
5.1.3. Sororidad femenina	195
5.1.4. Las mujeres como sujetos competentes en las condiciones más extremas	196
5.1.5. Protagonistas de su propia historia	197
5.1.6. La presencia de las familias extendidas	198
5.1.7. El final feliz como posibilidad de enfrentar la adversidad	199
5.1.8. El amor confluyente y la demanda de masculinidades diferentes	199
5.1.9. El melodrama televisivo peruano y el significado de la convivencia ...	200
5.2. Emergencia de nuevos modelos	202
CONCLUSIONES	205
BIBLIOGRAFÍA	209
ANEXOS	221

CAPÍTULO 1: El punto de partida

La ficción es otra manera de entender la realidad

Guillermo Orozco

1.1. Justificación de la investigación

Me interesa analizar el melodrama televisivo en el Perú desde una perspectiva de género porque en este producto cultural se reproducen, se recrean y se van consolidando simbólicamente las normas, los mandatos, las expectativas y las sanciones que la sociedad peruana construye acerca de las femineidades y las masculinidades en tiempos y contextos específicos.

En el caso peruano, además, la propia evolución y desarrollo del melodrama televisivo nos permite visualizar esos procesos de manera histórica. Como sabemos, la industria televisiva peruana ha tenido históricamente un desarrollo discontinuo. Esta discontinuidad está asociada a factores económicos, políticos y de mercados nacionales. En sus primeros años un crecimiento sostenido que cambia con el golpe militar de Juan Velasco Alvarado y el proceso de expropiación de los canales que ocurrió en 1971. Luego en 1980 un retorno a la democracia que significa la devolución de los canales a sus dueños, lo que se expresa en un segundo debut de la televisión que se cierra con la crisis económica del primer gobierno de Alan García a finales de los años 80. Posteriormente un nuevo quiebre institucional (autogolpe de Fujimori en 1992), que deviene en una economía neoliberal de mercado que se evidencia -en el caso de la industria televisiva- con la entrada de nuevos capitales, pero también con la compra de las líneas editoriales de los canales. Finalmente, un nuevo retorno a la democracia y el ingreso de nuevas productoras independientes -que proponen formas alternativas de producción.

Es en esta última etapa de la historia que esta investigación se sitúa buscando observar y analizar las representaciones de género femeninas que nos han entregado los relatos televisivos melodramáticos de ficción en nuestro país durante el siglo XXI. Apostamos por las representaciones de género femeninas porque el melodrama es un relato históricamente asociado a la mujer.

Este viaje se inicia después de la finalización de mi maestría en Estudios de Género y a partir de mi trabajo en el campo audiovisual, mi pasión por los melodramas y los relatos de ficción televisivos, y mi interés por comprender qué ocurre en las dinámicas de estos relatos. Hace varios años estoy investigando el campo de la ficción audiovisual peruana de corte melodramático, estudiando las experiencias transmediáticas y trabajando el tema de representaciones y modelos

femeninos y masculinos. Una constante que encuentro en estos trabajos es que el melodrama -en su versión televisiva- resulta una vía importante de representación, reproducción y construcción de imaginarios –especialmente de género.

Vasallo de Lopes nos propone que “la telenovela es una narrativa que impregna la rutina cotidiana (...), una experiencia cultural, estética y social” (Vasallo de Lopes, 2004, p. 71). Es una experiencia cultural porque trabaja sobre los imaginarios propios de cada uno de los países que las producen. Cada industria impregna de características particulares a sus relatos, así, no serán iguales una producción brasilera de una venezolana, cada una pondrá en escena temáticas, personajes y preocupaciones diferentes. Es una experiencia estética porque cada industria dota de una dimensión expresiva, artística y de realización a cada uno de sus productos. Es finalmente una experiencia social porque la telenovela no solo entrega un conjunto de imágenes compartidas a una comunidad, sino que estas imágenes son apropiadas y resignificadas en la propia comunidad generando distintos sentidos sociales. Esta triple experiencia de la telenovela dialoga directamente con el tema de representaciones sociales ya que, a partir del compartir imágenes, de las prácticas de apropiación y resignificación social se reproducen y generan viejas y nuevas representaciones sociales. En el caso peruano nuestra industria televisiva de ficción recupera temáticas y personajes propios; escenarios y paisajes locales, regionales y nacionales; sonidos y piezas musicales nuestras; representaciones e imágenes de mujeres y hombres locales con gustos, sueños y preocupaciones particulares.

Hall (1997) nos plantea que en el escenario contemporáneo, donde la cultura está dominada por la imagen, el concepto de representación es central porque las representaciones expresan cadenas de significados, asociaciones discursivas, y conjuntos semánticos que se ubican al centro de la dinámica cultural. Es un concepto que nos permite configurar una dimensión compartida con otros porque “la cultura es definida (...) en términos de sentidos compartidos o mapas conceptuales compartidos” (Hall, 1997, p. 5).

Abric (2011) propone que las representaciones sociales son una “visión funcional del mundo que permite al individuo o al grupo social conferir sentido a sus conductas, y entender la realidad mediante su propio sistema de referencias y adaptar y definir de este modo un lugar para sí” (Abric, 2011, p. 13). La representación social no es simplemente un reflejo de la sociedad sino un proceso y un producto que interpreta y organiza significados sociales. En este sentido constituyen formas de conocimiento social que se manifiestan en contextos específicos, cuya característica

principal es el hecho de establecer una visión de la realidad común a un grupo social. La dimensión discursiva y la dimensión social soportan a las representaciones en términos de Abric.

Una representación siempre es la representación de algo para alguien. Y (...) esta relación, este lazo con el objeto es parte intrínseca del vínculo social y debe ser interpretada así en este marco. Por tanto, la representación siempre es de carácter social (Abric, 2011, p. 12).

Así las telenovelas serían canales para distintas representaciones sociales de género que conviven, dialogan, producen tensiones y se enfrentan en nuestras sociedades. Si en la telenovela distintos grupos sociales nos reconocemos representados, es porque ella nos ofrece lo que somos y también porque refleja lo que queremos ser. Y esta dinámica es importante para la sociología.

Patricia Ruíz Bravo señala que “toda investigación se realiza desde un punto de vista” (Ruiz-Bravo, 2003, p. 13), ese punto de vista en mi caso está definido por mi trabajo como comunicadora audiovisual, por mi interés en los estudios de género y por las múltiples manifestaciones de sentido –de género, de clase, de etnia- que se inscriben en los relatos melodramáticos. Hoy más que nunca necesitamos incorporar la mirada académica de los estudios de género a la práctica televisiva para observar y analizar los procesos y las dinámicas en las que -desde lo audiovisual- se van construyendo representaciones, asociaciones y valoraciones acerca de lo femenino y lo masculino.

Los relatos melodramáticos –especialmente en la telenovela y la miniserie- van construyendo y consolidando los imaginarios de una sociedad, particularmente los de género. Sabemos que el género como construcción cultural condensa los significados -que desde la diferencia sexual- cada sociedad elabora, planteando qué significa lo femenino, lo masculino, lo *trans*; qué valores, roles, tareas se asignan a mujeres y hombres de acuerdo a su identidad genérica. Estos significados estructuran la percepción y establecen un conjunto de mandatos y expectativas sociales, configurando sistemas de género que establecen a su vez diversos tipos de relaciones.

Esta organización genérica sostiene al sistema social y establece las relaciones y las expectativas de hombres y mujeres al interior de cada grupo cultural y, los relatos de la televisión no son ajenos a estos significados; las representaciones de lo femenino, lo masculino y lo *trans* que se producen en la televisión y especialmente en el melodrama, responden a este conjunto de expectativas y mandatos, pero también pueden estar representando quiebres y fracturas, cambios

y transformaciones en torno a sus significados, ya que el melodrama es una producción simbólica que se ha ido transformando en el tiempo.

En *Sub- versiones masculinas* Patricia Ruiz- Bravo sostiene que “el concepto de género alude a la interacción de un conjunto de instituciones, normas y símbolos culturales que definen patrones de referencia masculinos y femeninos a partir de los cuales los sujetos pueden identificarse y relacionarse. El sistema de género está en estrecha relación con los sistemas de organización social y de poder de los que forma parte y a los que retroalimentan” (Ruíz- Bravo, 2001, p. 29).

He elegido trabajar con el melodrama televisivo porque éste es una narración tipo de larga historia en nuestro continente y en nuestro país en particular. En el melodrama se representa un mundo dividido donde el Bien y el Mal se enfrentan, un mundo en el que la identidad –la nuestra y la de otros- es materia de búsqueda constante; una situación primordial de reconocimiento, un recorrido que en palabras de Jesús Martín Barbero va *del des- conocimiento al re- conocimiento de la identidad* (Martín- Barbero, 1993, p. 131). Un mundo que nos entrega modelos de identidad convirtiendo a sus personajes en imágenes de referencia y ejemplos a ser imitados, personajes cuyas acciones son aceptadas o sancionadas socialmente de acuerdo a los contextos de la época.

El melodrama ha trascendido en la historia y conforme nuevos medios y nuevos públicos hicieron su aparición, supo adaptarse a las características de los tiempos. En América Latina se consolidó primero en el cine, luego en la radio, después en la fotonovela y finalmente en la televisión. Jesús Martín Barbero lo describe de la siguiente manera:

La obstinada persistencia del melodrama más allá y mucho después de desaparecidas sus condiciones de aparición, y su capacidad de adaptación a los diferentes formatos tecnológicos, no pueden ser explicadas en términos de operación puramente ideológica o comercial. Se hace indispensable plantear la cuestión de las matrices culturales pues solo desde ahí es pensable la mediación efectuada por el melodrama entre el folklore de las ferias y el espectáculo popular urbano, es decir masivo. Mediación que en el plano de los relatos pasa por el folletín y en el de los espectáculos por el *music hall* y el cine. Y del cine al radioteatro y la telenovela una historia de los modos de narrar y de la puesta en escena de la cultura de masas es, en muy buena parte, una historia del melodrama” (Martín- Barbero, 1993, p. 131)

Al melodrama se le ha acusado de ser una narración menor, para Peter Brooks (1995) el melodrama es menos una forma narrativa que *un modo de imaginación* que va tomando forma en

el tiempo, en el espacio y en la conciencia de los sujetos sociales. El melodrama pertenece a un repertorio cultural propio, es un modo particular de experimentar la conciencia moderna, que se instala en tiempos específicos, con personajes, situaciones y temáticas particulares. Jesús Martín Barbero (1993) entiende el melodrama como *una narrativa de la exageración y de la paradoja*, porque así toca la vida cotidiana, se relaciona con ella no sólo como su contraparte o su sustituto sino como algo de lo que está hecha la vida misma, pues como ella, el melodrama vive del tiempo de la recurrencia y la anacronía y es espacio de constitución de identidades primordiales. Por su parte Carlos Monsivais (2003) nos recuerda que en América Latina el melodrama se instala en la familia, como un espacio de enseñanzas sentimentales, configurando un idioma para nuestras pasiones.

Como forma narrativa, el melodrama delimita –desde el mundo de la ficción- los mandatos morales, la configuración de las identidades y sus prácticas sociales. Como realidad que se concreta en productos televisivos de ficción –telenovelas y miniserias- es una producción continua en los distintos países de nuestro continente –incluido el Perú-, moviliza una industria importante en términos económicos, y tiene incidencia directa sobre los propios procesos sociales y culturales de los países en los que se producen y consumen. Muchos de los temas que sus relatos proponen transforman la manera en que vivimos y experimentamos nuestra propia subjetividad. Han servido de espejo en el cual miramos nuestras relaciones y nos constituimos como sujetos sociales. Ruiz Bravo señala que cuando “se presta creciente atención a los procesos de construcción de identidades y representaciones de género, adquiere una significativa importancia el análisis del lenguaje” (Ruíz- Bravo, 1996, p. 14), y es en este sentido que nos interesa el melodrama televisivo como espacio de representación simbólico de género; ya que “la televisión (...) provee materiales a partir de los cuales forjamos nuestras representaciones de género, etnicidad, clase, nación” (Füller, 1997, p. 61).

Por su parte Oroz citando a Gubern señala que “la centralidad cultural del melodrama en el paisaje audiovisual de América Latina constituye a la vez un fenómeno clamoroso y sintomático de las turbulencias y carencias afectivas de sus públicos y un fenómeno luminoso de productividad expresiva de un imaginario colectivo elaborado desde sus industrias culturales” (Oroz, 1995, p. 13).

Jesús Martín Barbero y Germán Rey señalan que:

En América Latina el melodrama ha resultado siendo algo más que un género dramático, *una matriz cultural que alimenta el reconocimiento popular en la cultura de masas,*

territorio clave para estudiar la no simultaneidad de lo contemporáneo como clave de los mestizajes de que estamos hechos (...) el melodrama trabaja en estas tierras una veta profunda del imaginario colectivo, y no hay acceso a la memoria ni proyección al futuro que no pasen por el imaginario (Martín- Barbero & Rey, 1999, p. 125).

Esencialmente emocional, el melodrama es un espacio para la *catarsis*. Lo interesante de este relato es que, si bien pareciera alejarnos del mundo de lo real, se mantiene dialogante con él, brindándonos las herramientas para pensar nuestro entorno, nuestras alegrías y dificultades; eso significa también la reproducción de roles y mandatos, estereotipos de género que dialogan con la vida social; en el relato melodramático nos incorporamos a una realidad de fantasía que guarda grandes similitudes con el mundo real, con nuestro mundo cotidiano. Martín Barbero y Rey señalan que “desde el principio la imagen fue a la vez medio de expresión, de comunicación y también de adivinación e iniciación, de encantamiento y curación” (Martín- Barbero & Rey, 1999, p. 9).

En el Perú el melodrama ha estado presente desde los inicios de la historia de nuestra televisión¹. Inicialmente en la vocación por los teleteatros –*Collacocha*, *El malentendido* y *Amar es vivir* (1959) son algunos títulos iniciales-, luego en las telenovelas y posteriormente en las miniserias. El 22 de mayo de 1960 se estrenó *Historia de tres hermanas*, considerada la primera telenovela peruana. A esta la siguieron varios títulos propios e importados. A finales de los años 60 -en Panamericana Televisión- dos títulos se realizaban en exclusiva, *Simplemente María* (1969) y *Natacha* (1970); ambos alcanzarían el éxito internacional. A partir de allí la telenovela y el melodrama televisivo –con no pocas transformaciones y periodos de sequía- ha acompañado los distintos procesos y momentos históricos nacionales llegando hasta nuestros días.

La miniserie como formato de ficción melodramática aparece con mucha vitalidad en el Perú con el retorno a la democracia de 1980². Es un relato de continuidad seriada de corta duración, que condensa una única historia con principio y fin previamente definidos. Inicialmente en el Perú este formato estuvo relacionado a las biografías de personajes conocidos de la historia nacional, de la vida cultural y policial del país –*La Pensión* (1983), *Baltaco* (1986), *Matalaché* (1988), *Rosa de América* (1990), *Raymondí* (1990), *La Perricholi* (1992), *Tatán* (1994) y *El espejo de mi vida* (1994), son algunos de sus títulos. A diferencia de la telenovela es una narración que se

¹ Recordemos que la televisión llegó al Perú en 1958, durante el gobierno de Manuel Prado Ugarteche, siendo Ministro de Educación el historiador Jorge Basadre. Fue la UNESCO la que donó 22 mil dólares al Ministerio de Educación para que este pusiera en funcionamiento un pequeño canal experimental.

² Durante el período militar podemos encontrar un título de miniserie *Nuestros héroes de la Guerra del Pacífico*, producto realizado en el marco del Centenario de la Guerra del Pacífico.

sostiene en un único eje dramático que organiza toda la historia. Este producto encuentra su lugar en la producción televisiva a partir de la desaceleración económica que significó el retorno de canales a sus dueños por la necesidad de hacer apuestas más cortas y de menor riesgo económico. En muchos casos, los canales tenían que hacer grandes inversiones para recuperar los años de estatización, invertir en nuevos equipos y tecnología reciente. La miniserie aporta relatos de corta duración –por ende, más económicos- que sin embargo cautivan al público.

En todos estos relatos hombres y mujeres somos retratados, aportando en la consolidación de imágenes, y creencias acerca de género y de las relaciones entre los géneros; estas no son prácticas estáticas y las representaciones que elaboran tampoco, por ello es necesario observarlas y analizarlas, para reflexionar acerca de los matices, la variedad y la multiplicidad de significados de género que pueden estar constituyendo, transformando o reproduciendo.

1.2. Problema de investigación

Giddens (2010) señala que en nuestro mundo contemporáneo la televisión es un *omnipresente* arraigado a nuestras prácticas y rutinas cotidianas, omnipresente que habla de cada sociedad en particular. Por su parte Gomes (2002) resalta que “desde el advenimiento de la televisión, en pocas décadas ella se convirtió en uno de los principales medios de conexión y de comunicación de los individuos entre sí, de ellos con la sociedad en general, y también de los diferentes grupos sociales y sociedades, tanto dentro de las fronteras nacionales y regionales, como en el ámbito de las diferentes naciones y regiones del mundo” (Gomes, 2002, p. 28) y reconoce que como institución social la televisión y en especial la telenovela participa del proceso de producción y reproducción de conocimientos diversos. En la misma línea, Omar Rincón (2006) nos recuerda que la importancia social de la televisión deviene de un largo recorrido de estéticas populares que llegarían finalmente al medio televisivo convirtiéndolo en “uno de los modos de pensar y producir sentido en el mundo” (Rincón, 2006, p. 168).

En el Perú los medios masivos como la radio y la televisión fueron tecnologías que aportaron en los procesos de modernización del país; la radio, primero y la televisión después integraron comunidades, divulgaron imágenes que afectaron profundamente la forma de ver y construir el mundo, nuestras identidades y subjetividades. La radio y la televisión llevaron sonidos e imágenes diferentes a diversos lugares de nuestro territorio; influenciaron en la manera de relacionarnos y en el reconocimiento que hacemos de otras realidades y mundos posibles.

La riqueza de la televisión -que se evidencia en sus relatos melodramáticos- está en su capacidad de contar historias, historias que nos conmueven, nos acompañan y que nos permiten compartir experiencias con otros –desde la intimidad de nuestros hogares. En este medio, el relato que predomina es emocional; Omar Rincón señala que “la televisión es cultura emocional, reflexión sentimental, juego de pasiones para encantar el tedio de la vida” (Rincón, 2006, p. 187). Y en el Perú la telenovela y la miniserie melodramática son los relatos que mejor emocionan y cuentan historias.

Peter Brooks (1995), Jesús Martín Barbero (1993), Carlos Monsivais (2003) y Silvia Oroz (1995) definen el melodrama como un tipo de narración que se inscribe en la vida cotidiana de la gente, narración que habla de preocupaciones y sueños de personas comunes, narración que manifiesta matrices culturales fuertemente arraigadas en la tradición y en la moral. Monsivais (2003) nos recuerda que en América Latina “gracias al melodrama los santos y las vírgenes abandonan sus nichos y se enfilan hacia las recámaras, las cocinas, las calles, los lugares *non santos* y las cárceles” (Monsiváis, El melodrama: lo mejor de la caída es la intimidad con el abismo, 2003, p. 29). Y Silvia Oroz (1995) reconoce que la articulación central del melodrama se encuentra en la moral y la catarsis. Narración que siendo amada por el público es muchas veces repudiada por la crítica (Oroz, 1995, p. 17).

Así el melodrama es una construcción cultural donde se manifiestan y negocian las representaciones sociales de una comunidad. Al transparentar la vida social el melodrama da origen, difunde y reproduce –entre otras- representaciones de género. En sus distintos relatos se plantean formas de expresar los afectos y las pasiones, el trabajo y la participación en espacios públicos, las normas sociales respecto de la familia y la pareja, el amor y la sexualidad, la violencia, la maternidad y los cuerpos; las sanciones, las gratificaciones, las relaciones entre los géneros; experiencias y prácticas –todas estas- que expresan los valores y creencias de las distintas épocas que los relatos proponen. En ese sentido Roman Gubern citado por Oroz (1995) nos recuerda que:

La eficacia del melodrama deriva de sus filones temáticos y del tratamiento que recibieron, de fuerte impregnación tardorromántica y populista. La familia, la maternidad, los amores interclasistas, la lealtad, el honor, el sacrificio personal, la culpa, el arrepentimiento, la expiación y el perdón fueron elementos recurrentes” (...) Los melodramas tenían sus canteras temáticas privilegiadas, pero también sus arquetipos, como la madre soltera, el hijo natural, el patriarca despótico, el hijo pródigo, el cura bondadoso, o la hembra venusina y depredadora sexual (Oroz, 1995, pp. 13-14).

Hoy podemos reconocer otros arquetipos que han ido constituyéndose con el tiempo: el padre tolerante, la mujer emprendedora, el hombre emasculado, la mujer profesional, la joven virgen por nombrar algunos. Todos estos relatos develan -a pesar de su condición de fábula- las preocupaciones, mandatos y sueños de las sociedades que los producen y consumen.

Nora Mazziotti (2006) nos propone que la telenovela es en América Latina la actualización del melodrama, marca audiovisual de nuestro continente que pone en movimiento mecanismos epistemológicos -emocionales, identitarios, colectivos-, más allá de la fantasía, el escapismo y el entretenimiento fácil (Mazziotti, 2006, p. 14). La autora reconoce que:

Hay un hilo conductor que une a Scherezade, contando historias noche tras noche, y con ello aplazando su muerte, con las pantallas televisivas de todo el mundo (...) Es el mismo que pasa por la abuela que cuenta cuentos a los pequeños nietos o el pregonero que en siglos pasados iba de pueblo en pueblo narrando hechos, acontecimientos, relatos... (Mazziotti, 2006, p. 13).

Para Monsiváis la primera función del melodrama es formativa y consiste en transformar la interpretación de las vivencias personales, facilitando su asimilación, y señala que “el código moral del melodrama latinoamericano es un homenaje dual al catolicismo y al pecado: al primero se le agradece la salvación eterna, al segundo, los beneficios de la experiencia antes de la llegada de los perdones” (Monsiváis, 2003, p. 26). Así el melodrama es un discurso moral que nos enseña a hombres y mujeres acerca de nuestros sentimientos, de nuestras emociones y nos muestra cómo manifestarlos. Y Mazziotti plantea que en nuestros países, nuestras relaciones “están en gran medida mediadas por el discurso de la telenovela y por el imaginario creado a partir de ella” (Mazziotti, 2006, p. 24).

El melodrama televisivo se configura entonces como un espacio de generación, difusión y reproducción de representaciones de género -contribuyendo a la difusión de distintos modelos femeninos y masculinos, pero también explicitando la ausencia o silenciamiento respecto de géneros diferentes-, así como de mandatos y normativas correspondientes a cada etapa histórica particular. El relato televisivo en clave de melodrama es, pues, un espacio que también nos permite visualizar las variaciones y las constantes que estas representaciones proponen.

En el Perú son pocos los estudios sobre melodrama televisivo que se han abordado desde la mirada epistemológica de los estudios de género. Por ello planteo analizar las representaciones de

género femeninas que nos ha propuesto el melodrama televisivo en el Perú durante el siglo XXI – telenovelas y miniserias-, buscando develar cuáles son esas representaciones de femineidad que las ficciones nos han ofrecido en este período histórico, así como identificar ausencias y silencios, variaciones y constantes que manifiestan.

Scott (2011) plantea que el género –como soporte de la vida social- es una construcción sistémica que asigna significado a la diferencia sexual, y atraviesa las dimensiones sociales, culturales, políticas y económicas de las sociedades. Es una construcción cultural porque asigna significado a la diferencia sexual. En términos de Scott (2011, pp. 66- 67), la condición sistémica del género se manifiesta en por lo menos cuatro dimensiones:

- Los símbolos, mitos y representaciones, que permiten las relaciones y valoraciones de los distintos significados. En estos se constituyen las imágenes, los imaginarios y las representaciones acerca de los distintos géneros.
- Las normas, los principios y el sistema de reglas que delimitan las posibilidades de los significados genéricos en cada sociedad.
- Las instituciones, los parámetros políticos, la organización de las relaciones.
- Las identidades individuales, que se constituyen en cada persona.

En la misma línea, Alicia Puleo señala que el género es una construcción que se configura como un sistema social, y tiene en los roles sexuales, la división sexual del trabajo, la identidad sexuada, los estereotipos, las normas y sanciones, y los discursos legitimadores que se elaboran acerca de lo femenino y lo masculino sus componentes principales (Puleo, 2007, pp. 17- 26).

Esta construcción sistémica actúa sobre los imaginarios sociales, modela subjetividades de mujeres y hombres y se evidencia en las representaciones sociales que comparten diferentes grupos sociales. Estas dimensiones hacen de los sistemas de género, sistemas complejos con mucha variedad en términos de coherencia y orden interno, ideas contrarias que conviven e inestabilidades que se mantienen. En este sentido Anderson señala:

Los sistemas de género son sistemas complejos. Están estructurados sobre bases dispersas, diversas y variables. Arrastran los signos de accidentes históricos, asociaciones débiles, conexiones temporales, modas y rumores. Proponen, al mismo tiempo, múltiples versiones del mundo, contradictorias entre sí. Invitan a jugar con estas contradicciones y permiten hacer un uso estratégico de ellas. Sus distintas partes son interconectadas de

muchas maneras, con una fuerza variable. Puede haber fuertes asimetrías en sus categorías y componentes básicos. Están sujetos a vaivenes y etapas sucesivas de calma y turbulencia (Anderson, 2006, p. 25).

Esta inestabilidad del género es explicitada por De Lauretis cuando propone que el género es una tecnología social, esto es “una serie de fenómenos, actos, representaciones, producidos por discursos sociales y prácticas cotidianas” (De Lauretis, 1987, p. 26); un conjunto de prácticas recreadas para el mantenimiento del sistema.

He señalado que el melodrama constituye una forma particular de narración que deviene en modelo para la construcción de identidades, representaciones e imaginarios sociales porque configura campos y redes de significación. Ahora bien, en la línea de lo planteado por De Lauretis podemos señalar que funciona también como una tecnología social, porque genera y reproduce representaciones sociales –especialmente de género, de raza, de clase social, entre otras- a partir de los relatos e historias que nos ofrece.

Este tipo de narración llega a la televisión en el primer periodo de la misma como formato trasladado de la experiencia radiofónica y es en la joven televisión que alcanzara su mejor *performance*. Telenovelas como *El derecho de nacer*, *Simplemente María*, *Irmãos Coragem*, *Natacha*, *Corazón Salvaje* han estremecido al público latinoamericano –incluido el peruano– durante décadas. Más adelante el melodrama también encontrará en la miniserie un formato acertado para su desarrollo.

La telenovela en el Perú es un relato que desde sus inicios ha estado relacionado con la mujer, quizá porque durante más de cinco décadas las mujeres han sido sus principales consumidoras, pero también porque la telenovela tiene características narrativas que –parecen– hablar de las mujeres peruanas y latinoamericanas –con sus variedades y particularidades–, de temas asociados en este continente a rasgos femeninos, valores y mandatos asociados. Afectos, fidelidades, historias de amor, subordinación, empoderamiento. La telenovela habla de los débiles y desamparados, de fragilidades y también de revanchas. Para Omar Rincón (2006) el relato televisivo es una estrategia de visibilidad y propone que “narrar en femenino no significa referirse a contenidos de salud, hogar y educación, sino adentrarse en sus lógicas de relato, en sus modos de intervenir el mundo de la vida, en sus sensibilidades de interpelación de la sociedad” (Rincón, 2006, p. 180).

En la misma línea Valerio Fuenzalida nos plantea que desde hace casi dos décadas la telenovela “legítima y valora socialmente un discurso femenino que ha sido tradicionalmente desvalorizado y considerado irrelevante por la sociedad patriarcal, (que sin embargo) valoriza la vida cotidiana de la mujer y el ámbito de la afectividad” (Fuenzalida, 1996). Es el relato de los afectos, de las emociones, de los sentimientos, de los retos y sacrificios.

Mary Ellen Brown (Verón & Escudero, 1997) propone que las telenovelas dialogan con una cultura oral femenina, “a dicha cultura se le suele denominar *comadreo*” (Verón & Escudero, 1997, p. 224) y sus características son: conversación casera, escándalo, queja y charla. Las telenovelas narran sus historias, cuentan sus vivencias, expresan sus deseos y fantasías. Pero también les dan a las mujeres temas y motivos de conversación, encuentro y diálogo en el mercado, en la plaza y en el espacio doméstico.

En relación a la miniserie en el Perú, la industria televisiva nacional en este siglo ha encontrado en ella un formato seguro para la apuesta de realización³. En 2002 se realiza *Sarita Colonia* y en 2004 *Dina Paucar, la lucha por un sueño*. La historia de Dina Paucar –realizada por MSM, productora independiente- superó los 40 puntos de *rating* en su día de estreno, fenómeno que se repitió en todas sus emisiones. A partir de ese momento pequeñas productoras independientes apostaron por la producción de miniseries combinando su corta temporalidad serial con la trama melodramática y los costos de producción. Esta combinación aseguró la continuidad de la producción y ha marcado a nuestra industria nacional. Con el éxito inicial de los primeros relatos, la producción se fue incrementando y se aventuró por un mayor número de capítulos. Hoy tenemos entonces miniseries de más de 40 o 50 capítulos en clave melodramática que en la programación televisiva peruana -nuestro mercado interno- conviven con las telenovelas de antes.

Así, la telenovela y la miniserie se convierten en lugar privilegiado de análisis de las representaciones de género ya que recrea, valida y transmite visiones hegemónicas sobre nuestra organización social. En esta perspectiva Olga L. Bustos señala que estos relatos son “una parte sustancial para introducir contenidos e imágenes que pueden ayudar a transformar las relaciones entre los sexos” (Fadul, 1993, p. 11). Porque en las telenovelas y en las miniseries también nos encontramos con estrictos órdenes patriarcales; con grietas y fracturas que van permeando esos órdenes; con mandatos morales y religiosos; con sanciones sociales y también con la gratificación

³ La miniserie es un producto presente en nuestra televisión nacional, especialmente después de la devolución de los canales en 1980. En 1988 se realizan *Nazca*, *Matalaché* y *Rosa de Invierno* -que se estrenó como *Rosa de América* en 1990. Ese mismo año también se estrenó *Raymondi* de Vlado Radovich. Al siguiente año *Regresa* (basada en la vida de Lucha Reyes) y en 1992 *La Perricholi*, ficción que contaba la vida de Micaela Villegas.

pública de la moral. Telenovela y miniserie han dialogado estrechamente con el sistema patriarcal, y frente al quiebre de este, han empezado a retratar otras realidades, otros personajes, otros cuerpos y sexualidades⁴.

Es importante señalar que muchos personajes femeninos de la televisión de ficción han ido poniendo en agenda -en distintos momentos históricos y en distintos lugares geográficos- las propias preocupaciones de muchas mujeres, de los movimientos y colectivos feministas en el mundo. En el Perú tenemos el caso de María Ramos (*Simplemente María*) que nos planteaba la maternidad, el abandono, el estudio y el trabajo; y el de Valentina (*Por la Sarita*) que nos habla de la pobreza femenina, la raza, la prostitución y contextos patriarcales que inciden en esas dinámicas. En el Brasil tenemos a Malú (*Malú Mujer*) joven feminista que trabaja por los derechos de la mujer, las inequidades y la búsqueda de justicia; a Helena (*Lazos de familia*) mujer y madre que lucha por obtener una cura para la enfermedad de su hija, ejerciendo su derecho a decidir sobre su propio cuerpo; y en Estados Unidos nos encontramos con Murphy Brown (*Murphy Brown*) profesional independiente convertida en voz femenina y símbolo global de los años 80. Más cercanas en el tiempo, nos encontramos con Carrie, Charlotte, Miranda y Samantha de *Sex and the city* (1998- 2004), cuatro mujeres que nos plantean transgresiones, preguntas sobre la sexualidad femenina, cuestionamientos sobre la maternidad y la sororidad como experiencia femenina.

Para efectos de este proyecto propongo trabajar con los siguientes relatos: *Dina Paucar, la lucha por un sueño* (2004), *Por la Sarita* (2007), *La reina de las carretillas* (2012)⁵, *Amor de madre* (2015). Estos relatos me permitirán observar y analizar las ideas que subyacen a la representación de género femenino en el siglo XXI en el melodrama televisivo en el Perú, además de observar silenciamientos e invisibilidades, así como variaciones y constantes que evidencian también el peso simbólico del género como constructo, esto es “la forma en que las sociedades representan al género, hacen uso de este para enunciar las normas de las relaciones sociales o para construir significado” (Scott en Lamas, 1996: 282).

⁴ Al momento de iniciar este proyecto en el Perú empezaron a transmitirse con éxito de audiencia y *rating* varias telenovelas turcas. *Las mil y una noches*, *Fatmagul*, *Rosa negra*, *Ezel*, *Sila*. Telenovelas ancladas en un relato patriarcal más tradicional. Estas producciones han removido el mercado nacional y algunos cambios empiezan a observarse. El mayor de ellos, la compra de cuatro telenovelas turcas por parte de América Televisión, casa televisiva que en los últimos años ha apostado sistemáticamente por la producción de ficción nacional.

⁵ En 2015 se anunció el retorno de la telenovela peruana con *Amor de madre*, un relato que se realizó como respuesta nacional al buen funcionamiento de las telenovelas turcas que se programaron en canales nacionales. *Amor de madre* de Del Barrio producciones con guión de Eduardo Adrianzén se estrenó en *prime time* y tuvo muy buena respuesta del público, por ser la primera telenovela de Del barrio producciones la incorporo a la investigación. En 2016 se estrenaron de la misma casa realizadora *Valiente amor* y *Mis tres Marías*, con muy buena aceptación de la audiencia.

Esta selección de relatos no es gratuita. Para elaborarla se han combinado distintas variables de producción audiovisual: audiencia –programas más vistos de la oferta televisiva nacional-, casas realizadoras independientes –que incorporan un nuevo abanico de temáticas y contextos-, personajes femeninos -importantes y representativos de la última etapa histórica de la televisión peruana⁶, canales de señal abierta, horarios de transmisión –*prime time*. Finalmente, se toma en cuenta las características de las casas productoras independientes que han realizado estos relatos –continuidad en la producción, presencia y solidez en el mercado, relación con los canales.

1.3. Pregunta general

- ¿Cuáles son las representaciones de género femeninas que nos han entregado los melodramas televisivos en el Perú a lo largo del siglo XXI y cuál es la relación que estas historias tienen con nuestros contextos sociales, históricos y políticos? ¿Cuáles son los silencios y las negaciones? ¿Cuáles son los cambios y transformaciones? ¿Qué tensiones y disputas de poder evidencian?

1.3.1. Preguntas específicas

- Con relación a las representaciones de género femeninas ¿cuáles son las características y mandatos que podemos identificar en los personajes femeninos de los melodramas televisivos en el Perú?
- ¿Cuáles son los contextos sociales, históricos y políticos en los que se han producido estos melodramas televisivos? ¿Y qué relaciones se establecen desde los relatos con ellos?
- ¿Cuáles son los cambios y transformaciones de las representaciones de género en el melodrama televisivo en el país?, ¿cuáles los silencios y negaciones?, ¿de qué tensiones y disputas de poder nos están hablando?

1.4. Objetivo general

Identificar y analizar las representaciones de género femeninas que nos ofrecen los melodramas televisivos en el Perú a lo largo del siglo XXI. Su relación con los contextos sociales, históricos y políticos. Silencios y negaciones. Cambios y transformaciones. Tensiones y disputas por el poder simbólico.

⁶ En un trabajo anterior planteo una división histórica del melodrama en el Perú (Cassano, 2014), en este trabajo me concentraré en la última etapa.

1.4.1. Objetivos específicos de la investigación

- Identificar y analizar las representaciones de género femeninas.
- Recuperar los contextos sociales, históricos y políticos en los que se han producido estos melodramas televisivos y analizar las relaciones que se establecen con los contextos sociales, históricos y políticos.
- Reflexionar sobre los cambios y transformaciones de las representaciones de género femeninas que ofrece el melodrama televisivo en el Perú. Los silencios y las negaciones.

1.5. Hipótesis general

El melodrama televisivo en el Perú del siglo XXI es un producto cultural femenino que pone en escena los afectos, las emociones, los sentimientos, los retos, las desigualdades, la sujeción, la violencia y los sacrificios que las mujeres enfrentan en su cotidianidad. Estos relatos nos ofrecen representaciones de mujeres inicialmente sumisas, subalternas y violentadas que realizan un recorrido identitario hacia la libertad y la autonomía, convirtiéndose en mujeres luchadoras, emprendedoras, autónomas. Este recorrido es importante porque al transformarse las mujeres de la ficción transforman su mundo cotidiano, sus relaciones afectivas y sus espacios de realización, exigiendo de sus pares también cambios. Estas representaciones mantienen **un diálogo de continuidad, conflicto y tensión** con el sistema patriarcal y heteronormativo, configurando un nuevo **espacio de disputas de poder simbólico** en relación a los mandatos de la feminidad. Esta convivencia expresa **hegemonía y resistencia** frente al orden social heteronormativo peruano. Hegemonía que dialoga con el poder y el sistema patriarcal; y resistencia que se va construyendo a partir de la conquista de diversos y nuevos espacios de las mujeres, del quiebre del sistema patriarcal y la incorporación de nuevos relatos, nuevos personajes y nuevas temáticas.

1.5.1. Hipótesis específicas

- Las representaciones de género femeninas del siglo XXI se alejan de los modelos asociados al marianismo y la domesticidad, apostando por personajes y representaciones femeninas que realizan un recorrido hacia su autonomía personal, donde la subjetividad, el cuerpo, la educación y el acceso al mundo laboral se convierten en posibilidades de realización personal y afectiva, transformando sus relaciones afectivas y con el espacio público.
- Las ficciones televisivas peruanas en el siglo XXI son productos que mantienen una estrecha relación con el acontecer cotidiano de nuestra sociedad, evidenciando cambios en sus temáticas, conflictos y preocupaciones en relación de los propios procesos vividos en las últimas décadas.

- Las ficciones televisivas melodramáticas configuran representaciones de género que evidencian permanencias, transformaciones, silencios, negaciones y rupturas respecto a los diferentes ideales de género heteronormativo validados por nuestro sistema patriarcal, ello en relación a las profundas transformaciones culturales ocurridas en nuestro país.

1.6. El estado de la cuestión⁷

La recuperación teórica que he elaborado para esta investigación está organizada en dos grandes áreas de interés para un mejor desarrollo de la propia investigación. En primer lugar he considerado los trabajos que relacionan a las mujeres con los medios de comunicación, cuál ha sido su desarrollo y su diversificación; y en segundo lugar, he agrupado los trabajos que exploran y analizan las formas del melodrama televisivo con los estudios de género y las representaciones de género.

El estado de la cuestión queda organizado de la siguiente manera:

- a) aparición y desarrollo de un tema de análisis en torno a las mujeres y los medios de comunicación en el Perú y América Latina -esto nos permitirá observar cómo estos se han ido complejizando y diversificando en la academia. Este trabajo nos permitirá visualizar su evolución y validar la pertinencia actual por investigar los productos televisivos;
- b) exploración de la investigación acerca del melodrama televisivo y los estudios de género, primero en el Perú, luego en América Latina, después Estados Unidos y finalmente Europa –con énfasis en Inglaterra y España. Esta búsqueda nos permitirá recuperar una relación viva, dinámica y vigente entre el melodrama televisivo y los estudios de género, validando nuestra aproximación teórica.

1.6.1. Mujeres y medios de comunicación

Las ciencias sociales y los estudios de comunicación comenzaron a observar el vínculo “sobre mujeres y medios (...) a fines de la década de los sesenta” (Charles, 1996: 38), y es durante la década de los años 70 que esa relación se asienta en América Latina. Los primeros trabajos se enfocaron en las fotonovelas, las novelas románticas y las revistas femeninas –todas ellas ampliamente difundidas y de gran consumo en nuestros países. La mayoría de estos trabajos estaban centrados en los contenidos de los productos desde la mirada de la teoría crítica de la cultura fundada en Frankfurt y, “trataban de mostrar que las fotonovelas, las novelas de amor y las revistas femeninas tenían un carácter francamente ideológico que promovía la sujeción de las mujeres” (Charles, 1996: 39), esto es, mantener a las mujeres en los roles de esposa, madre y ama

⁷ Este Estado de la cuestión toma como punto de partida el que desarrollé para mi tesis de maestría en Estudios de Género.

de casa; pero también reforzando el prototipo femenino de mujer blanca, de clase media y rubia, prototipo por cierto que no se ajustaba a la realidad latinoamericana.

De esa época Luis Peirano (2014) nos recuerda que “de hecho los principales investigadores en ciencias sociales en América Latina llegan a la comunicación a través de un fuerte acento crítico a las escuelas de pensamiento social que empezaron a difundirse en nuestros países a mediados del siglo XX, que es cuando empiezan a surgir las escuelas de comunicación con una fuerte influencia de las universidades norteamericanas” (Peirano, 2014: 4).

Ya entrados los años 70 se consolida la idea de que los medios de comunicación -y especialmente la televisión- cumplen un rol importante en las sociedades, “la televisión es el medio de comunicación de más impacto en términos cualitativos, por lo que se considera su influencia como de gran importancia en la conducta y actitudes de hombres y mujeres. Este medio de comunicación ejerce una notable influencia en el comportamiento de la familia” (Comisión Interamericana de Mujeres, 1977, p. 12). Prevalece la mirada crítica y se considera que los productos culturales se ubican en la alta, la media y la baja cultura. Las telenovelas –como formatos melodramáticos- al transmitir “una imagen de la mujer altamente alienante” (Comisión Interamericana de Mujeres, 1977, p. 13) son ubicadas como productos de la baja cultura. De la mano de los cambios sociales, el debate teórico se enriquece. En este contexto, Charles (1996) señala que para mediados de los años 70 la investigación -sobre medios de comunicación y mujer- da cuenta de algunos cambios manifiestos en las sociedades y por ende en los medios de comunicación. Estos habían comenzado a complejizar la imagen femenina, empezaban a aparecer imágenes variadas de mujeres diferentes que daban cuenta de los cambios producidos en nuestras sociedades. Aparecen por ejemplo mujeres en espacios considerados tradicionalmente como masculinos, mujeres en el departamento de policía, en el mundo empresarial y corporativo. Estas mujeres conviven con aquellas que habitan el espacio doméstico. Una evidencia que muestra el trabajo de Charles es la referente a la estrecha relación que existe entre lo que los medios representan y los cambios que se están dando en nuestras realidades latinoamericanas.

En la misma línea Mario Kaplún (1973) señalaba que la gran mayoría de televidentes mujeres encontraba similitudes entre los argumentos y situaciones de los relatos de ficción con las problemáticas de la vida real.

En los años 80 el melodrama se ubica como un espacio de investigación vinculado a la mujer, se reconoce en él un tipo de producto cultural que le está hablando a las mujeres de la sociedad que

lo produce. En relación al caso mexicano Guillermo Orozco señala que “la capacidad de las telenovelas para presentar ficcionalmente temáticas o problemáticas sociales las posiciona como un elemento importante para pensar lo social y lo político en función de su capacidad para representar/ construir la sociedad” (Orozco en: Durin & Vásquez, 2013, p. 24). Este planteamiento será recuperado en nuestro planteamiento teórico. Porque como Charles nos recuerda “varios estudios mostraron que la telenovela no (era) un género estático, sino más bien que está permeado por un gran dinamismo y adecuación a la realidad que se plasma, entre otras cosas, en los cambios de la imagen femenina que contiene” (Charles, 1996, p. 40), presentándonos “mujeres más emancipadas, más libres, menos sumisas con posibilidades de tener mayor realización profesional” (Charles, 1996, p. 41).

Rosa María Alfaro (1986) sostiene que la telenovela como relato melodramático se vincula a todos sus antecedentes, la canción popular, los relatos orales, el folletín, el radiodrama, entre otros, para ir conformando un espacio cultural con vitalidad masiva, que posibilita un modo de entendimiento de los conflictos sociales a partir de los conflictos familiares. Esto es, en la telenovela ocurren acciones y temáticas dramáticas que nos permiten desde el espacio doméstico femenino observar la vida cotidiana.

Para los años 90 aparecieron telenovelas –especialmente brasileñas y mexicanas- que elaboraron personajes más profundos y menos lineales, insertos en conflictos, que retratan con mayor verosimilitud, temáticas y problemas sociales en los que las mujeres nos vemos involucradas. Algunos títulos de estas producciones se centran en mujeres solas divorciadas y/o separadas que trabajan y buscan realizar sus propias vidas. Pensemos en la mexicana *Mirada de mujer* (1997) o las brasileñas *La reina de la chatarra* (1990), *La próxima víctima* (1995), *Xica da Silva* (1998).

1.6.2. Sobre el melodrama televisivo y los estudios de género

En el Perú los estudios sobre el melodrama televisivo se han concentrado principalmente en la recuperación histórica, el análisis textual y la importancia de las telenovelas y miniseries en nuestra industria audiovisual. En los años recientes sí se ha mostrado un interés particular en relacionar estos productos culturales en relación al tema de la identidad, de las representaciones de género y las industrias culturales.

Rosario Arias, María Teresa Quiroz, Ana María Cano y Lily Cuadros escriben en 1993, *Sobre la Telenovela. Historia y condiciones de producción de la telenovela peruana. Análisis textual de tres telenovelas*, texto con el que buscan conocer qué ocurre en nuestro país con este producto

cultural: “buscamos entender la dinámica cultural que tiene lugar en el interior de los equipos que producen las telenovelas y la del público que las disfruta y las convierte en parte de los bienes que consume en el mercado simbólico” (Arias, Cano, Cuadros, & Quiroz, 1993, p. 6). La metodología con la que trabajan es la recuperación histórica y el análisis textual. Entre los hallazgos que más nos interesan –para esta investigación- las autoras señalan que la importancia de la telenovela no solo radica en que su consumo es masivo y popular o a que el fenómeno de su producción es central en América Latina frente a otros productos audiovisuales, sino especialmente porque este formato de la televisión transmite formas ideológicas y propuestas de vida para sus audiencias, especialmente femeninas. Por ello en nuestra selección de productos a analizar una variable central para la elección ha sido el personaje femenino protagónico y su desarrollo en la historia.

En nuestro país un trabajo que vincula los relatos de la televisión con la mirada de género es el de la antropóloga Norma Füller. En *Identidades masculinas* (1997) apuesta por trabajar con los discursos de la telenovela y la miniserie para deconstruir los discursos y representaciones de la masculinidad en las clases medias de Lima. De este trabajo recuperaremos el concepto de *identidades en tránsito*, que da cuenta de la ruptura y la incorporación de los procesos de cambio en la conformación de las identidades masculinas. La autora concluye que las representaciones de género masculinas están manifestando quiebres y reconfiguraciones, especialmente a partir de los discursos feministas y posturas marginales masculinas que desafían la idea de supremacía masculina. Reconoce que el cambio se ha dado especialmente en relación a la sensibilidad de los varones, y ello incide en relaciones de género que están cambiando hacia códigos más igualitarios. Estas ideas también han guiado el proceso de selección de la muestra de análisis en relación a los personajes protagónicos de los relatos a trabajar.

En el 2001 Fernando Vivas Sabroso presenta una historia de la televisión peruana en la que observa el tema de la telenovela y las miniseries en un contexto histórico más grande. Es una recuperación fidedigna de títulos, actores, directores y productores, que nos permite conocer la producción hecha por años y por canales. También en 2001, Eduardo Adrianzén escribe *Telenovelas, cómo son, cómo se escriben*, texto en el que desde su experiencia de guionista nos propone “intentar desentrañar los misterios de su creación, desde que un escritor articula en soledad la primera idea hasta que el producto, oleado y sacramentado, llega a sus ojos en forma de capítulo” (Adrianzén, 2001, p. 22); para ello describe qué se entiende por telenovela, los estilos que existen, hace una breve historia de la telenovela en el Perú para luego entrar de lleno

en las características y los recursos dramáticos propios del proceso, reconociendo estereotipos, personajes y situaciones de este formato audiovisual.

Estos dos textos son útiles a mi investigación por varias razones. La primera, nos permiten visualizar las distintas producciones en su contexto y dimensión histórica; la segunda, en ambos textos se reflexiona acerca de los productos televisivos melodramáticos desde la propia dramaturgia televisiva, y desde ella, teoriza acerca de los arquetipos –madre, heroína, joven, villano, padre- en los que se inscriben los distintos personajes femeninos y masculinos de la telenovela como relato. Estos textos serán incorporados al marco teórico. Finalmente, ambos textos me permiten valorar la importancia de la dimensión histórica en los estudios sobre la ficción televisiva, así como observar las constantes y los cambios que se dan. Todos serán incorporados al desarrollo de la investigación.

Desde el año 2006 hasta el presente, el Consejo Consultivo de Radio y Televisión de nuestro país (CONCORTV) ha desarrollado diversos estudios de caso acerca de los hábitos de consumo, la oferta de la programación televisiva, los comportamientos de públicos diferenciados, la oferta publicitaria en horarios específicos, entre otros. Es necesario señalar que estos estudios -muchos de ellos elaborados de manera descentralizada- si bien son un valioso aporte -ya que observan cómo son representadas las mujeres en la publicidad, en las ficciones, en los programas concursos, en los periódicos y en las noticias de la televisión- al no observar productos audiovisuales completos tienen como resultado miradas segmentadas de la realidad comunicacional y juicios con pocas fortalezas sobre el acontecer televisivo. Por ello no serán incorporados de lleno en el trabajo.

En 2008 Víctor Vich plantea la relación de dos miniseries televisivas con dinámicas de mercado muy cambiantes en *Dina, la lucha por un sueño* y *Chacalón, el secuestro de la experiencia*. Este ensayo nos plantea la consolidación de estos íconos populares en una práctica centrada en un modelo económico que está afectando la dimensión simbólica del relato, legitimando casi exclusivamente al mercado y a crecientes industrias culturales. Estos íconos populares han tenido un lugar central en el relanzamiento de la producción melodramática televisiva en el país, por lo que la reflexión acerca del mercado nos resulta importante.

Guillermo Vásquez Fermi escribe en 2012 *Al fondo hay sitio: una mirada mediada e inclusiva a nuestras diferencias*, texto en el que analiza las características que han hecho de este producto de ficción un fenómeno de la televisión nacional. En el mismo año yo publiqué *Las miniseries*

biográficas como posibilidad de reconocimiento en la diversidad, una investigación que buscaba analizar las relaciones simbólicas que se establecen entre los relatos televisivos, la diversidad cultural de nuestro país y la idea de inclusión. En estos dos textos se observa que los productos de ficción televisiva son agentes importantes no solo para las dinámicas de las industrias culturales sino para la construcción de identidades sociales y esta perspectiva me interesa para mi propio trabajo en esta investigación.

En 2014 desarrollé mi tesis de maestría acerca de las representaciones femeninas en las telenovelas *Natacha* (1970) y *Yo no me llamo Natacha* (2010), buscando reconocer modelos y mandatos acerca de lo femenino para observar cambios y permanencias en relación a la domesticidad y el ideal mariano. Algunas de las conclusiones de ese trabajo indicaban que:

Las representaciones de lo femenino que se elaboran en ambos relatos evidencian continuidades importantes, pero también transformaciones y rupturas respecto a los modelos femeninos asociados al marianismo y la domesticidad, transformaciones y rupturas que generan heterogeneidad en las representaciones femeninas, muchas de las cuales se expresan en un contexto de tensión y de conflicto. Este hallazgo también me permite señalar que los sistemas de género operan de manera diferenciada en tiempos y sociedades diferentes (Cassano, 2014: 96)

La maternidad continúa definiendo lo femenino y el cuerpo es un espacio que se incorpora a la subjetividad de manera diferenciada en cada época histórica. En 2010,

los jóvenes imaginan sus vidas, sus posibilidades y sus proyectos individuales de diferente manera a como lo hacían las generaciones anteriores. Cada uno de los personajes de la historia sabe que su vida puede ser diferente a partir de los estudios, de sus respectivos trabajos y de sus propias habilidades y esfuerzos. Estas representaciones expresan una conciencia diferente (Cassano, 2014: 98).

La dimensión subjetiva de cómo imaginan sus vidas estas mujeres jóvenes es una idea que se retoma en la hipótesis de esta investigación porque considero que constituye un eje central para nuevos espacios para la realización femenina, para la configuración de nuevas representaciones femeninas, que inciden directamente en las representaciones masculinas.

En 2015, James Dettleff publicó *Fragilidad masculina en la ficción televisiva peruana: el caso de La reina de las carretillas* texto en el cual analiza las representaciones sociales de los

personajes masculinos de este relato, y encuentra “una propuesta de diversas masculinidades, que se contraponen a las representaciones femeninas: mujeres empoderadas, con agencia. Los personajes masculinos se alejan del modelo hegemónico patriarcal, y muestran variaciones que responden a masculinidades alineadas al discurso políticamente correcto de la sociedad actual” (Dettleff, 2015). Este trabajo es importante para la investigación que propongo ya que evidencia cambios y transformaciones en las representaciones que elaboran los productos de la ficción televisiva peruana.

Como observamos, en el Perú -desde el campo de las comunicaciones- el melodrama – especialmente la telenovela- constituye en la actualidad un objeto de estudio valorado. En esta línea de investigación los trabajos que la abordan han avanzado especialmente desde la dimensión textual –qué nos cuentan estos relatos y qué relaciones establecen-; el abordaje de los usos y apropiaciones -qué hace la audiencia de la ficción con eso que ve-; y en relación con las dimensiones simbólicas –el melodrama televisivo como agente para la construcción de las identidades. Aun así, desde las comunicaciones y los estudios de género son escasos los trabajos encontrados, a pesar de que se reconoce la importancia de esta producción como un producto cultural genérico con cargas ideológicas y modelos de identidad.

En América Latina la reflexión ha sido más abundante. Las perspectivas van desde el acercamiento a las temáticas, los personajes, la historia del formato hasta la reflexión sobre el melodrama como relato popular, los vínculos que establece entre lo local y lo global, y su relación con las dinámicas de los mercados, las audiencias, el *share*⁸ y el *prime time*. Ahora bien, la investigación se ha centrado principalmente en el formato de la telenovela y se observa que a partir de ella hay una actualización del melodrama como narración tipo.

Desde la Escuela Latinoamericana de Investigación en Comunicación, este interés –radio y televisión principalmente- ha sido y continúa siendo importante. En este sentido es necesario señalar la obra de Jesús Martín Barbero, probablemente el más importante teórico e investigador de los medios masivos en nuestra América.

En 1987 Jesús Martín Barbero escribe *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*, obra que será central para el desarrollo de la investigación y la comprensión de la comunicación como una práctica de significación cultural en América Latina, reconociendo en

⁸ El *share* se define a partir del número de pantallas encendidas. Es más cercano a la realidad, entanto expresa un porcentaje sobre la totalidad del encendido.

los medios de comunicación a actores centrales de la dinámica social. A partir de su obra entendemos que:

El lugar de la escucha, del ver, del consumo, es un espacio de apropiación y experimentación, donde las subjetividades se performan en relación a los relatos, relatos muchas veces anacrónicos, pero donde siempre existen matrices culturales que conectan con la vida de la gente. El lugar para la producción de conocimiento entra, entonces, a la sala familiar, la del televisor, de la radio, de la prensa, el lugar de la investigación se instala en los espacios de cotidianidad familiar para hablarnos de los usos, de los testimonios, de las gratificaciones, del entretenimiento, de las simbolizaciones intentando explicarnos por qué el melodrama sigue vigente, cómo el consumo se va convirtiendo en una forma particular de ritual donde las mujeres de Colombia, y también del Perú, encuentran rasgos de su propia existencia, rasgos que facilitan su propia narración como sujetos modernos. (Cassano, 2008).

Los relatos audiovisuales son productos culturales y campos populares, entendiendo lo popular como un espacio que se integra, que dialoga, que establece alianzas con la vida cotidiana y con nuestras subjetividades.

Silvia Oroz escribe en 1995 *Melodrama. El cine de lágrimas de América Latina*, texto donde teoriza sobre el melodrama latinoamericano y plantea entre otras ideas que el melodrama -como experiencia de narración- es en América Latina el lugar de educación emocional y sentimental por excelencia. Oroz reconoce en el melodrama radial la representación de los conflictos familiares de la clase media, desde una mirada femenina y plantea que *El derecho de nacer* es – esencialmente- el primer melodrama latinoamericano. Esta idea es central para esta investigación porque en este relato aparecen con mucha fortaleza algunos arquetipos culturales que devienen en fundacionales del melodrama televisivo latinoamericano. Algunas imágenes fundacionales serán: figura patriarcal, mujer víctima, la mujer subalterna con alguna agencia, hijos abandonados, filiación negada.

Estos autores son importantes para la investigación en la que estoy trabajando ya que sus trabajos demarcan la centralidad del melodrama en América Latina y su relación estrecha con nuestras identidades culturales.

En 1996, la Federación Latinoamericana de Facultades de Comunicación Social (FELAFACS) edita un número especial -de su publicación periódica *Diálogos de la comunicación*- dedicado a

la telenovela como objeto de estudio. En esta edición especial, el investigador chileno Valerio Fuenzalida, propone que la telenovela es un lugar de apropiación educativa, negando así, la existencia de un espectador vacío en *La apropiación educativa de la telenovela*, planteándonos dos ejes importantes: el consumo de la telenovela es también agencia y la telenovela es un lugar – a considerar- para el cambio social. Ambas ideas son sugerentes para esta investigación pues justifican el detener la mirada en estos relatos, para observar cambios y permanencias en las representaciones que se hacen de los sujetos femeninos y masculinos.

En 1999 María Teresa Páramo escribe *Mirada de género en el aroma de las telenovelas*, texto que plantea algunos temas centrales para nuestra propia investigación. En primer lugar, que la televisión es hoy en día el elemento cultural importante para estudiar las sociedades porque “representa un instrumento esencial en la reproducción política y sociocultural de las sociedades” (Páramo, 1999: 261). En segundo lugar, que las historias que cuentan estos relatos melodramáticos tienden a actuar como espejos de los valores y estereotipos de los grupos hegemónicos dominantes de la sociedad. Páramo concluye afirmando que las telenovelas actuales son los mejores espejos de la realidad social, un lugar donde las mujeres y los hombres son mostrados como sujetos con valentía, y un espacio donde las audiencias se reconocen con más facilidad porque la narrativa dialoga directamente con la realidad social.

Los estereotipos contenidos en las primeras telenovelas reflejaban en gran medida la realidad, por ejemplo, de las mujeres; es decir, las protagonistas de aquellas décadas rara vez trabajaban fuera de casa o desempeñan papeles diferentes a los que eran socialmente aceptables entonces. A finales de siglo la realidad que las telenovelas exitosas reflejan es muy diferente: por lo regular, presentan mujeres que luchan, que trabajan fuera de casa, que se educan, que tienen pocos hijos y que tienen control sobre sus propias vidas. (Páramo, 1999, 265)

Este trabajo es central para esta investigación porque concluye con la idea de cambio histórico en la representación de las mujeres en los productos televisivos.

En 2002 José Ignacio Cabrujas escribe *Y latinoamerica inventó la telenovela*, texto en el cual hace una revisión detallada de los recorridos históricos del melodrama, los contextos sociales y políticos con los cuales dialoga y se relaciona, las matrices culturales que van dándole forma hasta convertirse el relato por excelencia de nuestro continente. El autor venezolano señala que en América Latina la telenovela se vincula estrechamente con el mito, y a través de ella –como en los mitos- se enseña, se enaltece, se censura.

Por su parte, Nora Mazziotti (2006, 1996, 1993) señala que la telenovela es el principal producto de exportación latinoamericano, una práctica cultural que engancha con la vida de la gente y donde se construyen espacios de experiencias nacionales. Desde el Brasil, Vasallo de Lopes (2004) propone que la ficción televisiva es un espacio narrativo que articula la experiencia cotidiana de la gente, aglutinando experiencias públicas y privadas, perfilándose “como una forma de narrativa sobre la nación y un modo de participar de esa nación imaginada” (Vasallo, 2004: 71).

Estos trabajos centran su atención en la telenovela -de manera más general- y su relación con las mujeres de manera más particular. Todos ellos serán incorporados a la investigación que planteo.

En la primera década del siglo XXI se funda el Observatorio Iberoamericano de Ficción Televisiva (OBITEL) como plataforma de observación, reflexión y análisis de nuestras telenovelas y relatos de ficción. OBITEL reconoce en nuestras ficciones televisivas no solo nuestra latinidad sino también los espacios estratégicos para el reconocimiento de nuestras ciudadanías e identidades. Para el Observatorio, la ficción televisiva es un espacio de poder político y un lugar que moviliza grandes capitales en el mercado global. Esta idea la recupero en mi hipótesis general de esta investigación.

Desde el 2005 -año de su fundación- OBITEL publica un Anuario en el que se consolida la información de cada uno de los países miembros en relación a la producción de ficción: ¿qué se produce?, ¿cómo se exhibe?, ¿cuáles son las temáticas?, ¿quiénes observan lo que se produce? Perú como país participó en 2008, siendo un grupo de investigadores de la Universidad de Lima los que se integraron al equipo iberoamericano de OBITEL, pero luego se discontinuó su trabajo. A partir de 2012 el Observatorio Audiovisual Peruano –grupo de investigación de la PUCP- se incorpora a OBITEL y viene realizando investigaciones continuas sobre la ficción nacional; algunas de las conclusiones de su trabajo se vinculan a la idea de una televisión altamente cambiante, con temáticas y personajes en diálogo estrecho con la realidad del país y representaciones de género presentes en nuestras ficciones melodramáticas que hablan de continuidades y fracturas en los modelos normativos. En relación a las representaciones de género se reconoce la convivencia de modelos femeninos y masculinos –marianos, empoderados, patriarcales, igualitarios- siendo la maternidad el lugar de realización femenino por excelencia (OBITEL 2013, 2014 y 2015). Un modelo fundacional de la representación de género femenina es la de María Ramos de *Simplemente María* (1969), “una heroína que rompe el patrón mariano

al establecer sus propias normas respecto de su virginidad perdida y su maternidad soltera” (OBITEL, 2015: 415).

El modelo de María Ramos es un modelo fundacional en el melodrama televisivo peruano, y como tal marca un norte anclado en la tensión frente a un modelo patriarcal de la sociedad peruana, la imagen de María posibilita visibilizar conflictos de clase y raza en una sociedad que vivía fuertes transformaciones. Los arquetipos que encontramos en este relato son: mujer andina abandonada, hombre blanco de clase alta irresponsable; ambos se inscriben en las tensiones planteadas en *El derecho de nacer*, relato fundacional latinoamericano.

En Estados Unidos la reflexión sobre melodrama ha sido interesante, en 1992 se publica *Themes in Drama N°14*, dedicado íntegramente a la reflexión académica en torno al melodrama. Este número editado por James Redmond ofrece 19 artículos donde se discute la pertinencia y actualidad del género melodramático en diferentes soportes –teatro, cine, literatura. Resaltan los capítulos de William Sharp e Ira Hauptman sobre la estructura y la defensa del melodrama.

En Estados Unidos también, la *soap opera*⁹ ha constituido el objeto de estudio más importante por el repertorio de imágenes femeninas y masculinas que nos ofrece. Charlotte Brunson (2001) distingue temporalmente cuatro aproximaciones teóricas. La primera –asociada a los primeros años de la televisión- se concentra en los aspectos formales de la industria, ¿cuántas mujeres trabajan en la televisión?, ¿qué puestos ocupan?, ¿qué sueldos ganan?, ¿qué porcentaje representan? La segunda –años 70- se refiere al análisis de contenido de los relatos en función de la presencia de mujeres en la pantalla, de esta línea deviene la idea de “aniquilación simbólica de las mujeres” en prácticamente todos los relatos de la televisión con excepción de la *soap opera*. La tercera línea teórica –desarrollada en los 80- propone el análisis del texto televisivo centrado en la heroína y en los caracteres femeninos presentes en las pantallas. Finalmente, la cuarta aproximación se concentra en los estudios de audiencia, referidos principalmente a qué se lee de los textos televisivos. (Brunson, 2001: p. 52 y ss.)

En la academia norteamericana encontramos varios trabajos que observan estos relatos como espacios de representación de género, resalta *To be continued... soap operas around the world* (2001) de Robert C. Allen, libro que reúne una colección de artículos que reflexionan sobre el mercado, la estructura narrativa, los personajes, las temáticas, las preocupaciones sociales, los

⁹ El melodrama televisivo tiene diferentes manifestaciones en distintos países, telenovela, serie y miniserie en América Latina, *Soap opera* en Estados Unidos y Gran Bretaña, *Doramas* en Japón.

amores, la vida, el feminismo y las otras sexualidades. Uno de los primeros artículos de este texto, centra su interés en analizar otras sexualidades, en *¡There's a queer in my soap! The homophobia/aids storyline of one life to live*, Joy V. Fuqua plantea que la *soap opera* convencional es renuente a representar la homosexualidad y el deseo homosexual. Fuqua indica que cuando aparecen en el relato personajes *gays* o lésbicos, estos no poseen otra dimensión más allá de su sexualidad representada. La denuncia de Fuqua es la negación de las representaciones de sujetos *gays* y lésbicos en este producto cultural. Esta es una característica que comparte el melodrama televisivo peruano con la *soap opera* y que expresa condicionamientos propios del relato con mandatos heteronormativos mas hegemónicos.

Otro artículo sugerente es *The role of soap opera in the development of feminist television scholarship* de Charlotte Brunsdon (2001), quien plantea que en Estados Unidos -en relación al estudio de medios y mujer- podemos observar un desplazamiento que va de las primeras reflexiones sobre la imagen femenina a los procesos de construcción de la femineidad o la inscripción de la diferencia sexual. Es decir, hay una evolución en los trabajos y en la reflexión sobre las representaciones de las mujeres en los análisis. Inicialmente la investigación se centraba en el número de mujeres que trabajaban en televisión y en la actualidad los estudios centran su mirada en la variedad de representaciones de la mujer que los productos televisivos nos ofrecen.

Resalta también el de Laura Stempel Mumford quien escribe *Plotting paternity, looking for dad on the daytime soaps*, donde analiza el tema de la paternidad en las *soap operas* norteamericanas, las paternidades ocultas, los embarazos no deseados o no planificados y la relación de la paternidad con la legitimidad familiar y social. La autora concluye que la paternidad se establece como hecho social -desde el relato melodramático- como un continuo de legitimidad, de reconocimiento, de existencia patriarcal. Importante conclusión que vemos aparecer en nuestros propios relatos en los últimos años.

En 2013 Elihu Katz y Rowan Howard- Williams publican *Did television empower women? The introduction of television and the changing status of women in the 1950s*, donde concluyen que los relatos televisivos de la postguerra mundial jugaron un rol importante en el empoderamiento de las mujeres y el movimiento feminista en los Estados Unidos, ya que la década de los 50 se ha observado como una década de transformaciones. Si bien la televisión mantenía la representación de lo femenino atado al mundo doméstico como ideal, este ideal era confrontado con la realidad de la postguerra. Para los autores el solo hecho de que la televisión retratara tantos modos diferentes de experiencias femeninas era una herramienta para importante para que las audiencias

podieran imaginar vidas diferentes. Y esa posibilidad que se abre en nuestra industria resulta valiosa de observar.

En Europa distintos autores de diferentes países reflexionan sobre el funcionamiento social de los relatos melodramáticos en relación a la moral, la normativa de género y las representaciones de género. En 1976 Peter Brooks publica *The melodramatic imagination. Balzac, Henry James. Melodrama and the mode of excess*, texto –orientado hacia la literatura- donde plantea las claves históricas para comprender el melodrama como un modo de imaginación, como una estética del derroche, como significación social moderna, como economía de la moral, “un drama de lo ordinario” (Brooks, 1995: 13). El melodrama como narrativa, habla desde el trabajo de Brooks de la sensibilidad colectiva moderna, desde sus identidades y los procesos de significación social. Este texto es central para el trabajo que propongo porque teoriza –históricamente- sobre el melodrama como un texto que habla de la moral.

En 2003, Christine Gledhill escribe *Genre and Gender: the case of soap opera*, donde plantea que las ficciones populares participan en la producción y circulación de significados culturales, especialmente en relación al género. Para la autora la experiencia televisiva del melodrama forma una rutina que entrelaza la vida cotidiana con la ficción. Así el relato melodramático televisivo representa discursos, imágenes o eventos que reconocemos similares a los de la vida cotidiana. Gledhill problematiza en el artículo la generización de los relatos melodramáticos –anclados en las relaciones familiares y los sentimientos personales- y nos propone estudiar estos productos culturales para llegar al centro de su significancia cultural (Gledhill, 2003).

La autora española Elena Galán Fajardo publica en 2006 dos artículos referidos a la ficción televisiva y el género. El primero de ellos es *Personajes, estereotipos y representaciones sociales. Una propuesta de estudio y análisis de la ficción televisiva*, artículo donde elabora un análisis acerca de los estereotipos en los medios de comunicación, con énfasis en la televisión. La autora relaciona los estereotipos a la construcción dramática de los personajes de ficción y propone un esquema para el análisis de los personajes de ficción. Este esquema propone tres ejes principales: la dimensión física –aspectos externos-, la dimensión psicológica –personalidad y carácter-, y la dimensión social –el lugar de interacción en la vida familiar y laboral (Galán, 2006a, 66). Este modelo será utilizado como base para el esquema de análisis que propongo en este trabajo.

El segundo artículo es *Construcción de género y ficción televisiva en España*, texto donde plantea que los estudios que analizan las representaciones de género en televisión son poco frecuentes, más orientados a la publicidad y a los informativos. Reconoce sí que a partir de los años 90 se han incrementado las investigaciones en la ficción televisiva ya que este es un espacio que proporciona modelos de socialización que pueden incidir en el cambio de actitudes.

Las series de ficción han servido para sacar a la luz ciertos temas directamente relacionados con la mujer y que hasta hace poco habían sido invisibles en la pequeña pantalla como la violencia de género, el acoso sexual, la inmigración, la homosexualidad o la dificultad para conciliar vida familiar y laboral; conflictos que hoy, más que nunca, ocupan las portadas de diarios y revistas (Galán Fajardo, 2006b: 230).

En 2007 Elena Galán Fajardo publica el libro *La imagen social de la mujer en las series de ficción*, donde analiza los estereotipos de género que se elaboran en los formatos de ficción, estereotipos que en palabras de la autora “no han recibido la atención adecuada, a pesar de haberse convertido en verdaderos líderes de las noches televisivas y en transmisores de modelos de socialización y de opinión” (Galán, 2007: 15).

Las conclusiones a las que llega Galán hablan de estereotipos de mujeres *sensitivas* a pesar de que en pleno siglo XXI, las mujeres han ingresado al mercado laboral, a la academia y a la vida política. En ese sentido encontramos concordancia con las representaciones que los relatos melodramáticos en el Perú están ofreciendo, lo que permite señalar que esto no es un hecho aislado sino en diálogo y tensión con los respectivos sistemas patriarcales.

En 2008, la española María Isabel Menéndez Menéndez publica *Discursos de ficción y construcción de la identidad de género en televisión*, libro en el que reflexiona sobre los contenidos ideológicos que sustentan algunas de las producciones televisivas internacionales, la autora incide en la construcción genérica que estas producciones nos ofrecen, resaltando un cambio de paradigmas en los personajes femeninos de la ficción televisiva, donde la transgresión, la sororidad, el diálogo de las mujeres resulta trascendente. Las reflexiones de este texto serán incorporadas en los capítulos de análisis y conclusiones de esta investigación.

En 2008, Rebecca Feasey escribe *Masculinity and popular television* en donde señala que los estudios de televisión son una disciplina que emerge de los departamentos de sociología en los años 70 y 80, estudios que se interesaron rápidamente en las representaciones femeninas de la pequeña pantalla, sin embargo observa la necesidad de identificar y analizar la variedad de

modelos masculinos que la televisión americana y británica nos ofrecen “porque ellas tienen el poder de ir conformando lo socialmente aceptado, las relaciones, definiciones sexuales, normas y sentido común acerca de las identidades masculinas de la audiencia contemporánea” (Feasey, 2008: 4)¹⁰. La autora observa cambios en las representaciones de las identidades masculinas, reconociendo que envían diferentes mensajes acerca de lo que se considera apropiado, validando las figuras de los amigos, los pares, los héroes y los mártires. Feasey (2008) concluye que las representaciones tradicionales de la masculinidad asociadas a lo hegemónico empiezan a transformarse, así como se difuminan las distinciones entre lo público y lo privado. En la actualidad los roles heroicos de la masculinidad se expresan desde masculinidades más sensitivas, y estamos frente a representaciones masculinas en las que los hombres tienen que encontrar un equilibrio entre su vida personal y profesional. Aun así, los ideales de la masculinidad hegemónica se mantienen como lugares de frontera.

Todos estos textos serán incorporados al trabajo de investigación que propongo porque enriquecerán el análisis y me ayudarán a pensar los melodramas televisivos en el Perú desde una perspectiva necesaria, la de género.

Martín Barbero (1993), Monsivais (2003), Fuenzalida (1996), Brooks (1995), Orozco (1991, 2002), Vasallo de Lopes (2004), Mazziotti (2006), Rincón (2006) reconocen que el melodrama ha constituido históricamente modelos de identidad, convirtiendo a sus personajes en ejemplos a ser imitados, personajes cuyas acciones son aceptadas o sancionadas socialmente de acuerdo a los contextos de época.

1.7. Metodología de la investigación

El objetivo de este trabajo es identificar, describir y analizar las representaciones de género femeninas que nos ofrecen los melodramas televisivos en el Perú en el siglo XXI. Su principal finalidad es pues revelar e interpretar de qué nos están hablando estas representaciones de género en las narrativas melodramáticas televisivas en el Perú del siglo XXI, qué cargas ideológicas conllevan, qué mandatos de género subyacen, qué transformaciones se vislumbran.

Para realizar este trabajo de investigación apuesto principalmente por la combinación de lo cuantitativo y lo cualitativo, combinando diferentes fuentes –primarias y secundarias-, y herramientas metodológicas -centradas y adaptadas a los relatos audiovisuales en las diferentes fases de la investigación.

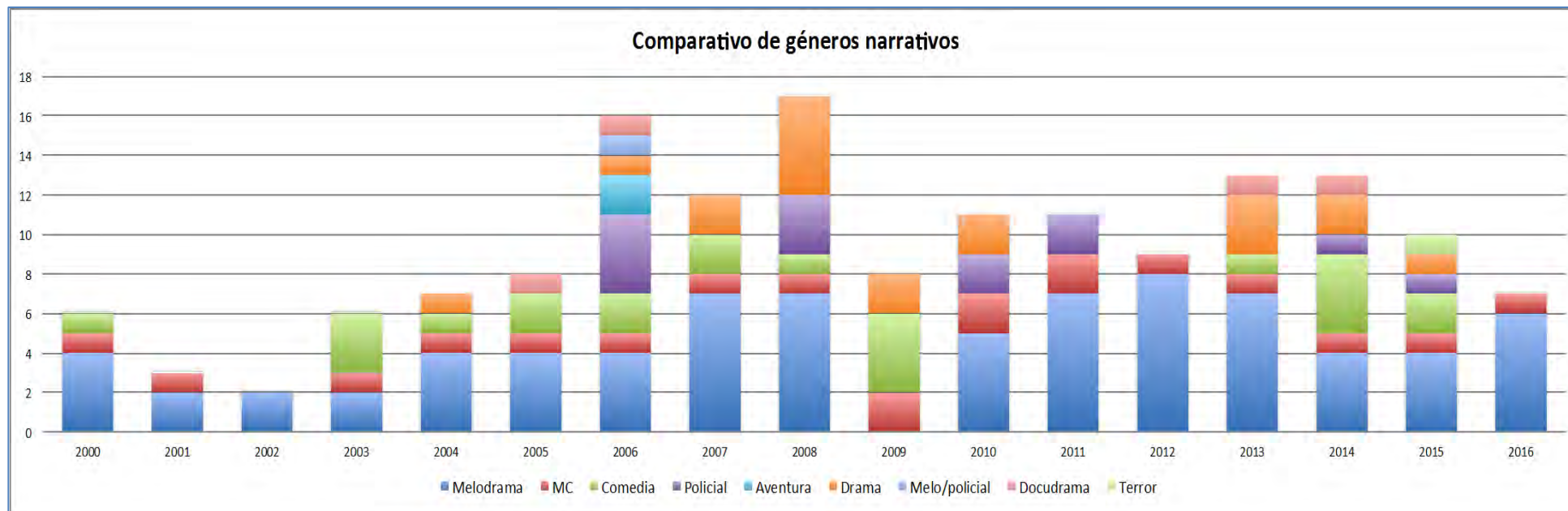
¹⁰ La traducción es mía

Para la selección de los relatos que constituyen la muestra de análisis he tomado como base, la data cuantitativa histórica –sobre producción televisiva melodramática, realizada en el Perú- que ha recuperado y sistematizado el Observatorio Audiovisual Peruano –grupo de investigación PUCP. Este grupo viene realizando esta recuperación de tipo histórica desde el año 2012. Su trabajo se ha concentrado en recuperar la información que se consigna en diarios y revistas desde 1958 hasta la fecha, los datos consignados en los libros y textos académicos sobre la historia de la televisión en el Perú, y la información de Kantar IBOPE Media.

Esta data señala que entre el año 2000 y 2016 se han realizado 159 programas de ficción en nuestro país, en este total se suman los relatos melodramáticos, las comedias, los relatos policiales, los dramas, y un grupo de historias que por sus particularidades híbridas se agrupan en otros.



Gráfico 1.- Comparativo de géneros narrativos

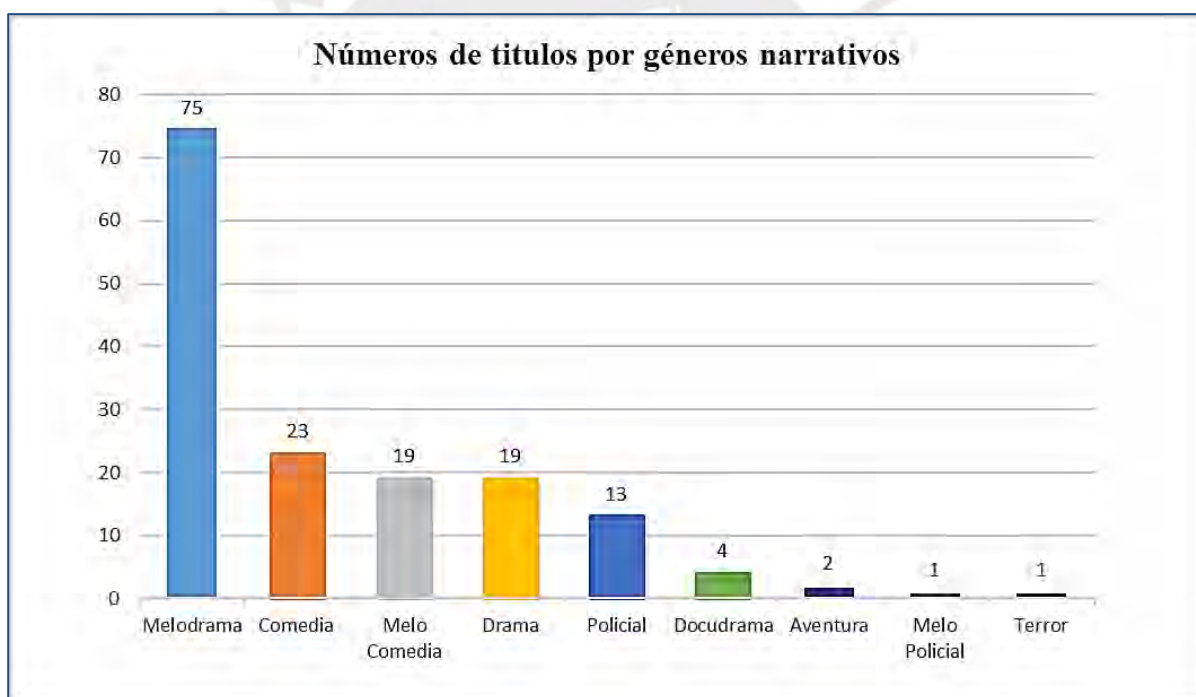


Fuente y Elaboración: Observatorio Audiovisual Peruano

En el gráfico 1 observamos que la presencia del melodrama –celeste en el gráfico- en nuestra televisión es importante, el melodrama mantiene una continuidad en el tiempo, siendo el 2009 el único año en que no aparece, probablemente debido a que en ese año se estrena la ficción *Al fondo hay sitio*. Ahora, el melodrama no solo es importante por su presencia en títulos y horas de pantalla, sino porque son productos que los canales programan en el horario de *prime-time*, es decir su horario más valioso. Como señalan Dettleff, Cassano y Vásquez “la ficción nacional en el Perú es presentada principalmente en el *prime time*, compitiendo con los programas de mayor audiencia de la pantalla televisiva (...) logrando liderar la audiencia” (Dettleff, Cassano, & Vásquez, 2013, p. 407).

Entre 2000 y 2016 se han realizado 75 ficciones melodramáticas.

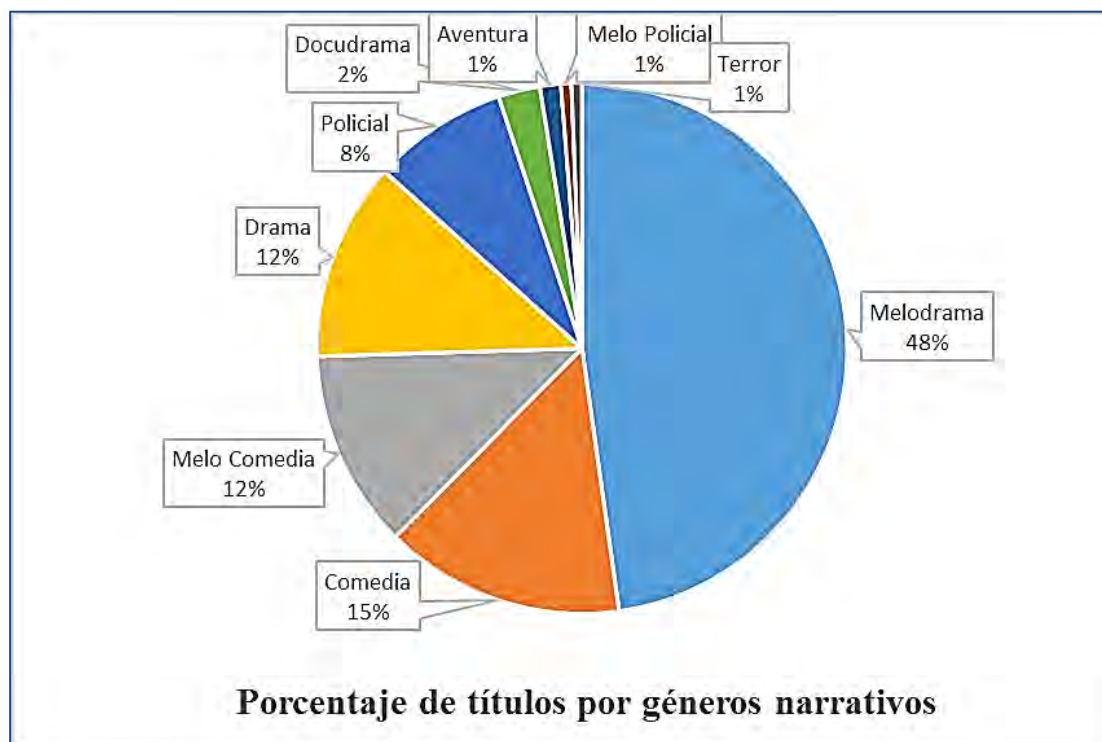
Gráfico 2.- Número de ficciones por género narrativo en el período 2000- 2016



Fuente: Observatorio Audiovisual Peruano. Elaboración propia para la investigación

El gráfico 2 y el próximo gráfico 3 nos permiten observar los géneros narrativos en los que se inscriben los relatos de ficción que se producen en el Perú. Como vemos el melodrama es de lejos la forma narrativa por la que, apuesta la industria televisiva nacional, representando el 48% del total de la oferta de títulos de ficción.

Gráfico 3.- Porcentaje de títulos por género narrativo en columnas para el período 2000-2016



Fuente: Observatorio Audiovisual Peruano. Elaboración propia para la investigación

Un 48% que ratifica la centralidad de la ficción melodramática en nuestras pantallas, pero que también habla de la respuesta satisfactoria por parte de las audiencias peruanas.

Lista de melodramas televisivos peruanos en el período 2000- 2016.-

	Año de emisión	Nombre	Género narrativo	Formato
1	2000	Vidas prestadas	Melodrama	Telenovela
2	2000	Estrellita	Melodrama	Telenovela
3	2000	Milagros	Melodrama	Telenovela
4	2001	Éxtasis	Melodrama	Telenovela
5	2001	Soledad	Melodrama	Telenovela
6	2002	Sarita Colonia	Melodrama	Miniserie
7	2002	Amor Serrano	Melodrama	Telenovela
8	2002	La Rica Vicky	Melodrama	Telenovela

9	2002	Procura amarme	Melodrama	Miniserie
10	2002	¡Qué buena raza!	Melodrama	Telenovela
11	2003	Demasiada belleza	Melodrama	Miniserie
12	2003	Luciana y Nicolás	Melodrama	Telenovela
13	2004	Besos robados	Melodrama	Telenovela
14	2004	Eva del Edén	Melodrama	Telenovela
15	2004	Dina, la lucha por un sueño	Melodrama	Miniserie
16	2004	Tormenta de pasiones	Melodrama	Telenovela
17	2005	Chacalón, el ángel del pueblo	Melodrama	Miniserie
18	2005	María de los Ángeles	Melodrama	Telenovela
19	2005	Viento y arena. La historia de Villa el Salvador.	Melodrama	Miniserie
20	2005	Augusto Ferrando. De pura sangre.	Melodrama	Miniserie
21	2006	Amores como el nuestro	Melodrama	Miniserie
22	2006	Vírgenes de la cumbia	Melodrama	Miniserie
23	2006	Vírgenes de la cumbia II	Melodrama	Miniserie
24	2006	Pide un milagro	Melodrama	Miniserie
25	2007	Baila Reggaeton	Melodrama	Miniserie
26	2007	Yuru, la princesa amazónica	Melodrama	Miniserie
27	2007	Golpe a golpe	Melodrama	Miniserie
28	2007	Un amor indomable	Melodrama	Telenovela
29	2007	El profe	Melodrama	Miniserie
30	2007	Por la Sarita	Melodrama	Miniserie
31	2007	Néctar en el cielo	Melodrama	Miniserie
32	2008	Nacida para triunfar	Melodrama	Miniserie
33	2008	Chapulín el dulce	Melodrama	Miniserie
34	2008	La Pre	Melodrama	Miniserie
35	2008	El gran reto	Melodrama	Miniserie
36	2008	Sabrosas	Melodrama	Miniserie
37	2008	Sally, la muñequita del pueblo	Melodrama	Miniserie
38	2008	Graffiti	Melodrama	Miniserie
39	2010	Puro Corazón	Melodrama	Miniserie
40	2010	Yo no me llamo Natacha	Melodrama	Miniserie

41	2010	Chico de mi barrio	Melodrama	Miniserie
42	2010	Eva	Melodrama	Miniserie
43	2010	Hasta las estrellas	Melodrama	Miniserie
44	2011	Gamarra	Melodrama	Miniserie
45	2011	Yo no me llamo Natacha 2	Melodrama	Miniserie
46	2011	La Perricholi	Melodrama	Miniserie
47	2011	Ana Cristina	Melodrama	Telenovela
48	2011	Corazón de fuego	Melodrama	Telenovela
49	2011	La bodeguita	Melodrama	Telenovela
50	2012	La AKdemia	Melodrama	Miniserie
51	2012	La faraona	Melodrama	Miniserie
52	2012	La reina de las carretillas	Melodrama	Miniserie
53	2012	Mi amor el wachimán	Melodrama	Miniserie
54	2012	Solamente milagros	Melodrama	Serie
55	2012	Solamente milagros 2da temporada	Melodrama	Serie
56	2012	Conversando con la luna	Melodrama	Miniserie
57	2013	Cholo powers	Melodrama	Miniserie
58	2013	Derecho de familia	Melodrama	Serie
59	2013	Mi amor el wachimán 2	Melodrama	Miniserie
60	2013	Solamente milagros 3era temporada	Melodrama	Serie
61	2013	Confesiones, historias de la vida misma	Melodrama	Serie
62	2013	Conversando con la luna 2da temporada	Melodrama	Miniserie
63	2013	Avenida Perú	Melodrama	Telenovela
64	2014	Mi amor el wachimán 3	Melodrama	Miniserie
65	2014	Solamente milagros 4ta temporada	Melodrama	Serie
66	2014	Promoción	Melodrama	Miniserie
67	2014	Conversando con la Luna 3	Melodrama	Miniserie
68	2015	Amor de madre	Melodrama	Telenovela
69	2015	Ven baila quinceañera	Melodrama	Telenovela
70	2015	Nuestra historia	Melodrama	Telenovela
71	2016	Amores que matan	Melodrama	Serie

72	2016	Mis tres Marías	Melodrama	Telenovela
73	2016	Valiente Amor	Melodrama	Telenovela
74	2016	VBQ Todo por la fama	Melodrama	Telenovela
75	2016	Nunca te diré adiós	Melodrama	Telenovela

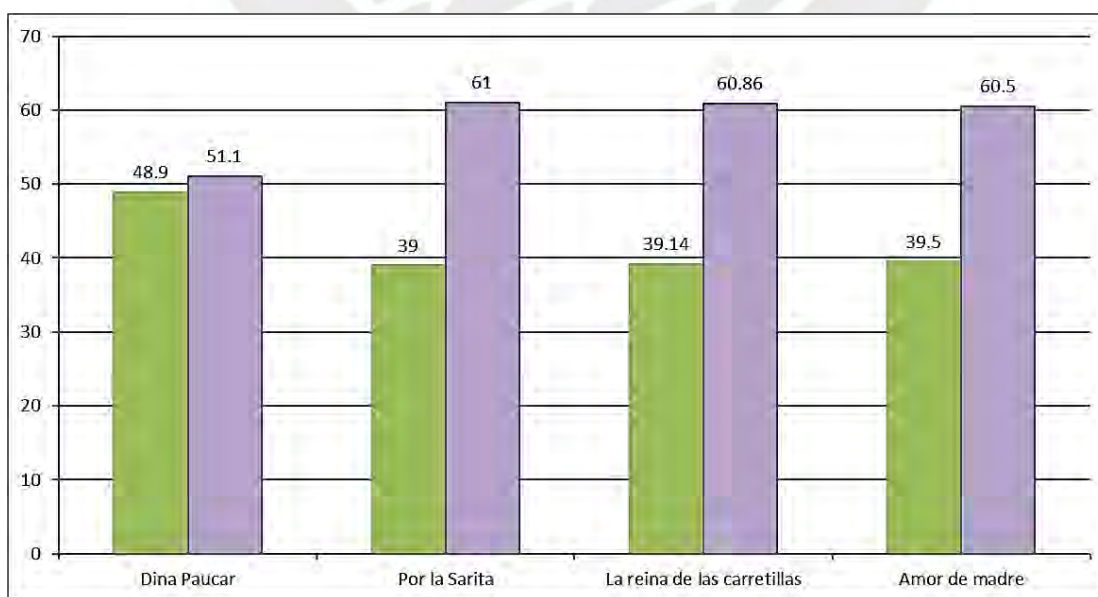
Elaboración Observatorio Audiovisual Peruano

Para efectos de esta investigación, en la lista anterior se han descartado las adaptaciones, los *remakes*, las coproducciones internacionales, las producciones dirigidas a un público infantil, los melodramas con alta presencia de comedia y los de tipo religioso. Solo se han considerado títulos originales peruanos -con clara vertiente melodramática-, de estreno en canales de señal abierta, durante el período 2000- 2016.

De estas 75 ficciones se han seleccionado 4 para esta investigación, esta selección final se ha hecho a partir de evaluar distintas variables: *rating*, guión original, argumento, personajes femeninos, temáticas del relato, estreno, composición de la audiencia e importancia de las casas realizadoras -presencia en el mercado, relación con los canales, continuidad de la producción- buscando tener un conjunto que evidencie un abánico rico de propuestas culturales, estéticas y sociales.

Gráfico 4.- Composición de la audiencia en porcentaje

(La primera columna en color verde corresponde a hombres y la segunda, en color violeta a mujeres sobre el 100% de audiencia en cada programa)



Fuente: Kantar Ibope y Observatorio Audiovisual Peruano. Elaboración propia para la investigación

El gráfico 4 nos permite observar la composición de la audiencia de los relatos seleccionados para el análisis. Dos datos nos resultan importantes: el primero, el consumo de hombres y mujeres de manera más o menos equitativa en el primer relato –*Dina Paucar*–, el segundo, la consolidación de los relatos melodramáticos como productos culturales para la audiencia femenina.

El trabajo metodológico se ha desarrollado a partir de:

- **Recuperación de la información** sobre productos realizados en nuestro país para el período analizado. Sistematización y elaboración de los distintos cuadros.
- **Recuperación bibliográfica** sobre melodrama, representaciones sociales y estudios de género.
- **Recuperación videográfica** de los productos audiovisuales seleccionados: los relatos se han seleccionado en función de la etapa histórica que estoy trabajando, los *ratings*, el argumento, las temáticas, los personajes que se ponen en escena y las casas realizadoras que los han producido.
- **Realización de entrevistas a las principales productoras** de melodrama televisivo en el Perú en el periodo a estudiar.
- **Síntesis de los distintos relatos** seleccionados. Esta etapa de trabajo incorpora un resumen completo de cada una de las historias melodramáticas.
- Identificar y analizar a los **personajes femeninos protagónicos** de estos relatos. En cada relato se ha trabajado con los personajes femeninos principales. De cada uno de ellos se ha elaborado **una matriz** en la que se sistematiza las dimensiones físicas, sociales, psicológica, de género. Esta matriz toma de base –como he señalado– el esquema desarrollado por Galán Fajardo (2006a), así como la matriz desarrollada por Dettleff (2015). Para efectos de esta investigación se ha incorporado a las matrices originales las dimensiones de género, división del trabajo y relaciones de género. Esta incorporación nos permite tener una mirada amplia acerca de cada uno de los aspectos de la vida dramática de los personajes. De todos los personajes femeninos protagónicos de los productos a analizar se ha elaborado una matriz, y también de los personajes masculinos con los que ellas interactúan. Las matrices van en anexo al documento final.

Matriz de análisis de personajes. -

Dimensión Física							
Nombre Personaje	Rango de Edad	Lenguaje	Sexo	Características particulares	Aspecto físico	Vestuario	Raza

Dimensión Psicológica			
Personalidad	Temperamento	Objetivos/Metas	Pasado

Dimensión Social					
Estado Civil	Nº hijos	Clase Social	Mundo profesional	Mundo privado	Tiempo del ocio

Dimensión de Género					
Cuerpo	Modelo	Roles	Maternidad/paternidad	Sistema patriarcal	Religiosidad

División del Trabajo			
Roles	Espacio público/ privado	Proveedor (a)	Agencia

Relaciones de género		
Con su pareja	Con su familia	Con sus pares

Resolución	Lo que dicen de ella	Resumen del personaje
------------	----------------------	-----------------------

Para poder analizar los modelos femeninos y las temáticas que aparecen en estos relatos es preciso comprender que toda narración de ficción se construye a partir de tres elementos fundamentales: **personaje, acción y conflicto**. Estas estructuran la dramaturgia audiovisual. Toda narración comienza con un conflicto dramático que organiza la trama, esta se compone por un conjunto de acciones dramáticas que son realizadas por los personajes del relato. Un personaje se define siempre:

por lo que hace en aras de alcanzar sus objetivos. (Y) todo personaje tiene una dimensión física –cómo es, cómo luce y cómo se nos presenta el personaje-, una dimensión espiritual –qué quiere, qué sueña, cuál es su moral, en qué cree- y una necesidad dramática -su

voluntad, su deseo, su objetivo final. Estos principios se manifiestan en cada personaje a través de: lo que desea el personaje, sus creencias, cómo se muestra el personaje, y los cambios que evidencia. Es importante señalar que, aunque –tímidamente- todos los personajes siempre cambian (Cassano, 2014: 45).

Para Elena Galán (2007) desde el ámbito de la sociología, el personaje es definido como “poseedor de una identidad psicológica y moral similar a la de los hombres, es un efecto de persona y, como tal, se trabaja en su construcción con variables idénticamente realistas” (Galán Fajardo, 2007, p. 45). El personaje entonces deberá contener un conjunto de atributos y cualidades que lo dotarán de existencia.

Por su parte Martínez i Surinyac (1998) señalan que es importante que los personajes tengan relaciones personales y afectivas –presencia de la familia y el círculo de amigos, lugares donde el personaje puede manifestar lo que piensa, siente y desea-; un universo social –creencias, valores, costumbres, profesión, entorno en el que se desenvuelve-; finalmente todo personaje debe estar dotado de percepción, memoria y pensamiento, ya que los personajes tienen que dar, almacenar y procesar información a lo largo del relato.

Finalmente Seger (1990) nos propone que un personaje no existe de forma aislada, este existe en un contexto, tiene influencias culturales, étnicas, religiosas. Un personaje es alguien que existe en un momento dado, en un lugar específico, y en un conjunto de relaciones particulares.

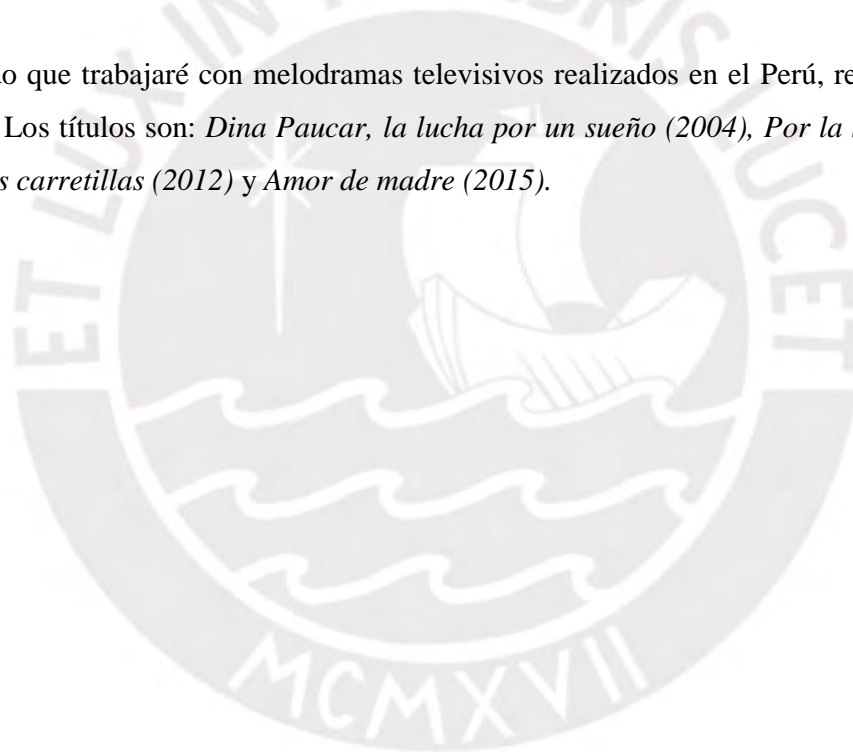
- Una vez trabajada la matriz anterior, se ha realizado un ejercicio metodológico con cada uno de los personajes protagónicos femeninos con los que se está trabajando. Este ejercicio ha producido una **carta biográfica** de síntesis para cada personaje.

Estas cartas biográficas me han permitido entrecruzar -en un segundo nivel de análisis- las características propias –carácter, deseo, particularidades, cualidades, relaciones- de cada personaje de los relatos audiovisuales con los ejes de la teoría de género –trabajo, sexualidad, pareja, amor, espacio público, maternidad, cuerpo, subordinación, violencia-, para elaborar cadenas significantes en función de cada personaje femenino. Este ejercicio metodológico se inspira en las cartas asociativas de Abric, “un nuevo método de asociaciones libres, inspirado en la técnica de la carta mental de H. Jaoui” (Abric, 2011: 62).

El ejercicio demanda ir ordenando a partir de un elemento central –para nuestro caso, cada uno de los personajes femeninos protagónicos de la ficción televisiva- asociaciones de sus características particulares, sus atributos, sus cualidades, sus relaciones, sus afectos, sus creencias, sus roles – que en este caso se desprenden de la primera matriz elaborada-, en relación a los ejes de la teoría de género. Este ejercicio me permite ir formando *conjuntos significativos* en relación a dimensiones como el cuerpo, la sexualidad, la agencia, el empoderamiento, y modelos femeninos.

Este ejercicio metodológico -cartas biográficas- me ha resultado útil para identificar las distintas representaciones de género femenino manifiestos en cada melodrama, así como sus silencios, variaciones y constantes. Y me permitirá describir, para luego analizar y explicar las características de lo femenino presentes en cada personaje protagónico, para así poder identificar los modelos que los relatos melodramáticos realizados en el Perú nos ofrecen.

He señalado que trabajaré con melodramas televisivos realizados en el Perú, representativos del siglo XXI. Los títulos son: *Dina Paucar, la lucha por un sueño* (2004), *Por la Sarita* (2007), *La reina de las carretillas* (2012) y *Amor de madre* (2015).



Cuadro de ficciones y *Rating*

Titulo	Canal emisor	Casa realizadora	Dirección	Producción	Guión	Reparto actoral	Capítulos	Rating
Dina, la lucha por un sueño	Frecuencia Latina (hoy Latina)	MSM Producciones (Michelle Alexander, Margarita Morales, Susana Bamonde)	Michelle Alexander	Michelle Alexander, Susana Bamonde, Margarita Morales Macedo	Rafael del Águila	Magdiel Ugaz, Gerardo Zamora, Milagros Vidal, Mayela Lloclla, Pamela Lloclla, Patricia Altuna, Miguel Medina, Liliana Alegría, Jesús Delaveux, Patricia Fraysinet, Lucho Cáceres, César Ritter, Marisela Puicón, Enrique Urrutia	5	35
Por la Sarita	Frecuencia Latina (hoy Latina)	Del Barrio producciones	Michelle Alexander y Francisco Álvarez	Michelle Alexander	Yashim Bahamonde, Gerardo Ruiz Minán	Mayela Lloclla, Tula Rodríguez, Christian Thorsen, Óscar López Arias, Lucho Cáceres, Norka Ramírez, José Luis Ruiz, Irene Eyzguirre, Joaquín de Orbegoso, Pold GAstello, Manolo Rojas, Lilian Nieto	30	29
La reina de las carretillas	América televisión	Del Barrio Producciones	Michelle Alexander	Michelle Alexander	Víctor Falcón	Pierina Carcelen, Diego Lombardi, Fiorella Diaz, Óscar Lopez Arias, Teddy Guzmán, Liliana Trujillo, Nico Ames, Carolina Infante, Nadia Calmet, Gonzalo Molina, Stephanie Orué, Anneliesse Fiedler, Moisés Vega	40	27.1
Amor de Madre	América televisión	Del Barrio producciones	Michelle Alexander y Francisco Álvarez	Michelle Alexander	Víctor Falcón y Eduardo Adrianzén	Pierina Carcelen, Tula Rodríguez, Vanessa Saba, David Villanueva, María Grazia	74	23.5

Capítulo 2: Representaciones sociales y estudios de género

2.1. Las representaciones sociales, una aproximación teórica

Moscovici (1979) sostiene que las representaciones son abstracciones que conforman campos de sentido para los grupos sociales. En este argumento es necesario tener presente que un requisito de la representación social es que se refiere a significados compartidos socialmente. Esto supone que pueden existir distintas representaciones sociales en una sociedad o representaciones sociales que cambian, se transforman o trastocan su significado. Por su parte, Tania Rodríguez (2002) indica que las representaciones sociales son modalidades de pensamiento que se van generando en el contexto de la comunicación cotidiana, una elaboración eminentemente simbólica que va cambiando en el tiempo y que se refiere a significados compartidos socialmente. La autora mexicana añade que las representaciones emergen de experiencias sociales relevantes y posibilitan que los grupos sociales se asocien alrededor de ellas.

Para Rodríguez existe un vínculo importante entre las representaciones sociales y los medios de comunicación porque son estos los que “hacen circular significados a los que acceden determinados grupos sociales como fuentes de información” (Rodríguez Salazar, 2009, p. 23), y precisa:

Las representaciones sociales serían tanto el resultado de los procesos comunicativos que emergen de las instituciones mediáticas como de aquellos que surgen en las interacciones sociales cotidianas. En ambos casos, las representaciones sociales son productos socioculturales, estructuras significantes que emanan de la sociedad y que nos informan sobre sus características (Rodríguez Salazar, 2009, p. 24).

En la misma línea, Andrea Rodó las define como “una forma de conocimiento que cohabita con otras formas de conocimiento en las sociedades modernas; en particular, es una manera socialmente elaborada y compartida de interpretar y de pensar nuestra realidad cotidiana” (Rodó, 1987, p. 83). La autora señala por ejemplo que la representación de lo femenino -presente en diversas culturas y reconstruida por diversos grupos sociales- es una imagen de dos caras, la de Eva y María, que se traduce en una disociación entre cuerpo e identidad.

Desde la psicología social, Jean Claude Abric (2011) las define en relación al conjunto de valores y significados sociales que encarnan. En términos de Abric toda la realidad es realidad representada, conjunto de representaciones que son integradas a la vida social, al contexto histórico, social e ideológico que las soporta; las representaciones son así parte de la realidad

misma, son construcciones que validan y otorgan sentido a las creencias, conductas y prácticas de los grupos; modalidades que permiten aprehender la realidad a partir de sistemas propios de referencias. En términos de Abric “la representación no es así un simple reflejo de la realidad, sino una organización significativa” (Abric, 2011, p. 13). En este sentido toda representación va a depender de distintos factores: el contexto social, político, ideológico, la dimensión histórica, la organización de la propia comunidad y los mandatos acerca del género que diferencian a hombres y mujeres.

Y Denise Jodelet –también desde la psicología social- plantea tres esferas de referencia de las representaciones sociales:

- la esfera de la subjetividad –aquella donde la persona se apropia y construye representaciones en relación a su experiencia particular-;
- la esfera de la intersubjetividad –aquella donde las representaciones emergen a partir de la relación de los individuos-; y finalmente
- la esfera transubjetiva –aquella referida al espacio social donde las representaciones circulan y se relacionan con los espacios locales de la vida. Esta última esfera es la que interesa a esta investigación porque en ella, las representaciones sociales se vinculan al aparato cultural, al conjunto de modelos, normas y valores transmitidos socialmente, así como al universo simbólico relacionado al poder, la ideología y la estructura social (Jodelet, 2007).

Desde los estudios culturales, Stuart Hall define las representaciones como aquellas prácticas que producen cultura, un estadio importante en la producción de significados vinculada estrechamente al lenguaje, porque es el lenguaje el medio privilegiado en el cual se produce y se intercambia significados.

Representación es la producción de sentido de los conceptos en nuestra mente mediante el lenguaje. El vínculo entre los conceptos y el lenguaje es lo que nos capacita para referirnos bien sea al mundo “real” de los objetos, gente o eventos, o bien sea incluso a los mundos imaginarios de los objetos, gente y eventos ficticios (Hall, 1997, p. 17)¹¹

Representación es la producción de sentido de los conceptos en nuestras mentes mediante el lenguaje. Es el vínculo entre los conceptos y el lenguaje el que nos capacita para referirnos sea al

¹¹ En el original: “Representation is the production of the meaning of the concepts in our minds through language. It is the link between concepts and language which enables us to *refer to* either the 'real' world of objects, people or events, or indeed to imaginary worlds of fictional objects, people and events”. La traducción de las citas de esta lectura de Hall es propia.

mundo 'real' de los objetos, gente o evento, o aun a los mundos imaginarios de los objetos, gente y eventos ficticios.

Así, la representación social conecta al lenguaje con la cultura, nos permite pensar como el lenguaje representa al mundo ya que “la representación a través del lenguaje es central en el proceso por el cual el significado es construido” (Hall, 1997, p. 1).

Es necesario resaltar que Hall (1997) entiende la cultura como proceso, un conjunto de prácticas involucradas con la producción y el intercambio de significados entre los miembros de una colectividad. El autor nos propone pensar en lo que denomina *el circuito de la cultura*, un concepto que evidencia la movilidad que caracteriza la práctica cultural, sugiriendo que los significados son producidos en diferentes lugares y circulan a través de distintos procesos sociales y económicos. Así los significados le dan sentido a nuestra propia identidad, quiénes somos y a dónde pertenecemos, diferenciándonos de otros grupos.

Los miembros de la misma cultura deben compartir unos conjuntos de conceptos, imágenes e ideas que les permitan pensar y sentir sobre el mundo y, por lo tanto, interpretar el mundo de manera aproximadamente similar. En términos generales deben compartir los mismos “códigos culturales”. En este sentido, pensar y sentir son en sí mismos “sistemas de representación”, en los cuales nuestros conceptos, imágenes y emociones “representan” o representan, en nuestra vida mental, cosas que están o pueden estar “ahí fuera” en el mundo (Hall, 1997, p. 4).

Ahora bien, el autor entiende por lenguaje distintas maneras de producir y comunicar sentido, así tenemos el lenguaje hablado, el escrito, la música, las imágenes en movimiento, la fotografía, la moda, entre otros. Cada uno de ellos utilizará diferentes elementos –que son parte de nuestra vida cotidiana y operan como signos que representan aquello que se quiere comunicar-, reconocemos por ejemplo los sonidos, las palabras escritas, las notas musicales, los *frames*¹², la luz y la sombra, el vestuario.

Para Hall solo observando los distintos lenguajes es que podemos acercarnos a cómo operan las representaciones y las distintas formaciones culturales. Ahora bien son varias las teorías que nos propone para acercarnos a reflexionar acerca de cómo el lenguaje representa el mundo: la reflectiva –que considera que el lenguaje refleja el sentido que existe en el mundo-, la intencional

¹² Cuadros que componen la imagen. 30 *frames* componen un segundo de imagen analógica.

–que propone que el sentido se construye a partir de la intención de los autores, de los hablantes-, y la constructivista – que plantea que el sentido se va construyendo en y a partir de las relaciones que se elaboran a partir del uso del lenguaje en situaciones sociales particulares. Esta teoría tiene dos enfoques diferenciados de acercarse al lenguaje.

El primer enfoque de la teoría constructivista del lenguaje es el semiótico. Este enfoque sostiene que la producción de sentido depende del lenguaje, una figura central en su desarrollo es Ferdinand de Saussure, quien planteó que el signo lingüístico contenía un significante –la imagen mental- y el significado –la idea o el concepto. La relación entre ambos es arbitraria y depende de la convención social.

El segundo enfoque de la teoría constructivista del lenguaje es el **discursivo** que centra su atención en “el discurso como sistema de representación” (Hall, Representation: Cultural representations and signifying practices, 1997, p. 26). Para Hall, es Foucault quien cambia el foco de atención del lenguaje al discurso, ya que son los discursos los productores de conocimiento. “Por discurso Foucault entiende un conjunto de aserciones que permiten a un lenguaje hablar –un modo de representar el conocimiento sobre –un tópico particular en un momento histórico particular” (Hall, Representation: Cultural representations and signifying practices, 1997, pp. 26-27).

Hall resalta que con el término discurso Foucault está haciendo referencia al lenguaje pero también a una praxis social, “a ciertos modos de hablar sobre un tópico” (Hall, Representation: Cultural representations and signifying practices, 1997, p. 27). Estas prácticas discursivas se dan en diferentes contextos, institucionales, normativos, simbólicos.

La aproximación discursiva es la que interesa en esta investigación porque permitirá aproximarnos teóricamente de manera más clara a las representaciones sociales que se configuran en los relatos de ficción.

2.2. La mirada de Género

El género es una copia sin original

Judith Butler

El concepto de género y su ingreso como categoría conceptual en las ciencias sociales tiene una historia cuyo inicio está asociado a la propia historia del feminismo en el mundo occidental.

Reconocemos un primer momento de esta historia con el feminismo Ilustrado y el movimiento sufragista, que buscó el voto de las mujeres y el reconocimiento de su condición de ciudadanas. Fueron Olimpia de Gouges, con su *Declaración de los Derechos de la Mujer y la Ciudadana* (1791), y Mary Wollstonecraft con *Vindicación de los Derechos de la Mujer* (1792), quienes primero alegaron por los derechos de la mujer señalando que estos se encontraban limitados y las mujeres excluidas de ejercer sus derechos naturales en distintos campos –bienes, hijos, educación- por la tiranía de los hombres.

A finales del siglo XIX el movimiento sufragista se movilizó en Europa y Estados Unidos buscando en primer lugar el voto de las mujeres, y a partir de allí el reconocimiento de igualdad de derechos civiles, su libre acceso a estudios superiores, a distintas profesiones, a la potestad de los hijos, al control de sus bienes patrimoniales, a la igualdad en el salario. El movimiento sufragista puso énfasis en la igualdad de los individuos. Después de la Segunda Guerra Mundial y conseguido el voto de las mujeres en la mayoría de países europeos y Estados Unidos, la lucha de las mujeres parecía haber desaparecido. En 1949 con la publicación de *El segundo sexo* de Simone de Beauvoir, se volvía a visibilizar la desigualdad natural de las mujeres; en este texto, la autora se enfrentaba al sistema patriarcal y planteaba que la sexualidad femenina estaba sometida a la del hombre. El libro escandalizó y generó respuestas violentas sobre su autora desde diversos frentes de derecha e izquierda, el libro también fue prohibido por el Vaticano.

La Segunda Ola del feminismo comienza a principios de los años 60 del siglo XX. Este feminismo considera principalmente que la igualdad política reclamada por sus antecesoras y conquistada a lo largo del siglo XX no había cambiado sustantivamente el rol de las mujeres.

En Estados Unidos se empiezan a formar colectivos de mujeres con el objetivo de pensar acerca de su condición. Muchos de estos grupos se inspiran en la idea de la experiencia de vida de las mujeres, de la subordinación que experimentan. “Fundamentalmente, el grupo de conciencia era un espacio para la transformación” remarca hooks (hooks, 2017, p. 30). En este período se visibilizan los temas referidos a la sexualidad, la violencia doméstica, los estereotipos de género, la maternidad, la condición de las mujeres. En paralelo en la academia empiezan a surgir los estudios de la mujer. Estos colectivos y los estudios de la mujer buscan poner en la agenda pública esta situación. *Lo personal es político* es el eslogan que identifica a este período. Con esta frase se pone el acento en los significados políticos de los asuntos domésticos, ya que las tareas del hogar, el cuidado de la familia y la reproducción tienen consecuencias directas en la dinámica económica de la sociedad; todas ellas otorgan bienestar y le dan continuidad a la vida social.

En *El feminismo es para todo el mundo* bell hooks (2017) resume este período de esta manera:

El pensamiento feminista surgió por primera vez en el contexto de pequeños grupos en los que, con frecuencia, las personas se conocían entre sí (tal vez habían trabajado juntas o eran amigas). A medida que este empezó a teorizarse en material impreso para llegar a una audiencia más amplia, los grupos se deshicieron. La creación de los estudios de la mujer como disciplina académica aportó otro escenario desde el que se podía informar a las mujeres sobre el pensamiento y la teoría feminista (hooks, 2017, p. 31).

Dos son las autoras que resaltan en este período Betty Friedan con *La mística de la feminidad* (1963) y Kate Millet con *Política sexual* (1970). Friedan identificaba *el malestar que no tiene nombre* y Millet al sexo como categoría social que está impregnada de política.

El libro de Friedan da cuenta de distintas dinámicas políticas, sociales y culturales por las cuales las mujeres norteamericanas son llamadas a realizarse a partir de una única imagen de lo “esencialmente femenino”, estas mujeres son confinadas al espacio doméstico y puestas en “hormas morales”, en dónde no se sienten realizadas, evidenciando algunos cuadros de tensión y ansiedad. Quince años después de la segunda Guerra Mundial, las herederas de las sufragistas habían sido aprisionadas.

Aun cuando el sexo no les satisface, estas mujeres perseveran en su interminable búsqueda. Para la mujer que vive de acuerdo con la mística de la feminidad, no hay vía que conduzca al logro ni al estatus social ni a la identidad, excepto la sexual: el logro de la conquista sexual, el estatus de objeto sexual deseable, la identidad de esposa y madre sexualmente satisfecha. Y sin embargo, porque el sexo no acaba realmente de satisfacer esas necesidades, intenta reforzar su nada con cosas, hasta que con frecuencia el sexo mismo, y el marido y los hijos en los que descansa su identidad sexual, se convierten en posesiones, en cosas. Una mujer que es a su vez un mero objeto sexual acaba viviendo en un mundo de objetos, incapaz de alcanzar en otros la identidad individual de la que ella misma carece. (Friedan, 2009, p. 324)

Por su parte, hooks nos recuerda que cuando recién se institucionalizaron los estudios de la mujer en las aulas, el movimiento perdió fortaleza ya que se ubicaron en estructuras institucionales conservadoras donde no todas las mujeres podían participar, “la academia era, y sigue siendo, un lugar privilegiado de clase” (hooks, 2017, p. 32).

Aún así las pensadoras de esta Segunda Ola ponen en el centro del debate algunos nudos centrales de la subordinación femenina -el cuerpo, la sexualidad heteronormativa, y la biología- despojándolas del aura natural en la que se habían enmarcado para politizarlas. El debate se centra entonces en el feminismo de la igualdad y el feminismo de la diferencia; y sería un debate que atravesaría toda la Segunda Ola hasta el surgimiento de la Tercera Ola.

Por feminismo de la igualdad se entiende aquel que plantea un igualitarismo sin quiebres, hombres y mujeres somos iguales ante la ley y nos corresponden los mismos derechos y obligaciones. Deviene del feminismo Ilustrado del siglo XIX y del movimiento sufragista. Por el contrario, el feminismo de la diferencia pone el énfasis en la diferencia entre hombres y mujeres, reivindicando los valores histórica y culturalmente atribuidos a lo femenino; se trata de reconocer los valores asociados a la maternidad y a los procesos de socialización diferenciada de las mujeres como centrales a la vida social. Las feministas de la diferencia cuestionan a sus antecesoras de la igualdad en la medida que entienden que esa igualdad sujeta y subordina a las mujeres en el mundo patriarcal.

También en este período se recupera el término género¹³ especialmente en la academia anglosajona a partir de la publicación de *Sex, gender and society* de Anne Oakley (1972). Para la década de los 80 del siglo XX su uso se extiende como herramienta de análisis en el campo de las ciencias sociales. La distinción entre sexo y género se instala, así como eje central de la teoría feminista.

El movimiento feminista recobró fuerza cuando encontró su propia manera de ser y estar en la academia, produciendo literatura feminista, haciendo investigaciones que recuperarán las voces de otras mujeres, para hooks “la institucionalización de los estudios de la mujer ayudó a hacer correr la voz sobre el feminismo” (hooks, 2017, p. 42). Es la academia el espacio donde se evidenció que la categoría género incorpora distintas dimensiones: la división sexual del trabajo, la identidad de género, los roles de género. Ahora bien, la categoría género también es problematizada desde el interior del movimiento por voces que visibilizan otras categorías. De ese momento histórico Dorlin (2009) señala:

Uno de los escollos de la distinción del sexo y el género, es subsumir bajo el concepto de género todas las interrogaciones relativas a la construcción social de lo femenino y lo

¹³ El término género no surgió de los estudios feministas sino de la medicina comprometida con la reasignación de sexo a personas intersexuales. Primero fue el especialista John Money y en 1955 el psiquiatra Robert Stoller fue quien planteó el uso del término para distinguir el sexo biológico de la identidad sexual (Fabbri, 2017).

masculino, y donde el sexo biológico sigue siendo una entidad ahistórica (...) La distinción entre el sexo y el género encuentra así su límite en el hecho de que la desnaturalización de los atributos de lo femenino y lo masculino, al mismo tiempo, volvió a delimitar y de tal modo reafirmó las fronteras de la naturaleza. Al desnaturalizar el género también se cosificó la naturalidad del sexo (Dorlin, 2009, p. 35 y 36).

Es en estos años que la experiencia de vida de las mujeres negras en Estados Unidos también cuestiona la construcción universal de mujer –blanca, de clase media, educada- visible en el movimiento feminista,

cuando las mujeres de color criticaron el racismo en la sociedad en su conjunto y llamaron la atención sobre las maneras en que el racismo da forma y conforma a la teoría y la práctica feminista, muchas mujeres blancas simplemente le dieron la espalda a la visión de sororidad, cerrando sus mentes y corazones. Lo mismo sucedió cuando se abordó la cuestión del clasismo entre las mujeres (hooks, 2017, p. 38)

Como bien sintetiza Fabbri, “las pioneras de este primer frente de debate fueron las feministas negras estadounidenses, muchas de ellas lesbianas, que cuestionaron el uso universalista de la categoría género, escindida de su vinculación con la raza, la clase y la sexualidad” (Fabbri, 2017, p. 70).

Los años 80 significan para el debate teórico acerca del género, un período de cuestionamiento y crítica muy intensa a la distinción sexo/ género, así como la introducción de la discusión sobre la naturaleza de los cuerpos sexuados. Esto supone la Tercera Ola del feminismo y es Judith Butler (2002) quien nos propone que los cuerpos biológicos son interpretados culturalmente desde el género, dotando de significado a los cuerpos sexuados; por ello el binarismo de género es una propuesta cultural. En este período se desata el lazo que relaciona el género con la diferencia sexual y con ello se busca desestabilizar el binarismo de género.

Butler además introduce el término de performatividad de género para dar cuenta de su construcción a partir de prácticas sociales significantes que realizamos hombres y mujeres cotidianamente, la autora hace visible cómo en esa realización ritual, el género es construido, y advierte que en la repetición existe la posibilidad de desplazamiento. Fabbri lo resume de la siguiente manera:

El género produce al sexo, y ambos son producidos a través de prácticas materialmente discursivas. Ahora bien, aunque la norma se caracterice por ser constrictiva e instituyente, su repetición también es ocasión de apertura al acontecimiento. Es decir, la misma repetición y actualización de la norma es la que habilita su desplazamiento, y con ello, a la posibilidad de subvertir el género (Fabbri, 2017, p. 75)

Una particularidad atraviesa estos debates: la necesidad de acercarnos a los estudios de los otros: las mujeres –blancas, negras, latinas-, los gays, las lesbianas, los bi, los inter, apoyándose en la idea de que hay una historia que no se ha tomado en cuenta y ésta es la historia de los otros.

2.2.1. ¿Qué es el género?

Como hemos visto el concepto de género se ha ido redefiniendo y ampliando, desde un entendimiento inicial dualista y binario –necesario para romper con el determinismo biológico- a un concepto que lo comprende como categoría analítica con nuevas posibilidades. Distintos trabajos dan cuenta de este proceso de complejización teórica. Mary Hawkesworth (1999) en *Confundir el género* señala que “la naturaleza del género se ha convertido en un concepto sumamente controvertido dentro de la teoría feminista” (Hawkesworth, 1999, p. 4). Esta autora reconoce que el género se asocia al análisis de la dimensión social, a la investigación de la reificación de las diferencias, a conceptualizar el cuerpo, el sexo y la sexualidad, a la explicación de la distribución de las cargas y beneficios en la sociedad, a explorar las microfísicas del poder, al estudio de la estructura de la *psique*, a la investigación de la identidad y las aspiraciones individuales. Todos estos caminos y posibilidades del género significan un marco teórico complejo y entender el “género como categoría analítica puede permitir a las feministas preservar las percepciones creativas de nuevos y diversos modos de investigación intelectual sin caer en pretensiones insostenibles respecto a la fuerza explicativa o las raíces reproductivas del género” (Hawkesworth, 1999, p. 83).

Martín (2008) por su parte señala que el concepto de género se encuentra “en plena ebullición teórica que se va perfilando y reelaborando con el avance de las investigaciones” (Martín, 2008, p. 37). Reconoce además la necesidad actual de que el género de cuenta de la diversidad de identidades de género más allá del binomio femenino- masculino.

La cultura se concentra en el proceso de generar y mantener sistemas de formas significativas - símbolos, artefactos, conocimientos-, mediante las cuales la humanidad trasciende las condiciones de existencia cultural. Hay categorías conceptuales en relación a la mujer que

parecen constantes: el cuerpo, la maternidad, los afectos, el cuidado de los otros, roles sociales diferentes en función de su sexo.

En la línea de lo cultural Joan Scott, Jill K. Conway y Susan C. Bourque (En Lamas, 1996) sostienen que la noción de género y las normas que lo soportan se encuentran al interior mismo de la base material de la cultura y afirman que “las feministas han sumado su interés por el estudio de las experiencias de la mujer al tradicional interés de los historiadores sociales por entender las vidas de aquellos que se hallan fuera de las estructuras oficiales de poder” (Lamas, 1996, p. 25) porque las categorías de género varían a lo largo del tiempo, y con ellas los territorios sociales y culturales asignados a mujeres y hombres. Por su parte Rosa Cobo señala que “la noción de género surge a partir de la idea de que lo femenino y lo masculino no son hechos naturales o biológicos, sino construcciones culturales” (Cobo en Amorós, 2000, 55)

En ese mismo sentido Enrique Gomáriz (Gomáriz, 1992)¹⁴ sostiene que los estudios de género aparecen frente a la *necesidad social* de establecer diferencias entre el sexo biológico y el género –entendiendo el género como el conjunto de significados que cada cultura le atribuye a la diferencia biológica; y dice “los sistemas de género son los conjuntos de prácticas, símbolos, representaciones, normas y valores que las sociedades elaboran a partir de la diferencia sexual” (Gomáriz, 1992: 84). Y Dolors Comas lo define como el “conjunto de contenidos, o de significados, que cada sociedad atribuye a las diferencias sexuales” (Comas, 1995, p. 39). Todas estas definiciones tienen un elemento en común: lo femenino y lo masculino parecen ser espacios que contienen significados y otorgan sentido a la organización social frente a lo diverso, lo diferente, lo distinto.

En la misma línea, Aurelia Martín (2008) plantea que “el género nos permite comprender nuestros propios estereotipos, posicionamientos y actitudes respecto al hecho de ser hombres o mujeres” (Martín, 2008, p. 45), sin embargo resalta que esta oposición binaria no da cuenta de la construcción identitaria y los roles de género alternativos que se ubican entre los modelos estereotípicos.

Ahora bien, el género como categoría está íntimamente asociado a la dimensión étnica, ambos son construcciones culturales que producen y reproducen la desigualdad entre los individuos. Verena Stolcke (2000) nos plantea conflictuar la relación género- etnicidad ya que ellas son

¹⁴ Notas y separata de los cursos de Teoría de Relaciones de Género 1 y 2. Prof. Narda Henríquez. Semestres 2012- I y II.

constructos culturales con cargas ideológicas que sostienen la reproducción de un orden y una estructura social.

En esta investigación parto de la definición de género como una categoría analítica (Scott, 2011), de carácter cultural –cada sociedad construye sus significados-, histórico –estos significados varían en el tiempo-, y relacional –femenino y masculino se definen en estrecha relación. Así, el género es una organización sistémica estrechamente vinculada a la dinámica social que nos permite observar y analizar la organización social, la dimensión simbólica, las relaciones normativas, la institucionalidad social y la dimensión subjetiva, más allá de la construcción sexual.

Si bien Scott reconoce que “el género es un elemento constitutivo de las relaciones sociales, las cuales se basan en las diferencias percibidas entre los sexos, y (...) es una forma primaria de las relaciones simbólicas de poder” (Scott, 2011, p. 65), la autora señala la necesidad de observar la categoría de género en una dimensión histórica, ya que solo así podremos observar qué produce, qué reproduce, qué transforma en las distintas sociedades a lo largo del tiempo. Y específicamente podremos reflexionar sobre cómo estas producciones, reproducciones y transformaciones son compartidas en diferentes ámbitos de la sociedad y se relacionan con otras categorías de diferenciación social como la raza y la clase social.

Ahora bien, la categoría género que nos propone Scott está vinculada al concepto de conocimiento que desarrolla Foucault, quien entiende que el conocimiento es la comprensión que elaboran las diferentes sociedades y culturas sobre las relaciones entre los sujetos. Así el conocimiento no es estático ni permanente.

Los usos y significados de tal conocimiento son impugnados políticamente y constituyen los medios por los cuales se construyen las relaciones de poder, dominación y subordinación. El conocimiento se refiere no solo a ideas sino instituciones y a estructuras, a prácticas cotidianas y a rituales especializados, todos ellos constitutivos de las relaciones sociales. El conocimiento es una forma de ordenar el mundo; y como tal, no es previo a la organización social, sino que es inseparable de ella (Scott, 2011, p. 20).

Por su carácter relacional agrupo las femineidades y masculinidades en un solo apartado teórico.

2.2.2. Femeidades y masculinidades

Marcela Lagarde (2014) señala que la femineidad es una condición histórica que caracteriza a la mujer a partir de una *prohibición sagrada*, ya que el núcleo de su identidad femenina se elabora subjetivamente a partir de la dependencia y del ser en función de otros (Lagarde, 2014, p. XIV).

Distintas autoras reconocen distintos espacios y modelos femeninos que evidencian las expectativas, mandatos e identidades en juego. Lagarde (2014) habla de los cautiverios en los que las mujeres experimentan su vida y su subjetividad, “complejo de fenómenos opresivos que articula la expropiación, la inferiorización, la discriminación, la dependencia y la subordinación, define la sexualidad, las actividades, el trabajo, las relaciones sociales, las formas de participación en el mundo y la cultura de las mujeres” (Lagarde, 2014, p. XV).

Sonia Montecino, Evelyn P. Stevens y Norma Füller proponen que los modelos femeninos condensan y validan imaginarios y representaciones sociales de los diferentes grupos culturales. Montecino (2007) reconoce que “el ícono mariano tiene vital importancia en América Latina para la construcción de las identidades genéricas y para la reproducción de ciertos valores ligados a lo femenino” (Montecino, 2007, p. 36). Ahora bien, la autora reconoce que la tematización del símbolo de la Virgen María toma orientaciones que pueden ser excluyentes –María desde la religiosidad popular como marginal al poder, pero erguida frente a él, y María la que recupera la grandeza de la mujer, como vínculo con el mundo patriarcal al concebir al Salvador. En ambos casos la figura de María supone una superioridad moral femenina, construida desde la religión católica y encarnada a la pureza de la Virgen María. Esta superioridad supone que la pureza y la virginidad constituyen en sí mismos los principales valores de lo femenino.

Por su parte Stevens (En Pescatello, 1977) señala que, en América Latina, el modelo femenino por excelencia es el **modelo mariano**, este se configura en estas tierras como un estereotipo cultural que dota a hombres y mujeres atributos, conductas, mandatos. Ahora bien, Stevens plantea que este modelo tiene una contraparte masculina que es el machismo. Para la autora en América Latina, marianismo y machismo –como estereotipos- operarían como las dos caras de una moneda al interior del orden social. El marianismo encarnaría la espiritualidad, la pureza, la virginidad; y entregará “un fuerte sentido de identidad y continuidad histórica” (Montecino, 2007, p. 38). El machismo por su parte estará asociado principalmente al abandono, a la ausencia, a la herida.

Montecino se inclina a pensar el marianismo como “un elemento central para el encubrimiento de nuestros orígenes históricos, al proponer una génesis trascendente, un nacimiento colectivo desde el vientre de la diosa- madre” (Montecino, 2007, p. 39). Y nos invita a pensar en los desplazamientos que estos símbolos conllevan, es decir los diferentes significados que van encarnando en distintos momentos.

Otros trabajos –como el de Norma Füller y la propia Sonia Montecino- reconocen la existencia de otros modelos: la **madre**, la **seductora** y la **prostituta**. La madre encarnaría la esencia femenina de realizarse a partir de los hijos, de la capacidad femenina para dar y entregarse al cuidado de otros. La mujer seductora es la mujer cuyo cuerpo y sexualidad juegan un rol importante en su capacidad para seducir al hombre, invirtiendo los lugares de poder. En el relato del melodrama televisivo una mujer seductora puede ser la perdición de un hombre. El de la prostituta es un modelo que se define por su marginalidad, marca la frontera moral del comportamiento femenino. Los modelos ideales para las mujeres serían el mariano y el materno.

En la actualidad reconocemos que la identidad femenina está en proceso de reconfiguración. Vivimos un mundo diverso, un mundo en el que los desarrollos tecnológicos y la complejidad de los cambios sociales, políticos y económicos transforman las formas en las que vamos construyendo nuestras propias identidades. El modelo patriarcal se encuentra en crisis. En este escenario de cambio, la mujer actual –especialmente de las ciudades- es un sujeto en transformación, un sujeto que quiebra mandatos y conquista espacios. Aparecen entonces modelos diferentes. Podemos plantear un **modelo femenino empoderado**, más independiente, centrado en la agencia, el trabajo, el desarrollo personal y una sexualidad más activa no asociada –necesariamente- al matrimonio y la maternidad.

Kogan (2010) propone que el cuerpo y el trabajo parecen ser elementos diferenciadores para la construcción de las identidades femeninas, “el cuerpo parece ser un recurso para estar en el mundo, entablar relaciones sociales armónicas o conflictivas y construir horizontes de significación en torno a la propia identidad” (Kogan, 2010, p. 81). Y el trabajo se constituye como la actividad que permite el reconocimiento, el prestigio local y la posibilidad de obtener un proyecto de vida propio.

Otras aproximaciones teóricas evidencian que en este escenario conviven distintos modelos femeninos que expresan representaciones asociadas al marianismo y la domesticidad, pero también rupturas y quiebres respecto de ellos. Modelos más próximos al empoderamiento y

reconocimiento individual, más complejos y menos estáticos. Esta convivencia –muchas veces– se expresa en contextos de tensión y conflicto para los grupos de mujeres (Cassano, 2014).

Los estudios sobre masculinidad se iniciaron en palabras de Sara Martin “con el análisis en los años 50, por parte de la psicología social norteamericana, de los patrones de conducta de los sexos femenino y masculino” (Martin, 2007, p. 91). Esta perspectiva de carácter heterosexista suponía lo biológico como central en la definición de la masculinidad. Ya en los años ‘70 los estudios de masculinidad aparecen en relación al feminismo y como respuesta a los estudios de género y a los movimientos *gays*. Es un campo de estudios más reciente y como tal, heterogéneo. Juan Carlos Callirgos (2013) lo define como una reflexión acerca de los hombres sobre roles masculinos socialmente construidos. Norma Füller plantea que para el caso latinoamericano, los estudios acerca de la masculinidad “se centraron, en un primer momento, en el debate sobre el machismo como rasgo característico de la masculinidad en la región (...) entretanto, las investigaciones más asociadas a la crítica de género tomaron vuelo en la segunda mitad de los años noventa” (Füller, 2018, p. 13).

La autora peruana precisa que la masculinidad asociada al poder encarna otras diferencias sociales, destacando al cuerpo como *locus* central en el desarrollo de las identidades masculinas. Para el caso peruano señala que “el cuerpo masculino es una arena simbólica donde se expresan, dramatizan y cuestionan las relaciones raciales y étnicas en el caso peruano” (Füller, 2018, p. 16).

Por su parte Todd Reeser (2010) plantea que la masculinidad tiene una historia bastante compleja. En el Renacimiento europeo la intimidad sexual hombre con hombre reafirmaba la masculinidad, hoy eso se considera homosexualidad; en la actualidad la figura del *dandy* resulta extraña por sus modos femeninos y fragilidad, cosa que no ocurría en el siglo XIX.

Por su parte Cruz y Ortega (2007) recuperan tres trabajos sobre la historia de la masculinidad; el primero de Moose (1996) quien plantea que para Occidente “la moderna concepción de la masculinidad, basada en un conjunto de virtudes como el honor, el atletismo, el coraje y un cuerpo tosco emergió durante las guerras napoleónicas y se extendió con rapidez por todo el mundo europeo”. (Cruz y Ortega, 2007, 125). El segundo trabajo es de Mc Laren, quien señala un retrato maleable y contingente de la masculinidad afirmando que esta se construye a partir del quiebre de la norma, es decir la masculinidad se evidencia ahí donde se trasgrede el mandato. Finalmente, el tercer trabajo corresponde a Hoganson (En Cruz y Ortega, 2007) quien demostró que la narrativa de las intervenciones militares es un espacio importante para rastrear la

formación de la masculinidad estadounidense. Así, la idea de la masculinidad como algo natural se complejiza cuando nos movemos de un tiempo a otro y de una cultura a otra. La masculinidad y sus diversas representaciones nos hablarían de diferentes estructuras sociales con discursos, modelos y formas de legitimización particulares.

Por ejemplo, los términos *macho* y *machista* están asociados a dos imágenes contrapuestas en dos momentos históricos distintos. La primera imagen corresponde a la del sujeto masculino proveedor, ahorrador, planificador, responsable de su familia, una masculinidad patriarcal ideal; y la segunda imagen –que se desarrolla durante el capitalismo industrial- denomina al macho irresponsable, indisciplinado, tendiente a los excesos y vicios, pero que -sin embargo- mantiene control sobre la familia. Estas dos imágenes evidencian cambios que están ocurriendo a lo largo del siglo XIX y expresan diferencias de las élites para con las clases trabajadoras. De hecho, la noción de masculinidad respetable que se instala a lo largo del siglo XX corresponde a la del sujeto trabajador responsable de la familia y la imagen del “machista” se mantiene asociada a lo indeseable, lo atrasado, *lo que caracteriza al otro*.

En relación al concepto de masculinidad Kimmel (1997) la define como “un conjunto de significados siempre cambiantes, que construimos a través de nuestras relaciones con nosotros mismos, con los otros, y con nuestro mundo. La virilidad no es estática ni atemporal; es histórica” (Kimmel, 1997, 49). Y Cruz y Ortega (2007) definen que los ejes de la reflexión acerca de la masculinidad son: “a) el concepto de masculinidad, b) los estereotipos y mitos masculinos, c) la sexualidad, d) el machismo, e) la familia como fuente y espacio privilegiado de ejercicio de la masculinidad, f) los factores de cambio” (Cruz y Ortega, 2007, 130).

Cruz y Ortega (2007) coinciden con Kimmel en plantear que la masculinidad es un conjunto de significados que se inscriben en la dinámica social, significados siempre cambiantes que se van construyendo en relación a la propia dinámica de los géneros.

Brito y Contreras (En Füller, 2018) señalan para el caso chileno de las mineras del Bío Bío que estas no solo propusieron una forma de producción de los minerales, sino una forma particular de vivir, una “política exitosa, ya que logró que ciertos valores, propios del modelo industrial fordista (disciplina, trabajo, rol de proveedor, y autoridad en el hogar), se internalizaran como mandatos de la masculinidad” (En Füller, 2018, p. 19).

Podemos concluir señalando que la masculinidad es una práctica variada y compleja, culturalmente construida, un significado social de lo que significa ser hombre en espacios y tiempos diferenciados. La masculinidad entonces puede ser definida como una fabricación, una construcción hecha en un contexto histórico y cultural dado.

En América Latina reflexionar sobre la masculinidad pasa por complejizar en el debate los conceptos de “macho” y de “machismo”, ya que parecieran ser palabras claves para explicar las múltiples dimensiones de las relaciones entre los géneros en nuestro territorio. En ese sentido Matthew Gutmann señala que “rastrear las permutaciones y modulaciones históricas de estas palabras es fundamental para comprender las discrepancias que existen tanto en las ciencias sociales como popularmente con respecto a su significado” (Gutmann, 1999, p. 3).

Stevens (En Pescatello, 1977) señala que en América Latina existe “un culto a la virilidad”, culto cuyas características principales son la agresividad, la poca capacidad para las relaciones interpersonales, la arrogancia y la agresión sexual. Bolton (1979) por su parte propone que el machismo es un conjunto de creencias y valores –que conllevan patrones de conducta- que se encuentra en distintos grupos culturales -masculinos. Y Martin define el machismo como el “conjunto de conductas masculinistas ultraconservadoras basadas en el dominio de los individuos considerados inferiores mediante actitudes agresivas. El machismo ensalza un modelo de masculinidad patriarcal, jerárquica, misógina, homófoba y racista” (Martin, 2007: 91).

En nuestro continente las interpretaciones y lecturas sobre el machismo son diferentes. Goldwert (1985) plantea que –en estas tierras- el macho tiene que probarse como heredero del español, eso hace que asuma un rol hipermasculino, sobreponiéndose a su sentido de feminidad india y fortaleciendo la dominación sobre sus mujeres. Para Montecino, la figura paterna es una figura ausente en el imaginario mestizo de América Latina, y de un lado, será sustituida “con una figura masculina poderosa y violenta: el caudillo, el militar, el guerrillero” (Montecino, 2007, p. 40); de otro, será sustituida por el machismo, la autora señala que “el macho tiene la fuerza para herir, rajar, matar, humillar” (Montecino, 2007, p. 41).

Otros investigadores – Paz (1993), Monsiváis (2000), Gutmann (1997)- señalan que es en el contexto de la Revolución Mexicana que surge la necesidad de construir mitos, lo que transforma a los sujetos masculinos populares, en íconos de la virilidad. Carlos Monsiváis (2000) plantea que es en la época dorada de la industria cinematográfica mexicana que una cultura machista emergió. El machismo entonces se convierte también en una distinción cultural que experimentan

unos individuos frente a otros, en relación al control y el poder.

En la actualidad –además del sujeto machista- se reconoce la convivencia de otras masculinidades, la **hegemónica** –vinculada al poder, el cumplimiento con las formalidades sociales, la constitución de la familia, la disciplina y el trabajo, una masculinidad blanca de las élites de poder-, un ideal inalcanzable. Frente a ella encontramos las masculinidades **subalternas: obreras, mestizas, indígenas** –vinculadas a la resistencia, a espacios híbridos y contradictorios; espacios que evidencian la relación del género con la clase social y la raza-, estas son las que surgen muchas veces como consecuencia de la marginalidad y la explotación. Recordemos que, en la actualidad, en muchos lugares, los hombres enfrentan un recorte en sus roles de proveedores y de autoridad.

También encontramos identidades masculinas en tránsito –que evidencian los cambios y los quiebres del sistema-, **masculinidades igualitarias**, más equitativas con los otros géneros y con las otras masculinidades, más democráticas en sus relaciones, asociadas –por ejemplo- a un ejercicio responsable de la paternidad y a la expresión de las emociones masculinas, una masculinidad más sensible, una masculinidad con “modelos más permisivos e igualitarios en las relaciones familiares” (Füller en Valdés y Valdés, 2005: 119).

Estos cambios –que pueden ser observados a partir de los personajes de la ficción- también evidencian continuidades en relación al binomio masculinidad- espacio público.

En este conjunto de transformaciones, el concepto de machismo ha quedado asociado –muchas veces- a formas de masculinidades subalternas y se define a partir de poses, actitudes, manierismos y máscaras que utilizan los sujetos masculinos en busca de evidenciar y ejercer control.

La competencia entre machos es solo una cara de la moneda. El otro lado involucra la relación hombre-mujer. Un macho debe demostrar no solo superioridad sobre otros hombres, sino también dominio sobre las mujeres. Estos dos fenómenos, aunque analíticamente separados, están íntimamente conectados. El escenario en el que los hombres pueden competir más intensamente entre sí es precisamente en el que las mujeres son el premio. Consecuentemente, tener control sobre las mujeres es mostrar superioridad sobre otros hombres. (Bolton, 1979: 319)¹⁵.

¹⁵ Texto original en inglés, la traducción es de la autora.

La masculinidad –como constructo social- está íntimamente asociada al poder, una práctica inacabada siempre que constantemente tiene que ser reafirmada. Füller confirma que “lo que es ser hombre o mujer no son elaboraciones sobre hechos biológicos ya dados, sino que son productos de un amplio proceso de elaboración cultural. Más bien, género sería el saber que asigna significados a diferencias corporales” (Füller, 2018, p. 28), y para efectos de pensar la masculinidad nos propone retomar los conceptos de repudio y abyección (Butler, 2002). El concepto de repudio se enmarca en el rechazo categórico de un conjunto de significados –lo que no debe ser-, y la abyección como la pérdida de una condición –lo que está fuera del significado.

La autora peruana define así la masculinidad como la experiencia “que adquiere coherencia y estabilidad a través del repudio de lo abyecto. Esto último produce sus fronteras y estabiliza la masculinidad, en una operación que permite a los hombres identificarse con su género” (Füller, 2018, p. 29). Y añade que la masculinidad se define prioritariamente en términos de negación: ser hombre es no ser niño, no ser mujer, no ser homosexual. El cuerpo del hombre se convierte entonces en lugar donde reside y experimenta la masculinidad y esta se expresa a partir de dos rasgos centrales: Fuerza y Vigor. La fuerza es el rasgo que los diferencia de lo femenino y el vigor es el rasgo que los asocia a la valentía y a la sexualidad.

Ahora bien, el sistema de género binario y heteronormativo –femenino y masculino- ha sido cuestionado desde distintos ámbitos en relación a la existencia de diversas sexualidades y manifestaciones de género. Esta diversidad perturba –por un lado- al sistema de género heteronormativo porque evidencia su esencia de constructo social, desestabilizándolo. Pero por otro, visibiliza subjetividades, experiencias, sexos y cuerpos distintos.

2.2.3. Raza y clase: complementos del sistema

En la actualidad la reflexión teórica sobre la identidad y la reivindicación de la diferencia, nos propone que el sistema de subordinación que se construye a partir de las identidades constituyen un problema grave. Frente a ello, las dimensiones de raza, género, heterosexualidad y clase social no pueden verse por separado, ya que cada uno de nosotros como sujetos somos el producto de este entrecruzamiento, donde cada uno de estos sistemas afectan a los otros, e impiden que uno pueda distinguirlos en la experiencia concreta de las mujeres racializadas, como señala Mara Viveros (2008).

Kimberlé Williams Crenshaw (2012) es quien utiliza el término interseccionalidad para dar cuenta del hecho de la interconexión de los sistemas de opresión racial, sexual, heterosexual y de clase; con este término la autora busca dar luces sobre “las distintas formas en las que la raza y el género interactúan y cómo generan las múltiples dimensiones que conforman las experiencias de las mujeres negras (...) y que la intersección del racismo y del sexismo en la vida de las mujeres negras afectan sus vidas de maneras que no se pueden entender del todo mirando por separado las dimensiones de raza y género” (Crenshaw, 2012, p. 89).

En relación al concepto de raza, Juan Carlos Callirgos señala que “las razas existen solo como construcciones ideológicas basadas en hechos aparentes prácticamente irrelevantes y además variables y no como entidades delimitables y discretas” (Callirgos, 1993, p. 20). Sin embargo, la raza como constructo social separa, ordena, crea categorías y relaciona a los individuos de una colectividad.

Es necesario señalar que en esta investigación apuesto por el uso del término raza porque considero que este término da cuenta de los procesos de selección, clasificación y discriminación que los términos “chola”, “serrana”, “india” manifiestan en los relatos melodramáticos con los que estoy trabajando. Estos términos se caracterizan por establecer separaciones entre los personajes dando cuenta de una situación de dominación, discriminatoria y excluyente.

Flores Galindo (1988) ya señalaba hace más de 30 años que el racismo en el Perú era permanente a pesar de que oficialmente el término había sido suprimido, y daba luces acerca de que la negación de un fenómeno no lo hacía menos real (Flores Galindo, 1988, p. 259), y definía el racismo como “algo más que el menosprecio y la marginación: entendemos un discurso ideológico que fundamenta la dominación social teniendo como uno de sus ejes la supuesta existencia de razas y la relación jerárquica entre ellas. El discurso racista en el Perú se estructuró alrededor de la relación blanco- indio” (Flores Galindo, 1988, p. 260).

Callirgos indica que en el Perú y en América Latina la palabra se ha independizado de lo biológico, reconociendo que “engloba no solo la apariencia física, que puede ser resultado de la herencia, sino también factores culturales –étnicos-, educativos, socio- económicos, ocupacionales y de procedencia. Por ello, las percepciones sobre la raza difieren grandemente, dependiendo de la posición del que califica y de las variables que toma en cuenta” (Callirgos, 1993, p. 36).

Y Mara Viveros (2008) nos recuerda que raza y sexo son categorías políticas que recurriendo a estereotipos, reproducen desigualdades sociales vinculadas a diferencias de clase; así los estereotipos raciales afectan directamente el ejercicio de la sexualidad de los sujetos generizados.

Viveros (2008) afirma que en América Latina se ha construido -desde la época colonial- una dimensión socio- racial que interactúa con la etnicidad, produciendo formas de clasificación social que son arbitrarias porque generan diferencias que conllevan marcas culturales -también construidas socialmente. Estas diferencias significan jerarquías de poder que estructuran la organización de las sociedades y de los individuos. Así las mujeres se transforman en objetos fundamentales para la creación, reproducción y delimitación de las fronteras de la Nación, reproductoras de la descendencia, productoras de ciudadanos y símbolo de la identidad de una Nación.

Ahora bien, Viveros (2008) pone en evidencia la contradicción que supone el mestizaje en América Latina, ya que por un lado se instala como la gran ficción fundacional de los imaginarios nacionales en nuestro continente, pero por otro, rompe con las reglas de la endogamia racial y social que se instaló en los imaginarios locales desde la Colonia, lo cual genera tensiones al interior del sistema político nacional. El quiebre que supone entonces el mestizaje tendrá que privilegiar ciertas mezclas. Una de las más comunes en ser privilegiada es la de mujeres afro o indígenas con hombres blancos, por sobre otras. Estas mezclas aceptadas invisibilizan un dominio racial que se funda en el control de la sexualidad femenina construida en un marco de relaciones de género asimétricas. Esto nos permite observar diferentes procesos de sexualización de la raza y de racialización de la sexualidad que esconden relaciones de poder en el control de las distintas sexualidades, que además silencian abusos, violaciones, objetivación y prácticas de cosificación de los sujetos subalternos.

En el Perú, en relación a esta vinculación de raza y sujetos generizados, Maruja Barrig en *Cinturon de castidad* (2017) nos plantea que el *himen femenino* es el patrimonio que la mujer *decente* -lo que engloba raza y clase- aporta al matrimonio, de ahí su valor y su cuidado. La virginidad femenina se convierte así en el Perú en una práctica social, cultural, política y económica que distingue a las mujeres de diferentes clases, pero también va definiendo la sexualidad femenina como una experiencia de represión que -en palabras de la autora- termina imponiendo en los cuerpos de las mujeres un cinturón de castidad mental.

Barrig analiza las condicionantes sobre las que se asentó –en el Perú- la idea de la misión natural de la mujer como esposa y madre, consagrada al hogar y la familia; y como estas se fueron consolidando en un aparato político y jurídico que reguló el accionar de las mujeres en la sociedad peruana, ya que su “primera misión fue la de complemento y compañera; agraciada en el sorteo biológico con la capacidad de concebir, su otro único rol no pudo ser más que la educación de los hijos” (Barrig, 2017, p. 23). La autora añade que para cumplir con estos roles, se crearon las “aptitudes naturales” y la mujer se transformó en la persona frágil, dulce, pasiva, hogareña, dedicada a las tareas domésticas (Barrig, 2017, p. 23). En este aparato jurídico - promovido por las élites y la Iglesia Católica-, es la institución del matrimonio la que desempeñaría un papel trascendente para diferenciar y separar a los grupos sociales. La autora señala que:

El acceso al matrimonio legalizado, sea este civil o religioso, se convirtió entonces en un mecanismo más que otorgaba legitimación a un sector de la población frente a otro. Casarse con “palma y corona” marcaba no una diferencia moral, sino básicamente social frente al concubinato, identificado con la promiscuidad del salvajismo incivilizado, la pobreza y la ignorancia (Barrig, 2017, p. 37).

Esta reflexión dialoga satisfactoriamente con la afirmación de Sommer acerca del poder que esconde la idea del *amor romántico* que hay en las novelas nacionales porque en el fondo es una propuesta de Nación en los países latinoamericanos, un conjunto de mandatos acerca de los ideales de emparejamientos y de los sujetos ciudadanos que estos romances privilegian.

La preocupación de las pequeñas burguesías nacionales estaba orientada a la reproducción social del cuerpo nacional y la reproducción biológica de sus ciudadanos, de ahí la existencia de un conjunto de normas, códigos, reglamentos, valores y relaciones de autoridad y legitimidad –que operaban principalmente en los cuerpos femeninos. El mestizaje así se convierte en un discurso que une y separa simultáneamente a grandes sectores de nuestras poblaciones. Viveros plantea que:

La categoría raza es un correlato del proceso de propagación de esta bio-racionalización del gobierno y de la difusión de estas tecnologías de poder para la administración de la población. Desde la segunda mitad del siglo XIX las políticas de población y familia y las intervenciones sobre el cuerpo, la sexualidad y las conductas de la vida cotidiana encontraron su justificación en la preocupación por la protección de la pureza de la sangre y el porvenir de la especie. Esta supuesta pureza podría estar amenazada por matrimonios

y relaciones sexuales entre personas de distintos orígenes “raciales” (que en el siglo XIX podía englobar diferencias de clase, nación y religión). (Viveros, 2008, p. 170).

El concepto de la pureza de sangre da luces acerca de la propensión a naturalizar la diferencia y la desigualdad social lo que además acerca el racismo al sexismo en por lo menos tres maneras: naturalizando el poder a partir de concebir el hecho biológico, inscribiendo los significados en los cuerpos y construyendo imágenes que son efectivas para la consolidación del poder de las élites.

En la misma línea de argumentación Wade (2013) señala que la sexualización racializada – especialmente negra e indígena en América Latina- supone relaciones de poder en la dinámica social. Y es esa práctica de racialización sexualizada de los cuerpos que se consideran Otros –con menos poder y valor- la que posibilita que esos cuerpos pueden ser utilizados sexualmente por los sujetos empoderados del sistema. Retomando las ideas de Barrig (2017) podemos señalar que -en esta dinámica- la virginidad no significa el mismo patrimonio si hablamos de mujeres blancas, negras o indígenas en América Latina. La mulata o la chola como sujetos en tránsito son sujetos erotizados en el imaginario masculino latinoamericano y suponen un valor de uso con menos valía –en función del himen- que el de la mujer blanca.

Ahora bien, este mandato es de naturaleza ideológica, entendiendo la ideología como un “fenómeno que remite a una determinada estructura social y que responde, con leyes y dinámica propias a un esfuerzo, en parte premeditado, del poder y de quienes lo sustentan para perdurar su dominación” (Barrig, 2017, p. 12).

Es Barrig (2017) quien visibiliza este vínculo ideológico cuando señala que le resulta difícil de aceptar “que el hombre macho pueda prosperar sin que exista un sistema ideológico, pero también político y económico que lo avale” (Barrig, 2017, p. 12). Si pensamos en la sexualidad femenina esta pareciera haber sido construida para separar los cuerpos femeninos puestos al servicio de un sistema social –y sexual- dominante, que busca reproducir jerarquías, pero también ciudadanos de diferente valor.

Y en el Perú el mandato de control de la sexualidad femenina es uno vital y vigente en el escenario peruano contemporáneo, y es un mandato que conserva las marcas de la raza y del racismo en los cuerpos –especialmente en los femeninos.

CAPÍTULO 3: Amor romántico y Melodrama

3.1. El amor romántico: tensiones y cambios en la sociedad contemporánea

En estos párrafos se discute teóricamente el concepto de amor romántico como campo cultural (Illouz, 2009), lugar de expresión de tensiones contemporáneas que inciden en las representaciones de las relaciones entre los géneros en el melodrama televisivo realizado en el Perú. Tomamos las reflexiones de Bauman (2005), Giddens (2012), e Illouz (2009), (2014) y (2016) para pensar el amor romántico como la metáfora de experiencias subjetivas que se vinculan estrechamente con el mundo social contemporáneo.

3.1.1. Sobre el amor romántico

El amor romántico se define como aquél que hace posible la unión emocional, física y duradera de una pareja basada en sus mutuos sentimientos y emociones. Para Illouz (2009) el amor romántico constituye en la actualidad una de las piedras angulares del capitalismo tardío y se configura como un campo cultural en sí mismo ya que posee un conjunto de símbolos, artefactos, historias e imágenes que hacen posible que condense y comunique su significado. El amor romántico no es sencillamente un tema en la cultura contemporánea, “sino que constituye un campo cultural en sí mismo, económicamente autónomo y con sus propios héroes, géneros, teorías y objetos” (Illouz, 2009, p. 33). La autora añade que “la prominencia cultural del amor parece vincularse con una disminución del poder masculino dentro de la familia y con un incremento de la igualdad y la simetría en las relaciones de género” (Illouz, 2016, p. 15). La reflexión de Illouz nos da luces sobre la relación del amor con el poder en la experiencia de las relaciones sociales, y sobre el error de la teoría feminista cuando reduce la experiencia amorosa al campo exclusivo del patriarcado, ya que nos impide observar la importancia que el amor -como experiencia subjetiva- tiene para las mujeres y para los hombres, pero sobre todo porque invisibiliza la capacidad que puede tener el amor de subvertir el patriarcado desde adentro.

Por su parte, Giddens plantea que la aparición de esta forma de amor en la sociedad capitalista fue necesaria para dar sentido al conjunto de transformaciones que afectaron a los individuos – hombres y mujeres- desde finales del siglo XVIII y el siglo XIX; el amor romántico se vincula directamente con la creación del hogar, el cambio de relaciones entre padres e hijos y la construcción moderna de la maternidad, con las valoraciones y significados que esta contiene. Y es en ese contexto que el concepto de amor romántico se hizo vigente y empezó a difundirse, cuando fue necesario “desligar el lazo marital de otros lazos de parentesco” (Giddens, 2012, p. 34), otorgándole al lazo marital un valor especial, relacionado directamente con el devenir

emocional de los sujetos. “Esposos y esposas comenzaron a ser vistos como colaboradores en una empresa emocional conjunta (...). La casa vino a ser un medio diferente al trabajo; y al menos en principio, se convirtió en un lugar donde los individuos recibían apoyo emocional” (Giddens, 2012, p. 34).

Así esta forma de afecto se convirtió en una experiencia vital para las personas. Sostén emocional, compañía, afecto, seguridad, equilibrio para sobrellevar las rutinas de la vida cotidiana, una experiencia particular que prevalece sobre otras. “En el amor romántico, los afectos y los lazos, el elemento sublime del amor, tienden a prevalecer sobre el amor sexual” (Giddens, 2012, p. 46).

En el mismo sentido, Illouz (2009) propone que el amor romántico aparece como un desplazamiento de sentido de lo sacro a lo secular que ocurre en la estructura social de un tiempo particular: el advenimiento del capitalismo. Punto privilegiado para la experiencia de la utopía, para el encauzamiento del deseo –especialmente femenino–, y campo para la constitución de un sujeto individual en busca de su realización personal. A nivel simbólico, “el amor romántico articula un modelo utópico y un anhelo de soberanía del individuo por sobre los intereses del grupo” (Illouz, 2009, p. 27).

La experiencia romántica –por sus propios significados sagrados y vinculantes entre los individuos– incorpora elementos y prácticas –especialmente los rituales– que los hacen dialogar con lo sagrado, “los anhelos románticos que constituyen el núcleo del amor romántico presentan una afinidad profunda con la experiencia de lo sagrado” (Illouz, 2009, p. 26). La metáfora de este desplazamiento es la del altar, donde los sujetos enamorados se consagran cada uno al otro, consolidando su amor como un valor supremo.

Sin embargo, paralelamente esta forma de amor también se plantea como una utopía de la transgresión y la subversión, ya que libera a los amantes de las obligaciones sociales, económicas y políticas de su expresión anterior –el amor burgués. Como señala Illouz:

las figuras más presentes en nuestro imaginario romántico reafirman los derechos inalienables de la pasión y se resisten a las divisiones de género, clase y nacionalidad, así como a las disposiciones normales de la sociedad. Uno de los motivos por los cuales el amor romántico se percibe como un fenómeno desestabilizador es el hecho de que desafía un mecanismo de regulación fundamental en todo grupo social: el de parentesco (Illouz, 2009, p. 27).

El amor burgués no estaba condicionado por el afecto o sentimiento amoroso, sino por la reproducción de un orden social –anclado en los lazos de parentesco y la pertenencia de clase. Así “en las sociedades premodernas se concebía el amor romántico como una fuerza subversiva que atentaba contra el orden moral y jurídico” (Illouz, 2009, p. 26). Ello porque el matrimonio entre los individuos ocurría como una negociación e intercambio equitativo de familias y fortunas. El matrimonio era un acuerdo entre miembros –pater familias- pertenecientes a una misma clase social. El matrimonio perfecto era aquel en el cual “las fortunas de ambas partes estaban totalmente equilibradas” (Illouz, 2009, p. 28).

Y el amor romántico es subversivo porque nos plantea la aparición de sujetos sociales con voluntad propia más allá de la experiencia colectiva -con sus mandatos y formas de organización. Amar significaba dejar llevarse por ese sentimiento y elegir libremente a la persona depositaria de ese afecto. La elección libre de pareja –heterosexual- significa entonces una transformación radical en la estructura social –porque permite la aparición del individuo con voluntad propia.

El amor romántico avala la prioridad de los sentimientos por encima de los intereses sociales y económicos, proclama la supremacía de las relaciones humanas (...), exalta la fusión de dos cuerpos y dos almas individuales y abre la posibilidad a un orden social alternativo (Illouz, 2009, p. 28).

3.1.2. Una tipología del amor

A lo largo de la historia el amor como forma cultural se ha expresado de diferentes maneras. Sobre el amor se ha escrito mucho desde diferentes perspectivas –historia, psicología, sociología. Tomando como referencia a nuestros autores –Giddens, Bauman e Illouz-, podemos identificar distintos tipos de amor, cada uno estrechamente vinculado a un tiempo social en particular, a su asimilación o a la ruptura de los mandatos vigentes. El amor burgués vinculado a la sociedad burguesa; el amor romántico –con la variación disruptiva del amor pasión- propio del capitalismo y los procesos de industrialización; y el amor confluyente –con sus variaciones teóricas de amor deseo y amor líquido- expresión del tiempo contemporáneo de la postmodernidad (Lyotard, 1994), también llamado capitalismo tardío (Giddens, 1999).

El amor burgués se define como aquel que ordena el mundo social de la sociedad burguesa -antes de la aparición del capitalismo-, una forma de amor definido por la reproducción de un orden

social sostenido en la pertenencia de clase y los lazos de parentesco. Supeditado a la clase social, esta forma de amor se encuentra vinculada estrechamente a las élites de la sociedad occidental.

El amor romántico se define, como se ha señalado, por la unión afectiva, fuerte y duradera de los sujetos –femeninos y masculinos- teniendo como fin supremo: el matrimonio y la constitución de la familia. Es una relación heterosexual. “En el amor romántico, los afectos y lazos, elementos sublimes del amor, tienden a predominar sobre el ardor sexual” (Giddens, 2012, p. 46).

El amor pasión se diferencia del amor romántico por su conexión con el deseo sexual, con la atracción física de los sujetos involucrados y la distancia que tiene y toma del compromiso familiar, como bien señala Giddens:

Está marcado por una urgencia que lo sitúa aparte de las rutinas de la vida cotidiana, con las que tiende a entrar en conflicto. La implicación emocional con el otro es tan penetrante –tan fuerte que puede conducir al individuo o a los dos individuos a ignorar sus obligaciones ordinarias (...), en el nivel de las relaciones personales, el amor pasión es específicamente desorganizador (Giddens, 2012, pp. 43- 44).

No está vinculado al matrimonio, ni a la permanencia de la pareja, pareciera ser una forma de vínculo sexual, llevado solo por el deseo. En ese sentido es disruptivo. Giddens (2012) señala que extrañamente no es la forma de amor que se demandó para la unión matrimonial, y resalta que en la mayoría de sociedades ha sido considerada una forma subversiva del orden social.

Una primera conclusión acerca del amor romántico es que muchas veces puede ser visto como hegemónico, patriarcal, heteronormativo, cuyo fin es el matrimonio, la reproducción y el cuidado de la familia; sin embargo, guarda en su interior ese acto liberador y subversivo de su aparición inicial, y en los tiempos que corren, asociado al deseo y al erotismo da paso a la confluencia. Este planteamiento resulta interesante para relacionarse con los relatos melodramáticos peruanos actuales pues nos permite observar matices, transformaciones y cambios en las demandas de los personajes femeninos para los finales de sus propias historias. Volveremos sobre esta idea más adelante en el texto.

El amor confluyente –de concepción más contemporánea- es definido en términos de una relación más equitativa, más abierta de uno con otro, es la posibilidad emocional de dar y recibir en términos más igualitarios. Nos propone una relación afectiva, emocional, de deseo sexual donde los individuos –hetero y homosexuales- están comprometidos y buscan la satisfacción emocional

y sexual de ambas partes. “El amor confluyente se desarrolla como un ideal en una sociedad en la que casi cada uno tiene la posibilidad de quedar sexualmente satisfecho y presupone la desaparición del cisma entre mujeres respetables y las que de alguna forma quedan fuera del ámbito de la vida social ortodoxa” (Giddens, 2012, p. 64).

Frente al amor confluyente, Bauman (2005) nos propone para el escenario contemporáneo la noción del amor líquido, una forma de amor que devela la fragilidad de los vínculos humanos en la sociedad actual, una forma más parecida a la de las redes, donde conectamos y desconectamos constantemente. Bauman señala que “el conjunto de experiencias definidas con el término amor se ha ampliado enormemente” (Bauman, 2005, p. 19). Pero en el tiempo actual, el amor es una experiencia amenazada por la ausencia de futuro, por la incertidumbre del mundo contemporáneo, por su falta de solidez, por su liquidez.

Para el sociólogo polaco, las condiciones actuales de la modernidad imposibilitan relaciones inscritas en proyectos de vida en común; en un mundo donde el futuro es incierto y el individualismo prima, solo es posible apostar por relaciones etéreas, frágiles, fugaces. Sin proyectos a largo plazo, la vida social se parece más a la de las redes, en lugar de relaciones buscamos conexiones porque estas no demandan profundidad ni compromiso, en el mundo de las conexiones cada uno decide cuándo y cómo conectarse, y cuándo y cómo desconectarse, porque “en medio de la eternidad de esa red imperecedera podemos sentirnos a salvo de la irreparable fragilidad de cada conexión individual y transitoria” (Bauman, 2005, p. 85).

La enfermiza fragilidad y la vulnerabilidad de las relaciones de pareja no son, sin embargo, los únicos rasgos de la versión actual (...). Una fluidez, fragilidad y transitoriedad implícita que no tienen precedente (la famosa flexibilidad) caracterizan a toda clase de vínculos sociales, aquellos que hace apenas unas décadas se estructuraban dentro de un marco duradero y confiable, permitiendo tramar una segura red de interacciones humanas. (Bauman, 2005, p. 121).

Ahora bien, deberíamos añadir que en la actualidad el amor confluyente está amenazado por las diversas formas de violencia de género contra las mujeres, ejercida por mandatos heteropatriarcales que consideran los cuerpos de las mujeres como objetos de su propiedad.

Illouz (2014) por su parte nos plantea que en el capitalismo tardío, el amor romántico ha sido tomado por el mercado, y en ese proceso de ofertas y demandas asociadas al romance, se ha liberado a un sujeto femenino de deseo. Este proceso de incorporar el romance al mercado ha

significado la liberación del deseo femenino, transformando la dinámica social. La mujer se constituye así en un sujeto que desea placer y eso ha liberado las relaciones y los afectos.

Illouz define el capitalismo tardío a partir del predominio de los sectores económicos de servicios y la información; del desplazamiento del consumo y la producción en masa hacia la producción flexibilizada y el consumo especializado; el crecimiento de las esferas del ocio y la cultura; la fragmentación de la clase obrera y la importancia del estilo de vida al interior de los grupos de clase. Y señala que las prácticas asociadas al amor romántico reflejan una cosmovisión particular, estilos de vida, gustos y competencias culturales de los sujetos involucrados. Estos se manifiestan a partir del conjunto de códigos culturales que operan como parte del amor romántico como campo cultural. La autora reconoce como códigos culturales del amor romántico en el tiempo actual, los siguientes:

a) El código narrativo, conformado por el conjunto de la literatura –novelas, ensayos, poesía-, y películas de corte romántico.

b) El código visual, conformado por los relatos del cine y la publicidad. Illouz entiende que ambos han sido fértiles productores de imágenes visuales con matices normativos. Hay un conjunto de imágenes asociadas a la intimidad que implican la relación de dos cuerpos: abrazos, miradas, caricias, besos, tomarse las manos. En la actualidad “el romance, así como los productos que le dan significado y reciben su significado de él, transcurre en la utopía idealizada e intemporal que amalgama la intimidad y el consumo” (Illouz, 2009, p. 127), y añade que la imagen de la pareja aislada es la encarnación visual del yo romántico actual (Illouz, 2009, p. 131). Para efectos de esta investigación propongo que los relatos melodramáticos de la televisión han cumplido en nuestro país las mismas exigencias que –en relación al cine y la publicidad– señala Illouz. Estos relatos aportan a la fantasía colectiva de la sociedad y se establecen como un vínculo entre lo cotidiano y la utopía.

c) El código musical, constituido por las canciones románticas en distintos idiomas.

d) El código prescriptivo, integrado por los manuales de protocolo, los libros de autoayuda y las diversas formas de consejería romántica.

Estos cuatro códigos articulan capital cultural y simbólico asociados al conjunto de la utopía romántica, enmarcando los sentimientos, las emociones, la intimidad, el erotismo, la sexualidad, el ocio y el deseo.

Siguiendo a Illouz podemos señalar que las prácticas amorosas en el escenario contemporáneo – capitalismo tardío o postmodernidad- se nutren de dos discursos centrales: el del hedonismo y el de la disciplina laboral, es en esta dinámica que la autora nos propone la fusión de las emociones y las formas de consumo, constituyéndose en bienes del vínculo romántico que norman los encuentros amorosos.

Cada una de estas formas de amor construyen a los sujetos que involucran, definen las relaciones entre ellos y constituyen mandatos sobre la sexualidad de los sujetos. En el amor romántico identificamos a la familia, la heterosexualidad y la docilidad femenina; en el amor pasión, el desborde erótico y del deseo; y en el amor confluyente, la posibilidad de la equidad entre los miembros de la pareja. Y en el amor líquido, la urgencia por alcanzar los vínculos emocionales que nos vayan satisfaciendo a medida que vamos creciendo como sujetos.

3.1.3. El amor romántico y las mujeres

Para Eva Illouz (2009) existe un vínculo estrecho entre el amor romántico, el capitalismo tardío y las relaciones de clase porque “el amor romántico conforma un campo colectivo en el que entran en juego las divisiones sociales y las contradicciones culturales propias del capitalismo” (Illouz, 2009, p. 18), reforzando “ciertos aspectos de la ideología del capitalismo industrial como el individualismo, la privacidad, la familia nuclear y la separación de las esferas según género” (Illouz, 2009, p. 49).

Por su parte Giddens (2012) propone que el amor romántico, sus ideales y sus mandatos han marcado de manera más directa los deseos de las mujeres, y si bien los hombres han sido también afectados, han permanecido menos condicionados por él. Con relación a las mujeres dice:

El ethos del amor romántico tiene un doble impacto sobre la situación de las mujeres. Por un lado, ha contribuido a poner a la mujer en su sitio: que es la casa. Por otro lado, en cambio, el amor romántico puede ser visto como un compromiso activo y radical contra el machismo en la sociedad moderna. El amor romántico presupone que se puede establecer un lazo emocional duradero con el otro” (Giddens, 2012, p. 12).

Uno de los más fuertes mandatos del amor romántico es el matrimonio y la reproducción de ese amor en la familia. Como bien indica Illouz esta forma de amor debe “encontrar su forma permanente y definitiva en la vida matrimonial” (Illouz, 2009, p. 34). Ya realizado el amor romántico este continúa y da forma a la familia. Las esposas se convierten en madres como parte de la realización de ese afecto. La maternidad de las mujeres es un elemento central en la configuración del amor romántico, y sobre la maternidad, Giddens nos plantea que “la imagen de la madre- esposa reforzó un modelo de dos sexos de actividades y sentimientos diversos” (Giddens, 2012, p. 48), donde se asoció la maternidad con la feminidad, y ambas se establecieron como cualidades de la personalidad de la mujer, ubicando a las mujeres en su lugar *natural*, el hogar familiar.

Así, se separa el amor romántico del deseo sexual, pero también del amor pasión, y de los arreglos conyugales del pasado, basados especialmente en una dimensión económica, donde los acuerdos y las relaciones entre familias buscaban la consolidación de fortunas y poderes. Así pues, pareciera que la noción del amor romántico es una construcción necesaria al siglo XIX que es donde se consolida, para hacer posible un compromiso familiar burgués, necesario también para la consolidación de los jóvenes Estados- Nación.

Para Giddens durante los siglos XIX y XX, sexualidad y poder se mezclaron de forma tal que configuraron sujetos y prácticas acordes con los cambios en la esfera familiar, así la sexualidad se transformó en un régimen de verdad en la que el sexo en el matrimonio “debía ser responsable y autorregulado (y) la contracepción era desaconsejada” (Giddens, 2012, p. 30). Añade además el autor que las ideas acerca del amor romántico se difundieron desde las esferas burguesas a todo el orden social consolidando los mandatos del cortejo de pareja. Estos mandatos se instalaron en las novelas de romance, que fueron la primera forma de una literatura de masas. Es sugerente -como lo hace notar Giddens (2012)- que uno de los significados del término romance (novela) sea la narración de una historia.

Finalmente, una idea que nos propone Giddens es la relación de las novelas escritas a lo largo del siglo XIX con los cambios sociales y políticos que acontecieron, pues estos romances contribuyeron directamente a reorganizar la vida emocional de los individuos en lo cotidiano y especialmente se convirtieron en una posibilidad para escribir el futuro. Esta idea dialoga casi naturalmente con la propuesta de Brooks (1995) cuando señala que el melodrama es el hecho más importante de la sensibilidad moderna.

Illouz señala que es en Estados Unidos –en pleno proceso de industrialización- donde el concepto del amor romántico adquirió una importancia sin par, esto ocurrió durante el siglo XVIII, y la tendencia se mantuvo a lo largo del siglo XIX. Illouz afirma que “la selección de una pareja queda a cargo de cada individuo por considerarse que el amor es un factor decisivo para la felicidad conyugal. Esa autonomía de la pareja aumenta también en la década de 1920, cuando la asistencia de los jóvenes a la universidad distiende aún más los controles familiares y sociales” (Illouz, 2009, p. 51 y 52).

Por su parte Sommer (2004) nos plantea que existe una relación entre la política y el relato de ficción romántico en el proceso de construcción de lo nacional en América Latina, y añade que esa relación pasa por la consolidación del *amor romántico*. La autora sostiene no ser la primera en observar ese vínculo, reconoce que Leslie Fiedler las observa para hacer un acercamiento a la ética y la alegoría en estos relatos, y luego Benedict Anderson resalta las continuidades existentes entre las comunidades ilustradas y los procesos históricos que llevaron a la constitución de las naciones latinoamericanas. Sin embargo, ninguno de estos autores responde al por qué estas novelas siguen siendo tan seductoras. La respuesta pasa –para Sommer- por la presencia de la pasión romántica. La autora plantea que la pasión romántica tiene la retórica apropiada a los proyectos hegemónicos de construcción de lo nacional en este continente, “la retórica del amor, específicamente de la sexualidad productiva en la intimidad del hogar, es de una consistencia notable” (Sommer, 2004, p. 23).

En el análisis de las ficciones fundacionales de América Latina que Sommer hace, la autora resalta el hecho del desarrollo paralelo que tienen las novelas románticas y la historia patriótica de estas jóvenes naciones y nos refiere que:

Los ideales nacionales están ostensiblemente arraigados en un amor heterosexual “natural” y en matrimonios que sirvieran como ejemplo de consolidaciones aparentemente pacíficas durante los devastadores conflictos internos de mediados del siglo XIX. La pasión romántica, según mi interpretación, proporcionó una retórica a los proyectos hegemónicos en el sentido expuesto por Gramsci de conquistar al adversario por medio del interés mutuo, del “amor”, más que por la coerción (Sommer, 2004, p. 22 y 23).

Así pues, pareciera ser que la narrativa romántica cubre los vacíos que la historia no escrita de estas naciones va dejando en su propio proceso de construcción como instituciones políticas. Podemos preguntarnos entonces ¿qué vacíos está llenando el melodrama televisivo realizado en el Perú del siglo XXI?

En la misma línea de reflexión, Nancy Armstrong (1991) nos propone que el *deseo* aparece en la novela romántica inglesa de los siglos XVIII y XIX *al tiempo que lo hacía una nueva clase de mujer*, la clase de mujer necesaria para el nuevo proyecto político de la nación; es la protagonista necesaria para hablar de las nuevas clases medias inglesas. Armstrong dice que “la mujer era la figura, por encima de todo lo demás de la que dependía el resultado de la lucha entre ideologías en disputa” (Armstrong, 1991, p. 17).

Giulia Colaizzi en la presentación del libro de Armstrong resalta que el tipo ideal de feminidad de la modernidad fue creado “como algo funcional para la división jerárquica de la sociedad, una división que tenía como objetivo el separar a los individuos de las alianzas socio- políticas para alinearlos en una división de género, a la que se subordinarían todas las demás diferencias sociales” (Colaizzi en Armstrong, 1991, 10).

En su trabajo, Armstrong encuentra que hasta la última década del siglo XVII cada nivel social de la sociedad inglesa tenía ideas claramente delimitadas acerca de las virtudes que debía tener una mujer para ser considerada como valiosa para el matrimonio, y es justamente durante el siglo XVIII que estas categorías que se habían mantenido inmutables, cambiaron drásticamente. Armstrong observa que estos cambios solo fueron posibles por la popularidad de los libros de conducta, los libros de economía doméstica y las novelas de costumbres. En ellos aparecía un conjunto de representaciones del hogar que lo caracterizaban como un mundo propio con un discurso eminentemente femenino (Armstrong, 1991, p. 84). En palabras de la autora “por medio de la división del mundo social sobre la base del sexo, este cuerpo de escritos produjo una idea única de hogar” (Armstrong, 1991, p. 87), y de mujer ideal.

Las características de la mujer de ese hogar combinaban la humildad, la modestia, la honradez, la virtud pasiva de la joven virgen con la del ama de casa eficiente, así “los rasgos de la doncella devota se han unido a los del ama de casa industriosa, formando un nuevo, pero completamente familiar, sistema de signos” (Armstrong, 1991, p. 89).

En la misma línea de reflexión Illouz (2009) propone que el amor romántico se transforma en un valor en sí mismo, que asociado al matrimonio permite alcanzar la felicidad verdadera. Valor que se experimenta a partir de la dedicación absoluta y permanente al ser amado, demandando una división de lo social en géneros –femenino y masculino. Lo resaltante de ello es que las

demandas del amor romántico parecieran estar relacionadas estrechamente a la dedicación y tareas femeninas, construyendo un modelo de pureza sexual y espiritual para las mujeres.

3.1.4. Arquetipos y modelos femeninos

Marcela Lagarde (1990) señala que la feminidad es una distinción cultural que caracteriza a la mujer a partir de su condición genérica. Esta distinción está históricamente situada y dialoga permanentemente con un conjunto de otras significaciones culturales que operan en las distintas sociedades, raza y clase social, por ejemplo. La autora señala que:

La raza hace a unas mujeres diferentes a las otras. Las formas de ser mujer para las mujeres de unas razas son distintas en algunos hechos que para las mujeres de otras. Son diferentes los lugares que ocupan en la sociedad, el acceso a los bienes y el lugar en la jerarquía política (Lagarde, 1992, p. 12)

Sin embargo, Lagarde reconoce que hay cambios que se vienen produciendo en relación a la desestructuración de la identidad femenina patriarcal, a los cambios generados por el propio feminismo, a la propia concepción de las mujeres como protagonistas de sus propias vidas y como sujetos históricos. Cobran importancia en este sentido las dimensiones del cuerpo, el deseo, la erotización. Más allá del rol de esposa y madre –que supone la constitución de la identidad femenina- el sujeto mujer se complejiza.

A cada mujer la constituye la formación social en que nace, vive y muere, las relaciones de producción- reproducción y con ello la clase, el grupo de edad, las relaciones con las otras mujeres, con los hombres y con el poder, la sexualidad procreadora y erótica, así como las preferencias eróticas, las costumbres, las tradiciones propias y la subjetividad personal, los niveles de vida, el acceso a los bienes materiales y simbólicos, la lengua, la religión, los conocimientos, el manejo técnico del mundo, la sabiduría, las definiciones políticas, todo ello a lo largo del ciclo de vida de cada mujer (Lagarde, 1990, p. 2).

Esta pérdida de los rasgos de la identidad genérica o de aspectos de la feminidad es experimentada con confusión, ya que implican cambios profundos en el propio mundo de las personas, cambios que generan tensión. “Por primera vez se separa la procreación del erotismo, y la brecha milenaria entre sexualidad procreadora y sexualidad erótica, que escinde a la mujer como género, tiene la posibilidad de desembocar en una identidad cohesionada, integrada” (Lagarde, 2014, p. 7).

Los cambios y las transformaciones históricas en cada uno de nuestros países –en América Latina- han incidido en las responsabilidades, roles y actividades que realizamos hombres y mujeres en el mundo privado y en el mundo público. Esto afecta directamente cómo nos proyectamos y nos imaginamos hombres y mujeres. Lagarde (1996) señala que las mujeres somos un grupo que cambia mucho más que otros grupos, y eso produce fracturas en los modelos de feminidad. En la telenovela postmoderna estas complejidades son incorporadas a la trama y a los personajes, les otorgan dimensión y conflicto. Las maternidades, las aspiraciones personales, las relaciones de pareja, el cuerpo, el placer, la sensualidad y la sexualidad aparecen como temáticas en mayor medida en los relatos. Esto produce cambios en el formato mismo de la telenovela y de aquello que representa, ofreciendo mayor variedad y diversidad en lo representado.

En el caso peruano Norma Füller vincula el tema de las identidades de género con las formas culturales, la subjetividad y el género. Esta propuesta la desarrolla en *Dilemas de la femineidad* (1998) cuando dice que:

Las personas no somos simplemente lo que hacemos sino lo que nos guía, el sentido que asignamos a nuestras acciones para nosotros mismos y para los otros (...) Los ejes centrales en lo que concierne a la construcción de sus identidades de género son: socialización primaria (figuras paternas y maternas, grupos de pares y escuela); socialización secundaria (estudios, trabajo y participación política) y relaciones afectivas (sexualidad, relaciones de pareja y maternidad) (Füller, 1998, p. 106).

Por su parte Liuba Kogan (2010) propone la heterogeneidad de las identidades femeninas para el caso peruano, reconociendo categorías que se mantienen como la maternidad y observando que aparecen otras como la del cuerpo.

3.1.4.1. El modelo mariano. - Evelyn P. Stevens (En Pescatello, 1977) plantea que el marianismo es -en América Latina- el modelo por excelencia de lo femenino. Este modelo supone una superioridad femenina que se convierte en objeto de culto, convirtiendo a las mujeres en seres cercanos a la divinidad, moralmente superiores y con una fuerza espiritual que las distingue de los hombres. El marianismo se convierte en el deber ser femenino, un deber ser anclado en la abnegación, la virtud, la humildad, el sacrificio, la sumisión y la entrega. En nuestro país este modelo sigue vigente posicionándose como uno privilegiado de creencias y estereotipos. En el relato de la telenovela encontramos constantemente representado este modelo, es el ideal de la representación femenina. En la telenovela –especialmente rosa- el modelo mariano está encarnado en el personaje protagónico. La heroína del relato es una muchacha –generalmente

pobre- cuya virginidad, fuerza espiritual y virtudes humanas funcionan como su único patrimonio, el mismo que hace que el galán –rico- se enamore de ella. Este modelo es útil como referencia para las variaciones y las constantes.

Si bien reconocemos la predominancia del modelo mariano podemos reconocer otros modelos que aparecen: la madre, la seductora y la prostituta. Modelos que consolidan paradigmas y activan fronteras, que encierran mandatos acerca de la pureza e inocencia de la mujer, del control de su sexualidad y de las sanciones que encierran los incumplimientos.

3.1.4.2. El modelo materno. - En relación al modelo materno, Füller señala que:

En los últimos siglos la representación de femineidad ha atravesado por una evolución que ha conducido a que la mujer se identifique principalmente con su rol de madre (...) ella está asociada a la constitución de una esfera pública en oposición a la privada, a la difusión del culto mariano y a la redefinición del amor eterno (Füller, 1998: 35)

Y advierte tres variaciones del modelo: la **madre mariana** –que comparte las características del modelo mencionado líneas arriba-, la madre heroica y la madre moderna.

La **madre heroica** se sostiene en la idea de que la esencia femenina reside en la maternidad. Este modelo representa a la madre luchadora, a la trabajadora incansable. Es una mujer multidimensional que obtiene reivindicaciones a nivel doméstico. La **madre moderna**, por su parte, es esposa y madre, pero también profesional, es una persona que tiene metas propias. Estos tres modelos de madre no se anulan, son modelos que conviven, pueden superponerse unos con otros, entrar en conflicto, a veces representan variaciones en el tiempo de vida de las personas. Füller señala que “para la mujer latinoamericana, la maternidad constituye el punto focal alrededor del cual se articula su identidad ya que es a través de ella que accede al poder doméstico, el status sagrado y al reconocimiento y veneración de los hijos” (Füller, 1998: 38). Como vemos, la maternidad es un concepto central para aproximarse a la femineidad porque encarna el lugar de realización de la mujer a la par que sostiene los valores morales de la familia.

3.1.4.3. El modelo de la seducción. - La mujer seductora es la mujer que ejerce su sexualidad a voluntad, se define por tener conciencia del poder que le da su sexualidad. Es un modelo asociado a la belleza física, a la coquetería, a la conciencia de su cuerpo, de su sensualidad y del poder que estos elementos le otorgan para seducir al hombre. La belleza es fundamental en el modelo de la

seductora porque de ese poder de atracción depende que ella pueda conquistar. Su cuerpo y su sexualidad juegan un rol importante. La belleza física es su estrategia para seducir al hombre. Füller señala que la mujer seductora es peligrosa porque altera el orden social, “ella puede invertir la relación jerárquica hombre-mujer al colocar al primero bajo su dominio debido a la fuerza de la pasión que le inspira” (Füller, 1998: 34). En el relato de *La reina de las carretillas* la representación de la seducción estaría encarnada en Inés –la antagonista de Estrella.

3.1.4.4. El modelo de la prostituta. - Este modelo condensa el pecado, la prostituta está definida por comerciar con su cuerpo y con su sexualidad. Representa el peligro de la sexualidad, generalmente ocupa un lugar marginal. La imagen de la prostituta es siempre el referente de lo sancionado, funciona como la frontera que marca el buen del mal comportamiento femenino. En *Por la Sarita*, Valentina encarna en un momento este modelo, si bien luego se complejiza y transforma.

En estos modelos –seductora y prostituta- el sexo aparece como un elemento que quiebra el orden social, que fractura los mandatos y altera el sistema. El sexo es una fuerza peligrosa. Es interesante descubrir que en la telenovela rosa esta idea está constantemente presente. La protagonista –pasiva y virginal- reprime su sexualidad, su cuerpo y su deseo; mientras que la antagonista es la mujer que encarna ese desenfreno, es el personaje que ejerce libremente su sexualidad.

3.1.4.5. Las representaciones heterogéneas o de la ausencia de modelos. - O de las complejidades o de las identidades en tránsito. Füller (1998), Lagarde (1998) y Kogan (2010) reconocen que en la actualidad la identidad femenina está en proceso de redefinición. Vivimos un mundo diverso, un mundo en el que los desarrollos tecnológicos y la complejidad de los cambios sociales, políticos y económicos transforman las formas en las que vamos construyendo nuestras propias identidades. Existimos en un mundo en que la modernidad ha entrado en una nueva etapa donde grandes flujos reestructuran la vida de las sociedades en el conjunto del planeta; en particular el flujo migratorio y el flujo de la información como señala Appadurai (2001)

Los medios de comunicación electrónicos transforman el campo de la mediación masiva porque ofrecen nuevos recursos y nuevas disciplinas para la construcción de la imagen de uno mismo y de una imagen del mundo (...), lo mismo ocurre con el movimiento. Por cierto, las migraciones en masa (ya sean voluntarias o forzadas) no son un fenómeno nuevo en la historia de la humanidad. Pero cuando las yuxtaponemos con la velocidad del flujo de imágenes, guiones y sensaciones vehiculizados por los medios masivos de

comunicación, tenemos como resultado un nuevo orden de inestabilidad en la producción de las subjetividades modernas (Appadurai, 2001: 19 y 20)

Vivimos en un mundo en que el patriarcado se encuentra en crisis. Castells (1998) reconoce que la crisis del patriarcado se evidencia en la familia, en la vivencia de las identidades sexuales y en la distancia que experimentan los jóvenes con el matrimonio. “En este fin de milenio, la familia patriarcal, piedra angular del patriarcado, se ve desafiada por los procesos interrelacionados de la transformación del trabajo y de la conciencia de las mujeres” (Castells, 1998: 159).

Para el caso peruano Kogan (2010) señala que “vivimos en una sociedad en cambio donde junto a la crisis del patriarcado y la desaparición de la sociedad oligárquica se evidencia una secularización de la vida social y una consolidación de un mundo interconectado marcado por las múltiples posibilidades del consumo simbólico” (Kogan, 2010: 106). En este escenario de cambio, la mujer actual –de las ciudades- es un sujeto en transformación, un sujeto que quiebra mandatos y conquista espacios.

Kogan (2010) propone que el cuerpo y el trabajo parecen ser elementos diferenciadores para la construcción de las identidades femeninas, “el cuerpo parece ser un recurso para estar en el mundo, entablar relaciones sociales armónicas o conflictivas y construir horizontes de significación en torno a la propia identidad” (Kogan, 2010: 81). Y sobre el trabajo señala que –especialmente- los jóvenes de sectores emergentes encuentran en esta actividad reconocimiento, prestigio local y la posibilidad de obtener un proyecto de vida.

Estas experiencias complejas evidencian identidades que están cambiando, superponiendo intereses, gustos, afinidades, características que definen a las mujeres en la actualidad. Füller (1997) propone el concepto de identidades en tránsito para referirse a identidades masculinas que se están renovando. Sin embargo, considero que es un concepto que se puede extrapolar a las identidades femeninas ya que el término se refiere a identidades de género que se están modernizando, incorporando otras perspectivas y complejidades. Estos cambios y transformaciones evidenciarían una ausencia de modelos hegemónicos y más bien sí la coexistencia –con tensiones y conflictos- de diversos modelos, de hibridaciones y superposiciones en las formas de experimentar lo femenino.

La idea de ausencia de modelos hegemónicos y los conceptos de complejidad y/o de tránsito también nos permiten dar cuenta de lo que se mantiene. Como señala Liuba Kogan (2009), para

las mujeres de la clase alta limeña, lo femenino continúa siendo definido en términos de sensibilidad, de moral, de espiritualidad, de decencia, de generosidad y principalmente de poca curiosidad sexual. Lo femenino se concentra en su capacidad de dar, donde la maternidad continúa manifestándose como el pilar central en la construcción de la identidad femenina. Kogan afirma:

La femineidad en el sector socioeconómico alto de Lima afirma, en resumen, los roles de esposa, madre y ama de casa, y estimula paradójicamente su orientación hacia el cuidado de su apariencia física pero el ocultamiento de su sexualidad. El rol de esposa resulta singularmente importante pues, entre otros atributos, resulta indispensable para la maternidad, ya que tener un hijo al margen del matrimonio se convierte en un pesado estigma (Kogan, 2009: 123).

Exaltación de la pureza, de la virginidad y el ideal materno evidencian continuidades de la representación social femenina que conviven con otros valores y deseos como la educación, el trabajo, el erotismo, la corporalidad, proponiendo escenarios más complejos. Estas transformaciones nos hablan de identidades de género que se están renovando, incorporando otras perspectivas y complejidades. Por ende, sus representaciones también deben estar transformándose.

3.2.- Sobre el melodrama

El melodrama como forma narrativa tiene una historia compleja en las sociedades occidentales, con largos períodos de sequía y casi desaparición, y períodos de gran riqueza y transformación. Inicialmente sus orígenes musicales proponen una simplificación de la propia narrativa y una exarcebación de los sentidos. Como señala Thomasseau (1989), el melodrama tiene una historia, un desarrollo y una existencia¹⁶, que ha sabido adaptarse en diversos territorios, en distintas épocas y ha sido afectado por condiciones particulares en múltiples países.

Jean Marie Thomasseau (1989) y Jesús Martín Barbero (1993) señalan que el melodrama surge en Florencia, a finales del siglo XVI en un intento por recuperar la tragedia griega, restablecer su pureza y retornar a un *hablar cantando*, elemento propio y olvidado de la tragedia griega. Este retorno renacentista engendró un melodrama musical que reunía las condiciones de ser: un espectáculo musical, de corte poético y literario, centrado en dramas de sentimientos individualizados, un espectáculo donde texto y música gozaban de igual importancia. Esta forma

¹⁶ Puede revisarse: Jean Marie Thomasseau. *El Melodrama*. Fondo de cultura económica. México. 1989. También Silvia Oroz. *Melodrama, cine de lágrimas de América Latina*. UNAM. México. 1995. Capítulo 1: articulación del melodrama.

de presentar los textos “restituye el sentido del espectáculo y la concentración temática en dramas individuales y sentimentales perdidos con el canto litúrgico” (Oroz, 1995, p. 21).

Más adelante en el siglo XVII, van a aparecer unos dramas líricos en la obra de Claudio Monteverdi -considerado por muchos el padre de la ópera-, dramas que se caracterizaban por una música rica en *pathos* que permitía expresar sentimientos como: dolor, ira, dulzura, plegaria. Monteverdi también le otorgará importancia a los elementos escenográficos. Esta presencia central de la música y de lo espectacular es lo que constituirá luego la esencia de la ópera. Con el desarrollo de la ópera se va a construir el primer teatro público de pago, a la vez que se va a perfeccionar la utilería y la tramoya escénica. Lamentablemente este melodrama comenzaría a desaparecer frente a la consolidación de la ópera.

A finales del s. XVIII, aparecerán en Europa unas nuevas piezas teatrales que sostenían su representación en el acompañamiento musical; estas piezas también se denominarán melodramas ya que recuperaban la presencia de la música en el relato y ponían en escena sentimientos individuales. Oroz señala que “a este nuevo tipo de melodrama pertenece el *Pygmalion*, de Rousseau, que fue representado en 1775, y cuya fecha de producción fue de 1762” (Oroz, 1995, p. 22).

Es en este periodo que el público de los espectáculos cambia radicalmente; el contexto político, económico y social -que será el telón de fondo donde ocurrirá la Revolución Francesa- influye en la aparición del pueblo como referencia esencial de las obras teatrales, “la cultura sale de la corte para integrarse a la ciudad (...) el público analfabeto convierte al teatro en su única referencia literaria” (Oroz, 1995, p. 23).

En pleno siglo XIX Dumas, Sue, Montepin, Balzac, Dostoievski ingresan al mundo del folletín, en palabras de Cabrujas, *Los misterios de Paris* “es una obra realmente asombrosa, extraordinaria, que trastocó a la gente, sobre las peripecias y los misterios de unos personajes” (Cabrujas, 2002, p. 142), y Dumas se convirtió él mismo en una marca; Dumas diagramaba, escribía, corregía a sus asistentes, creaba y vendía su literatura. Escrita en clave de folletín, la literatura de estos autores ya nos acerca a las temáticas del melodrama: familia, venganza, honor, amor, desamor.

Noel Carrol (1980) señala que “el plot de la familia es parte de una estructura narrativa con implicaciones ideológicas fuertes. Representa a la familia como parte de algún orden subyacente

y con poderes de revivificación natural”¹⁷ (Carrol, 1980, p. 204). Para el autor norteamericano, la familia y en especial la familia nuclear encarna un conjunto de atributos que serán parte importante de todo relato melodramático.

Para Gledhill (2003) el melodrama pone el énfasis en el drama, en las relaciones familiares y los sentimientos personales, alejándose de lo que se reconoce como el espacio público. Para el siglo XIX el melodrama constituye un modo omnipresente de producción dramática y ficcional que apela a amplias clases y a las identidades de género. De los melodramas de capa y espada a los melodramas náuticos, fue recién en el siglo XX que el melodrama se transformó en relato únicamente femenino. Gledhill señala que la industria de Hollywood aportó a esta transformación con los relatos denominados “*weepies*” a lo largo de por lo menos cuatro décadas del siglo XX.

Así, podemos señalar que el melodrama moderno es el resultado de una particular mezcla de elementos culturales, combinado con una sensibilidad popular que empieza a visibilizarse en el espacio público. El melodrama nace híbrido, toma de productos anteriores algunas características que van a alimentar sus particularidades. De la comedia *larmoyante* o lacrimosa -desarrollada en Francia, durante el siglo XVIII-, recoge una estética moralizante, pone en escena las pasiones suaves, los temas íntimos y domésticos, orientándose hacia las capas populares. De la novela negra recogerá un gusto por lo maravilloso y lo insólito, además de temáticas sensacionalistas, e incorporará un nuevo modelo de héroe romántico. Finalmente, del folletín incorpora la narración -centrada en la oralidad, el melodrama se escucha y se cuenta-, el lenguaje común -esencialmente popular-, los temas -directamente relacionados con las preocupaciones de sus públicos-, y la lógica de la postergación, característica que -muchos años después- va a definir esencialmente a la radionovela, la telenovela y la miniserie (Martín- Barbero, 1993, p. 124 y ss). La lógica de la postergación habla de una forma de construcción del relato en el que cada situación dramática queda suspendida y/o postergada para una resolución futura, se representa por un continuará permanente, que solo concluye en los capítulos finales¹⁸.

Es este melodrama el que se consolida en su versión moderna, manteniendo su esencia en la compleja relación con su público, es este melodrama el que encontrará en América Latina una geografía y una historia rica para su consolidación.

¹⁷ En el original: “The family plot is a narrative structure with strident ideological implications. It portrays the family as part of some underlying order and as having naturally revivifying powers”. Traducción propia.

¹⁸ José Ignacio Cabrujas define el folletín como “una novela que reparte por entregas semanales, quincenales o mensuales” (Cabrujas, 2002, p 141).

En América Latina el melodrama ha resultado siendo algo más que un género dramático, *una matriz cultural que alimenta el reconocimiento popular en la cultura de masas*, territorio clave para estudiar la no simultaneidad de lo contemporáneo como clave de los mestizajes de que estamos hechos (...) el melodrama trabaja en estas tierras una veta profunda del imaginario colectivo, y no hay acceso a la memoria ni proyección al futuro que no pasen por el imaginario (Martín- Barbero & Rey, 1999, p. 125).

El autor venezolano Cabrujas precisa cuatro características para los relatos melodramáticos: personajes definidos, sentimientos poderosos y definitivos, triunfo del bien sobre el mal –un relato moral- y una visión del pueblo y de personas sencillas (Cabrujas, 2002, p. 117 y ss.).

En la actualidad y en nuestro continente el melodrama es eminentemente popular y representa distintos imaginarios sociales en función de los distintos países que lo producen y consumen. Monsiváis (2003) nos recuerda que si bien el melodrama fue el gran invento de la burguesía europea del siglo XIX, en América Latina este deviene en derecho de los pobres, de las cuatro paredes del hogar, de la familia, resaltando como los relatos melodramáticos se “concentran en el exceso y la genealogía de la desdicha” (Monsiváis, 2003, p. 30).

Adayr Tesche (2006) define el melodrama “como un sistema de reglas de producción estables y transgredibles que dan cuenta de un modo de mediación particularizada de lo real” (En Fuenzalida, Corro, Mujica, 2009: 13). El melodrama se convierte así en “una mediación entre dos realidades contradictorias: el discurso oficial del proyecto moderno orientado hacia el desarrollo, la cultura letrada y lo público, y la cotidianeidad latinoamericana en la que priman la tradición, el tiempo de la repetición, lo oral y lo doméstico” (Mujica, 2007, p. 22).

Por ello el relato melodramático siempre se construye en términos personales, subjetivos, muchas veces puede parecer de una simpleza absoluta pero su fortaleza reside en la caracterización que se hace de los personajes y de las situaciones. El melodrama se nos presenta como una forma narrativa que transparenta el orden social. En el melodrama se condensan los valores, temores, preocupaciones de los grupos sociales que comparten la experiencia melodramática. Es, en esencia, una forma de representación de la vida misma.

Gledhill (2003) señala que el melodrama está relacionado a una cultura patriarcal y a una cultura de masas, en sus relatos se describen las relaciones familiares y los sentimientos personales. Es un tipo de narración que se convierte en un elemento dialogante entre una subjetividad y una colectividad.

A partir de la puesta en escena de un mundo simplificado se va construyendo y delimitando un mundo más sutil, más interesante; un mundo de deseos, de frustraciones, de aspiraciones y de sueños en tanto la ficción melodramática acompaña la experiencia de vivir nuestra subjetividad. El melodrama nos aleja de la visión trágica del destino y nos acerca a pensar nuestra existencia en relación a nuestra propia obra, se entiende “el modo melodramático como el hecho central de la sensibilidad moderna” (Brooks, 1995, p. 21)¹⁹. Los relatos melodramáticos nos permiten imaginar que tomamos lo inevitable del destino con nuestras propias manos, nos permiten imaginar²⁰ que somos nosotros los sujetos de nuestro porvenir.

Es entonces que el lenguaje cumple una función central ya que facilita nuestro acceso a la metáfora, la misma que se encuentra presente en el relato de forma constante haciendo que éste sea accesible, comprensible, permeable para las audiencias, ya que como señala Brooks (1995)²¹ la metáfora se refiere siempre a algo más, está hablándonos del objeto y de lo que lo subyace, da cuenta de la realidad, de las fuerzas éticas y morales, del bien y del mal en constante conflicto, de sus significados e interpretaciones, respondiendo así en estructura y características al tiempo en que se narra.

Fuenzalida, Corro y Mujica (2009) plantean que en el melodrama nos encontramos con una ética particular, que se manifiesta dialécticamente pues manifiesta modelos de regulación social antagónicos. Señalan que “este enfrentamiento se cristaliza en cuatro matrices tradicionales: deseo/ impedimento; desconocimiento/ reconocimiento; interclases y civilización / barbarie” (Fuenzalida, Corro, & Mujica, 2009, p. 23).

La matriz deseo/ impedimento es la más manifiesta en los relatos melodramáticos pues es la búsqueda y postergación de la realización de los afectos, generalmente la pareja protagónica es la que enfrenta esta postergación; la matriz desconocimiento/ reconocimiento es una versión del recorrido en busca de la identidad –tradicionalmente relacionada a la paternidad no reconocida, anclada principalmente en la protagonista de la historia, pero también en el descubrimiento personal de quién es uno-; la matriz interclases se relaciona con las diferencias de clase, la diferencia es interpretada en el relato melodramático como un impedimento para la realización

¹⁹ La traducción es mía.

²⁰ Uso el término imaginación en el sentido en que lo desarrolla Arjun Appadurai quien considera que la imaginación es un espacio para la acción pues promueve resistencia, ironía, selectividad y agencia. En: *La Modernidad Desbordada, dimensiones culturales de la globalización*. Arjun Appadurai. Fondo de Cultura Económica. Argentina. 2001.

²¹ El texto en inglés señala: “The metaphors most often create an expanded moral context for the narrative (because they refer to and speak of something else)”. Los paréntesis y la traducción son de la autora.

amorosa; finalmente la matriz civilización / barbarie concentra la idea de alteridad, el enfrentamiento entre modernidad y tradición, la oposición del mundo urbano y el mundo rural. Es importante señalar que estas matrices actúan de manera combinada y con variaciones en los relatos melodramáticos.

Esta ética melodramática se encarna en los personajes de los relatos, Jesús Martín Barbero (1993) nos recuerda que el melodrama clásico nos propone que son cuatro sus principales personajes:

- La **Heroína** o **Víctima**: personaje femenino que representa el amor, la pureza, la ingenuidad y la moral.
- El **Héroe**: personaje masculino que encarna las virtudes y los buenos sentimientos.
- El **Traidor**: personaje masculino, antagonista del héroe que encarna el vicio y las bajas pasiones, es generalmente el que moviliza la historia. Este personaje tiene su contraparte femenina, la que generalmente es la antagonista de nuestra heroína y siente deseo por nuestro héroe. Es el arquetipo de la villana.
- El **Bobo**: personaje femenino o masculino que tiene como misión distender la tensión dramática, encarna la presencia activa de lo cómico.

En la actualidad encontramos variaciones e hibridaciones de estos personajes pues el relato televisivo y sus características se han ido complejizando con los tiempos.

3.2.1. Melodrama en la televisión y sus formatos

La programación televisiva se organiza en función de modelos o géneros narrativos y formatos audiovisuales, esto es patrones y formas de la industria televisiva que le permiten a los canales organizar sus parrillas de programación y a las audiencias identificar sus programas favoritos. Es pues, un proceso de categorización en un circuito de prácticas culturales, ya que nos permite organizar la programación, la oferta del mercado, las empresas, las prácticas de consumo.

Sin embargo, a pesar de su consistencia práctica, a nivel teórico existe una falta de uniformidad en la definición y usos de estos términos -géneros narrativos y formatos audiovisuales- asociados a la producción mediática. Jason Mittell (2004) plantea que el ser del género narrativo audiovisual se hace palpable en el mundo real, en el mundo concreto. Uno reconoce el género narrativo -sea melodrama, policial, terror, entre otros- en cuanto lo ve; así Mittell lo define como “un producto cultural constituido en las prácticas mediáticas” (Mittell, 2004, p. 1). El autor norteamericano retoma a Feuer cuando señala que género narrativo es una colección de textos

que llevan “marcas internas” (Mittell, 2004, p. 6). Son este conjunto de marcas internas las que le permiten a la audiencia reconocer la pertenencia de un producto específico a uno u otro género narrativo. Añade además Mittell que en relación al concepto de género narrativo necesitamos preguntarnos siempre qué significa este para grupos específicos en situaciones culturales particulares.

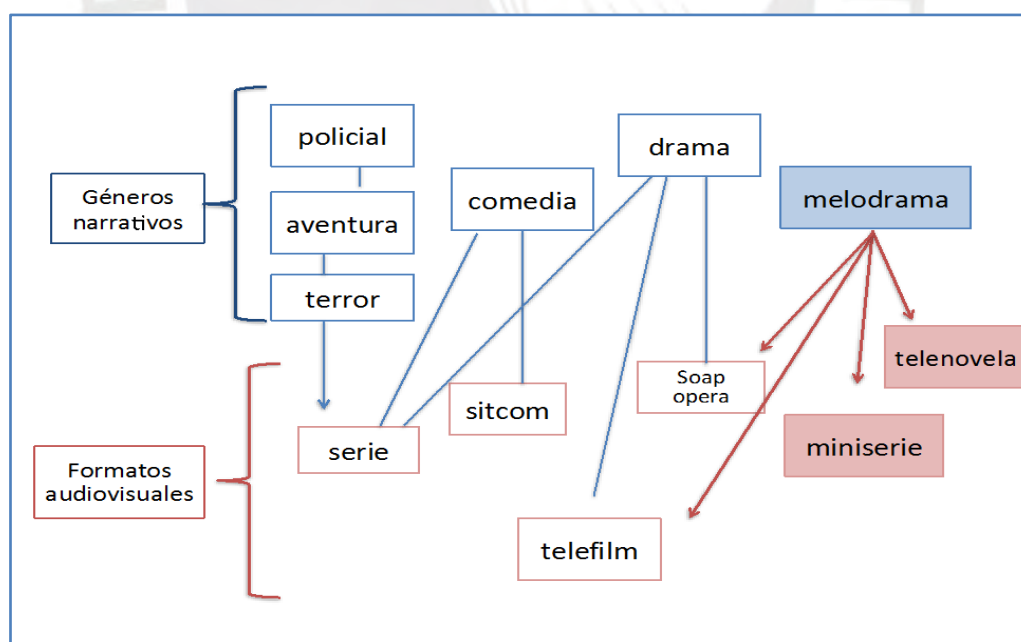
La complejidad del concepto género narrativo –en relación al relato audiovisual- está asociado a los criterios que utilizamos para definirlo, podemos buscar definir un relato, en particular, asociado al criterio contenidos, esto es escenarios, personajes, temáticas desarrolladas – profesiones- o a su estructura narrativa; pero también podríamos pensar en criterios de programación, periodicidad, horarios de pantalla, público al que está dirigido; finalmente podemos pensar en su condición de pureza o hibridación con otros modelos. Frente a esta complejidad Carrasco (2010) propone la necesidad de un punto de encuentro terminológico y define el género narrativo en relación a la idea de origen, reconociendo “un conjunto de características formales que son comunes a un amplio espectro de programas” (Carrasco, 2010, p. 181). Chandler (1999) plantea que el género *es un tipo de*, una clase, una práctica cultural que implica procesos de negociación y cambio entre las audiencias, los relatos y los productores. Y Christine Gledhill (2003) propone que los géneros narrativos se definen por contener *plots* similares, por la similitud con otros productos de su tipo; por convocar un conjunto de expectativas de acuerdo con las convenciones narrativas, así todo género narrativo puede definirse en relación a un sistema de reglas y códigos, significantes y signos que hacen posible un grupo variado de potenciales combinaciones. Ello de acuerdo con el sistema de producción industrial, en el sentido de uso de fórmulas, estereotipos y *clichés* (Gledhill, 2003, p. 352).

Para efectos de esta investigación planteo que el género narrativo audiovisual es una práctica cultural compleja que implica procesos de producción, mercado, consumo, interpretación y apropiación de contenidos narrativos, donde reconocemos características comunes a los relatos, distintas marcas internas.

En relación al concepto de formato, si bien tampoco hay coincidencias exactas en su definición, el término ha estado históricamente asociado a la idea de forma industrial, esto es, la forma específica que un relato toma en la dinámica industrial televisiva: una serie, una película, una telenovela son formas específicas de la creación audiovisual.

Milly Buonnano señala que el término en la actualidad “ha adquirido un significado preeminente, cuando no exclusivo, ligado al arrollador proceso que desde finales de los noventa ha atraído e interesado a una gran parte de los escenarios televisivos contemporáneos” (Buonnano, 2005, p. 19), en relación a los programas de entretenimiento ligero. Sin embargo, la teórica italiana reconoce que la noción es originaria de la industria editorial, donde se refiere a estándares de dimensión y de medida, y así fue incorporado desde los inicios de la televisión al léxico televisivo.

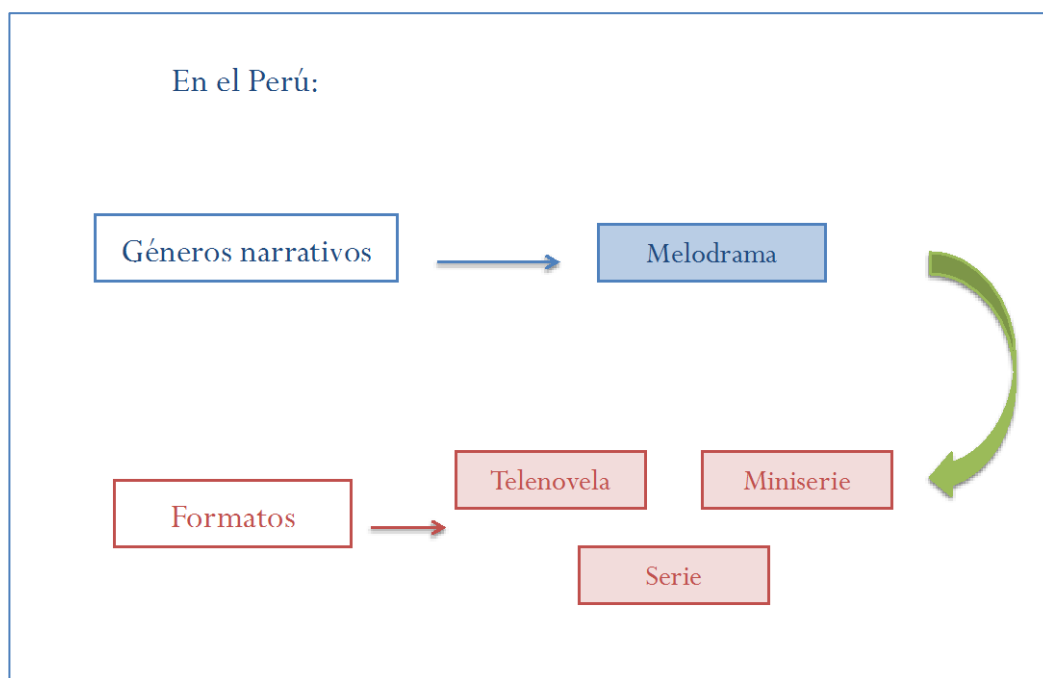
En la industria televisiva el término formato da cuenta de una tipología de producción que incorpora un cierto número de componentes estructurales –número de partes, duración temporal, periodicidad, morfología de los segmentos, fórmula narrativa. Buonnano (2005) indica que cada uno de los formatos de televisión se caracteriza por las combinaciones y relaciones entre estos elementos; esto precede y trasciende al actual fenómeno de la televisión de formatos. Y Carrasco (2010) define el formato como “conjunto de características formales específicas de un programa determinado que permiten su distinción y diferenciación con respecto a otros” (Carrasco, 2010, p. 180). En esta investigación se habla de formatos televisivos en relación a las formas de la dinámica televisiva. Con el fin de orientarnos podemos organizar los géneros narrativos y los formatos audiovisuales de la siguiente manera:



Fuente: Elaboración propia

Para efectos de esta investigación debemos enfocarnos en el género melodramático y en los formatos telenovela y miniserie. En el Perú históricamente el género del melodrama se ha

producido en esos formatos, aunque en los últimos años se ha apostado también por algunas series melodramáticas.



Fuente: Elaboración propia

3.2.1.1. La telenovela

Hemos señalado que la riqueza de la televisión está en su capacidad de contar historias, historias que acompañan, relatos a través de los cuales –desde la intimidad de nuestros hogares– compartimos experiencias porque en este medio, el relato es siempre emocional; la emoción y los afectos son los modos en los que la televisión nos cuenta historias.

José Ignacio Cabrujas señala que la telenovela es un hecho actual, que ocurre ante nuestros ojos, sobre la cual no nos hacemos demasiadas preguntas porque la telenovela está vinculada a la vida misma, la telenovela le permite al espectador “ver su vida, con sus miserias y virtudes, pero magnífica y elevada ante sus ojos” (Cabrujas, 2002, p. 40). El autor venezolano define la telenovela como “el espectáculo del sentimiento” (Cabrujas, 2002, p. 42), espectáculo que observa los mitos actuales, que se están produciendo en cada sociedad latinoamericana porque la telenovela es –ante todo– un relato latinoamericano. Es, en palabras de este guionista:

El único relato que los latinoamericanos oyen de sí mismos (...), el único relato que comunica a México con la Argentina es la telenovela. La telenovela es el más fabuloso instrumento de comunicación que hemos inventado –y que nos pertenece. Es nuestra

creación y por eso estamos hablando con todos los latinoamericanos cuando escribimos una telenovela (Cabrujas, 2002, p. 135).

Nora Mazziotti (2006) señala que la telenovela es un vocabulario colectivo que compartimos los latinoamericanos, un glosario que podemos activar, compartir, discutir y que aporta a nuestra identidad cultural, y añade que toda telenovela nos presenta una historia de amor imposible, un mundo bipolar donde bien y mal se enfrentan, provocando distintas emociones en los espectadores. Por su parte, Eduardo Adrianzén (2001) vincula la telenovela con el folletín y las novelas por entregas por la presentación de las peripecias dramáticas distribuidas en diferentes episodios configurando lo que se conoce como expectativa grupal, esto es la necesidad de “captar la adhesión incondicional de grandes masas de personas ávidas de enterarse de hechos cuya resolución se deja en suspenso por el tiempo que los escritores juzgan necesario para aumentar su ansiedad” (Adrianzén, 2001, p. 19).

Por su parte Durin y Vásquez (2013) plantean que “las telenovelas constituyen una forma de narrativa con características provenientes de la tradición oral y un contenido fuertemente moralizador, donde se ilustra lo permitido y lo prohibido en la sociedad. Su fuerza narrativa descansa en una matriz cultural desde donde se interpela emocional y cognitivamente a las audiencias” (Durin & Vásquez, 2013, p. 24).

Adrianzén (2001) define la telenovela como “un formato televisivo que consiste en un relato de ficción de corte sentimental, continuo y entrelazado, no menor de veinte capítulos, con un final previsto, personajes estables y un manejo gradual de la expectativa” (Adrianzén, 2001, p. 24). El autor señala que, aunque se alarguen o acorten, la telenovela siempre llegará a un final previsto donde los protagonistas alcanzarán finalmente su deseo de ser felices. Y el guionista chileno José Ignacio Valenzuela (2011) dice que “en términos técnicos una telenovela es una historia dramática que se cuenta en un número limitado de episodios, normalmente alrededor de cien o pocos cientos y de una duración de aproximadamente seis meses a un año como máximo” (Valenzuela, 2011, p. 15). Por su parte Allen (1995) señala que la telenovela es un relato centrado en una historia de amor que se organiza en aproximadamente cien capítulos.

La argentina Cecilia Absatz (1995) nos invita a pensar en las telenovelas desde los relatos de las aventuras épicas de caballeros, solo que en este caso, la heroína es una mujer, una mujer que recibe o se decide por un mandato que va a desencadenar todo un recorrido en busca de su propia

identidad, esencialmente porque la telenovela es un formato que se sostiene en un aceptar, negociar o enfrentar las relaciones y los mandatos sociales.

Amores imposibles, hijos perdidos, adopciones secretas, paternidades confusas, dulces heroínas, atractivas villanas, poderosas madres, promesas de amor, venganzas familiares, engaños, secretos y confabulaciones son los elementos y recursos que presentan estos relatos para articular sus propias formas de contar. Relatos que seducen y motivan a los televidentes provocando risas, miedos, lágrimas y ansiedades; pero sobre todo, relatos que se establecen como “lo que queremos imaginar” (Absatz, 1995, p. 44), y que a su vez se convierten en inevitables soportes de las distintas representaciones que se van construyendo en nuestras sociedades.

En términos de producción, una telenovela tiene características que nos permiten reconocerla como tal, tiene una duración promedio de entre media y una hora, está dividida en bloques narrativos que permiten la entrada de los cortes comerciales, al finalizar cada bloque y cada capítulo hay uno o más elementos narrativos o situaciones dramáticas que quedan en suspenso – lógica de la postergación-, y en el Perú su transmisión es de lunes a viernes en el horario de la tarde inicialmente para luego ir tomando el horario del *prime-time*. Finalmente, la música es un elemento central del relato, no solo como elemento que aporta en la intensidad de las emociones y la construcción de atmósferas narrativas que dan tonos y matices a la historia de amor, sino que muchas veces las bandas sonoras se convierten en éxitos en sí mismas alimentando otras industrias culturales.

En relación a los contenidos de la telenovela, los autores latinoamericanos coinciden en que la telenovela es nieta del folletín e hija de la radionovela y la fotonovela. Valenzuela señala que lo que hoy conocemos como telenovela nació en Cuba “en su primigenio origen radial” (Valenzuela, 2011, p. 16), la historia fue *El derecho de nacer* de Félix B. Cagnet. Y Luis Reyes de la Mata señala que con esta obra:

Félix B. Cagnet se convirtió en el primer ídolo latinoamericano de la literatura electrónica. Grabadas en discos de baquelita que solo resistían cinco pasadas, las radionovelas cubanas invadieron el continente, obligaron a las mexicanas a adoptar sus recursos melodramáticos y compartieron su público durante los años cincuenta y sesenta (Reyes de la Maza, 1999, p. 10).

La historia oficial señala que es *Senda prohibida* la primera telenovela realizada en América Latina. Esta telenovela de nacionalidad mexicana salió al aire por Canal 2 de México. Luis de la Maza nos recuerda que:

La telenovela, bisnieta de esa imponente matrona que fue el melodrama, soltó en México el primero de sus incontables llantos el 06 de junio de 1958 en *Senda prohibida*, título registrado para unos amores que sostiene un hombre casado (Francisco Jambrina) con “la otra” (Silvia Derbez), la rompehogares de buena fe guiada por el amor, después de todo ciego (Reyes de la Maza, 1999, p. 14).

Sin embargo, no será hasta el fenómeno de *Simplemente María* (1969) cuando “el mundo cobró conciencia que estaban frente a un verdadero fenómeno que no tenía indicios de comenzar a decaer. Era cosa de mantenerse fiel a las reglas y la estructura, y seguir explorando las dichas y las tragedias del corazón humano. De ese modo, el resto se hizo historia” (Valenzuela, 2011, p. 18).

Omar Rincón señala que *los latinoamericanos somos la telenovela* porque:

La telenovela ha estado a cargo de nuestra educación sentimental, cómo amamos y cómo vivimos la pasión, la tragedia y la comedia. La telenovela se ha hecho cargo de nuestras identidades y nuestros traumas; para saber quiénes somos, debemos mirarnos en sus historias. El resultado es un continente cuya memoria común es un melodrama, una lucha por ser reconocidos, una búsqueda por descubrir de dónde venimos y quiénes somos (En: Erlick, 2018, p. 34).

La telenovela –como hemos señalado– ha estado históricamente relacionada a la mujer, quizá porque es un relato tipo que se vincula con los sentimientos y emociones, o quizá porque en su complejo desarrollo se fue configurando como producto propio del espacio doméstico. En esa línea, Omar Rincón (2006), señala que siendo la telenovela el gran relato de Latinoamérica esta siempre:

Cuenta una historia de amor. La marca sexual del relato es propia del relato: la virginidad es un valor, la pureza es la estrategia de salvación; una vez que se ha amado (hecho el amor), se crea una imposibilidad de ser feliz con otra persona. (Finalmente es) un relato femenino: la telenovela siempre debe ser contada y debe girar en torno a la mujer (Rincón, 2006, p. 192).

Y Mazziotti (2006) añade que esta historia de amor imposible “debe ser más fuerte que la pertenencia social y los lazos de sangre, superar al tiempo, la distancia, a las desgracias más terribles que puedan imaginarse” (Mazziotti, 2006, p. 22). Solo así podría superar los modelos de regulación antagónicos de la ética melodramática.

En este proceso de generización del relato melodramático de la telenovela es revelador el planteamiento de Christine Gledhill (2003) cuando propone que el proceso de generización de los relatos es poco visible (Gledhill, 2003, p. 345), la autora sostiene que hay características que se van anclando, clasificaciones que se hacen, componentes que se reiteran y van dando forma a los relatos, evidenciando que este proceso no es fijo, es dinámico y expresa las tensiones para definir qué se considera masculino y qué se considera femenino en la construcción de la realidad.

En relación al proceso de generización de la *soap opera*, Gledhill nos ofrece la siguiente tabla (Gledhill, 2003, p. 349); en ella, la autora compara la *soap opera* –como relato melodramático generizado femenino- con el western –como relato de acción generizado masculino:

Cultura de masas/ Entretenimiento	Alta cultura/ Arte
Género narrativo convencional	Realismo
Estereotipos romantizados	Caracteres psicológicos complejos
Glamour	Severidad
Emotivo	Racional
Performance expresiva	Performance contenida
Habla de los sentimientos	Problemáticas reales
Mundo doméstico	Mundo público
Placentero	Difícil
Soap opera	Western
Femenino	Masculino

Esta tabla nos plantea características de la *soap opera* que podríamos asociar directamente a la telenovela latinoamericana, su relación con el mundo patriarcal, el habla de los sentimientos, su configuración alrededor del mundo doméstico y su énfasis en las emociones.

En Latinoamérica, Oscar Steimberg (1997) distingue tres modelos de telenovela en la historia de la telenovela argentina que pueden extrapolarse al formato latinoamericano y especialmente al peruano: telenovela rosa, telenovela moderna y telenovela postmoderna. La telenovela rosa es el

relato más clásico, cercano al cuento de hadas, una línea dramática principal, pocos personajes, toda la historia está sujeta a la historia de amor de la pareja protagónica. Para Adrianzén,

La telenovela rosa es machista (la virginidad y pureza femenina son los bienes supremos), moralmente muy conservadora (reaccionaria, como se decía) y, a estas alturas, ya muy poco original en argumentos, tanto es así que siguen reciclándose historias escritas hace más de treinta años (Adrianzén, 2001: 31).

La telenovela moderna es aquella en la que sus protagonistas femeninas buscan su realización personal, historias más próximas al mundo real y cotidiano de sus públicos, “sus conflictos salieron a la calle y se extendieron a los problemas sociales: una fábrica abusiva, un alcalde corrupto, una revolución” (Adrianzén, 2001: 32).

Finalmente, la telenovela postmoderna es aquella donde todo se recicla, se mezcla y se combina. Son relatos con muchas líneas dramáticas, los protagonistas rompen los esquemas, las historias secundarias son importantes a la trama. Elencos corales, temáticas de la calle y la cotidianeidad, combinación de elementos narrativos.

En esta complejidad, se convierte en un espacio importante para observar y analizar las representaciones de género –femeninas- ya que en estos relatos también nos encontramos con órdenes patriarcales; con grietas y fracturas que van permeando esos órdenes; con mandatos morales y religiosos; con sanciones sociales y también con la gratificación pública de la moral, como se ha mencionado anteriormente.

Ahora bien, históricamente el paradigma de lo femenino representado en la mayoría de los relatos melodramáticos de América Latina está conformado por una matriz dual: heroína/ villana donde la heroína ha encarnado –generalmente- el modelo mariano, modelo que define a la mujer como la guardiana de la moral, convirtiéndola en ejemplo, guía y representación de la sociedad, “ellas apoyan su saber en la tradición y, sobre todo, en la religión” (Füller, 1998: 64). Su espacio de acción es el privado donde desempeña su rol de esposa y madre. Respeto el mandato por el cual el discurso tradicional le propone el matrimonio como la institución privilegiada para su proyecto de vida personal y las actividades relacionadas a la reproducción y lo doméstico como propias y de realización de su femineidad. “La constitución de la identidad femenina está dada por el proceso de asunción (o los diversos ritos de paso) del estado madresposa. Así, maternidad y

conyugal conformarían a las mujeres independientemente de su clase, edad, nacionalidad, etc.” (Montecino, 1995: 272).

Así nuestra heroína está sujeta a un conjunto de mandatos morales como representante del orden y el Bien, es una persona virtuosa que busca el equilibrio, la pureza y los buenos afectos. La virginidad de nuestra protagonista representa el orden patriarcal, recordemos que “la sexualidad femenina (es) percibida como una fuente constante de peligro” (Füller, 1998: 33) y esto es así porque en el cuerpo de la mujer se concentra la moral y el honor de los hombres de la familia. Por ello cuando la heroína de los relatos más clásicos se entrega a la pasión lo hace con el único hombre con el que se realizará como mujer, esposa y madre, recordemos que “el afecto continúa siendo el espacio femenino por excelencia. Subyace el sobreentendido según el cual, para negarlo o para afirmarlo, la relación de pareja es uno de los nudos centrales de la identidad de la mujer” (Füller, 1998: 78). El modelo mariano nos presenta diferentes niveles de subordinación: “el natural: el embarazo como inferioridad sexual (...) el social: ser apoyo del padre y del marido; por los hijos, ella lucha y soporta. El económico: el marido es el responsable del hogar, el trabajo doméstico no es una responsabilidad (es natural)” (Montecino, 1995: 274).

Cabrujas define a la protagonista del relato como *un ser absoluto*²², “es honrada, aunque puede saltarse una ley injusta por una causa noble. Es una persona normal que apunta en todo hacia lo sublime” (Cabrujas, 2002, p. 56 y 57). El guionista venezolano añade que nuestra heroína debe estar profundamente enamorada y ser fiel a ese sentimiento. Ahora bien, reconoce que en el transcurso del relato, puede haber más de un hombre para nuestra protagonista.

Por otro lado, su contraparte –la villana- es una mujer que generalmente representa el modelo de la seducción y en el sistema de género tradicional, este modelo es peligroso para el orden patriarcal al expresar libertad de acción y especialmente libertad de deseo, es la mujer que ejerce su sexualidad libremente, generalmente este hecho marcará también su fin, porque bajo el mandato patriarcal “la mujer que vive su sexualidad (libremente) es asimilada simbólicamente al caos y al peligro” (Füller, 1998: 33), y esa disrupción debe ser normalizada por el relato. El deseo trasgresor de la villana se nos presenta como la negación del valor materno- conyugal, frontera que como desarrollaremos más adelante ha definido lo femenino.

Cabrujas señala que “el personaje de la villana plantea el problema de la maldad en el mundo, el principio de la voluntad contradicha que lleva al choque, al conflicto con la verdad y el bien del

²² Resaltado en el texto original. Se entiende la noción de “ser absoluto” en relación a la pureza de nuestro personaje.

que surgen la envidia y el odio” (Cabrujas, 2002, p. 58). Lo interesante de este personaje es que, según Cabrujas, la villana no es mala naturalmente, es un personaje perturbado por el mal. Ello significaría que el mal no se encarna en la mujer, solo la afecta. Retomaré esta idea en el análisis de los relatos.

Ambos personajes –la heroína y la villana, así como el galán y el villano- encarnan el desequilibrio moral –el conflicto- que será el eje del relato melodramático en cada telenovela.

3.2.1.2.- La miniserie

En palabras de Buonnano (2005) la miniserie es originalmente un formato híbrido, liminal y relacional. Es un formato híbrido porque en él confluyen elementos derivados del cine y de la televisión, “la segmentación en capítulos pertenece a la serialidad televisiva; la linealidad y la conclusión del relato pertenecen a la tradición narrativa y cinematográfica” (Buonnano, 2005, p. 22); es un formato liminal porque se ubica entre lo serial y lo no serial; y es un formato relacional porque instala una modalidad particular de relación con sus audiencias: a diferencia de las series y las telenovelas donde la fidelidad es la característica del vínculo, en las miniseries el acto de elección debe renovarse continuamente.

La miniserie es una narración televisiva que se sostiene en un solo arco narrativo o *plot* principal que organiza toda la historia, con principio, desarrollo y fin previamente determinados. Su mayor característica es la de ser un relato de corta serialidad, de pocos capítulos, con una temporalidad evolutiva que toma distancia de la serie más clásica inscrita en un eterno presente, en palabras de Buonnano (2005). Para ser contado el relato de la miniserie se divide en capítulos y al final de cada uno hay un continuará que solo concluirá en el último capítulo. Por ser un relato serial corto, la miniserie cuenta generalmente con un número acotado de personajes y locaciones. No es común que después de establecido el eje dramático se incorporen nuevos personajes. A diferencia del caso europeo donde las miniseries tienen valores elevados de producción –acercándose a la realización cinematográfica-, en el Perú su realización es bastante más económica que otros formatos de ficción aun cuando se desarrollen historias de época, lo que ha hecho de la miniserie el producto más fructífero en épocas de crisis.

Carrasco (2010) define la miniserie como “relatos fragmentados de ficción para televisión, estructurados en escasos episodios (dos o tres generalmente) con una trama principal que va resolviéndose a lo largo de las sucesivas entregas (por su estructura dramática, la miniserie resulta similar y cercana al telefilm, solo que de mayor duración)” (Carrasco, 2010, p. 182). En la

producción mundial podemos reconocer como miniserias *Miguel Strogoff* (1975), *Hombre rico, hombre pobre* (1976), *Poldark* (1975- 1977), *Yo, Claudio* (1976), *Raíces* (1977), *Holocausto* (1978).

Buonanno distingue en las miniserias europeas –especialmente italianas-, una “materia narrativa caracterizada por un alto grado de *respetabilidad cultural*” (Buonanno, 2005, p. 26).

Es importante que observemos el vínculo que este tipo de relato, la miniserie, ha tenido –y mantiene- originalmente con la literatura, especialmente con la novela escrita, muchos de los títulos de las miniserias de la televisión norteamericana e inglesa, francesa o italiana se basan en obras de la literatura universal.

En el caso peruano el desarrollo de la miniserie en nuestra industria local ha sido un poco diferente. Como formato mantiene la característica de la hibridez, pero sus formas de relación con las audiencias la acercan a la telenovela, por su demanda de fidelidad y familiaridad con la larga duración. Más allá de los años iniciales de experimentación en la televisión peruana, la primera miniserie peruana sería *Nuestros héroes de la Guerra del Pacífico*, relato producido en el contexto del centenario de la Guerra del Pacífico. Fue realizada por el Ministerio de Educación, con dirección de Carlos Barrios Porras, basada en el libro de Max Obregón.

Con el retorno de los canales a sus dueños en la década de los 80, la estrategia de apostar por este formato se sostiene en los costos económicos de la producción. En la década de los 80, el país reingresaba a un espacio democrático, los canales se devolvían a sus dueños y estos tenían que enfrentar altos costos para la actualización de los equipos, la televisión a color ya era una realidad en el resto del continente y el Perú había quedado retrasado. En este contexto la miniserie resultaba un formato seguro de realización con una historia central, pocos personajes y escenarios. En palabras de Fernando Vivas “la miniserie era el perfecto colchón para guardar energías para más adelante” (Vivas, 2008, p. 281). A diferencia de Estados Unidos o Europa nuestra televisión encontró –inicialmente- en los cuentos, lugares naturales y personajes icónicos de nuestra historia una variedad particular de historias que convirtió en miniserias. Y podemos distinguir una tipología en estos relatos nacionales.

Así, en el caso peruano propongo distinguir tres tipos de miniserias: la miniserie de argumento, la miniserie biográfica y la miniserie mixta. Denomino miniserie de argumento a las que se sostienen en una historia ficticia, creada de principio a fin y que no tiene un vínculo con hechos

concretos de la realidad. *La Pensión* (1984) dirigida por José Carlos Huayhuaca y realizada por Cinetel sería un ejemplo de miniserie de argumento.

En el caso de las miniserias biográficas, estas tienen como característica central el organizar el relato a partir de la historia de vida de un personaje público o un colectivo. Cuando la miniserie biográfica es autorizada siempre recoge –o debería recoger– el testimonio de vida de alguien que nos cuenta su historia o sus memorias; alguien que recuerda, que reconstruye su propia experiencia para nosotros, alguien que nos entrega un relato. Luego este relato –que en esencia es oral– tiene que ser transformado en historia para televisión, en relato audiovisual. En este sentido la miniserie biográfica guarda un parecido con el trabajo etnográfico ya que el relato original tiene que ser transformado en otro diferente.

Es importante recordar que toda historia de vida supone selección, olvido, memoria, visibilidad e invisibilidad. Cuando contamos nuestra propia historia biográfica resaltamos algunos hechos y negamos otros. Toda narración testimonial supone fracturas, olvidos y también reconstrucción.

La riqueza de un relato biográfico consiste en observar a partir de una subjetividad, un mundo completo y complejo con sus alegrías y desventuras, con sus conflictos y sueños, con sus aventuras y sus penas también. Significa la posibilidad de mirar el mundo a través de la vida de otros para redescubrir nuestra propia historia inmersa en una mayor. Es la transformación de la experiencia cotidiana en una posibilidad de diálogo con otros. La literatura, el cine, el teatro y la televisión han tomado relatos biográficos para ofrecérselos a sus respectivas audiencias. En este diálogo es factible distintas formas de inclusión, inclusión que sostiene la experiencia propia, el quiénes somos y el cómo nos relacionamos con los otros. Entre los títulos biográficos resaltan *Rosa de invierno* (1988), *Regresa* (1991), *La Perricholi* (1992), *El ángel vengador* (1993), *Tatán* (1994), *El espejo de mi vida* (1994), *La captura del siglo* (1997). Esta última buscaba retratar la labor del grupo de la GEIN (Grupo Especial de Inteligencia) y su paciente labor para la captura del cabecilla del grupo terrorista Sendero Luminoso, Abimael Guzmán. Esta serie reconstruyó el bombardeo de Tarata y la captura misma del criminal.

La miniserie mixta es aquella que combina lo ficticio con lo biográfico. Son relatos más complejos que buscan desarrollar dos o más arcos narrativos, donde uno de ellos se sostiene en la construcción biográfica y los otros, en la dimensión ficticia. Ejemplos de este tipo de relato son: *Chacalón, el ángel del pueblo* (2005) y *Por la Sarita* (2007), realizadas por MSM y Del Barrio Producciones.

Un elemento que debemos tener presente es que en el Perú el desarrollo de la televisión y de la producción de ficción ha estado vinculado a condiciones y contextos políticos, sociales y especialmente económicos. Estos han influido en el desarrollo y las características que la industria televisiva peruana presenta como veremos en el siguiente punto.

3.2.2. El melodrama televisivo en el Perú: una mirada histórica²³

La televisión llegó a nuestro país recién en 1958, en un contexto de ilusión por la modernidad. Su llegada fue posible porque la UNESCO donó el capital para que el Ministerio de Educación instale un canal experimental. En diciembre del mismo año, América televisión se convierte en el primer canal comercial de la televisión peruana. Sus dueños -Umbert y Gonzales- venían de la radio, de la Compañía Peruana de Radiodifusión que decidió ampliar su horizonte al campo de la televisión. Al año siguiente se inaugura Canal 9 Radio El Sol el 02 de agosto de 1959, y Panamericana Televisión el 17 de octubre de 1959, de mano de los hermanos Delgado Parker – Genaro y Héctor.

Desde sus inicios la producción televisiva en el Perú, sus formas de relacionamiento con las audiencias y sus propias transformaciones como industria dialogan directamente con las transformaciones políticas y sociales de nuestro país. Hay una relación implícita entre los poderes simbólicos de la televisión y los poderes políticos de los partidos y gobiernos de turno.

Aldo Panfichi y Omar Coronel (2009) plantean que, desde 1968, el Perú ha pasado por distintos regímenes, modelos económicos y proyectos de sociedad, buscando resolver históricos desencuentros y formas de exclusión (Panfichi & Coronel, 2009, p. 2), y advierten que los vínculos establecidos entre la sociedad y el Estado también se han transformado. Del vínculo patrón- cliente del régimen oligárquico de los años 50 del siglo XX al vínculo contencioso contemporáneo, la transformación es de largo aliento y se sostiene en los cambios estructurales que hemos vivido como país.

Y en esos procesos de cambio las mujeres peruanas estuvieron envueltas, ellas experimentaron distintos procesos de cambios y transformaciones que fueron recogidos en los discursos que elaboraban sobre ellas mismas. Villavicencio (1990) señala que el escenario en el que las mujeres se desenvolvían se complejizaba:

²³ Una primera versión de este desarrollo histórico fue elaborado en mi tesis de maestría Natacha: de la domesticidad a la agencia femenina. Representaciones de lo femenino en la telenovela peruana (Cassano, 2014). El que se presenta en esta investigación completa y profundiza en la historia del melodrama televisivo peruano.

Las nuevas prácticas femeninas producto de la modernización de la sociedad peruana (...) mejoraran su posición en el mundo público. Los nuevos espacios de práctica y reflexión estuvieron relacionados (...) con la educación femenina escolarizada, la formación industrial femenina, la asistencia social, la salud, el trabajo, la actividad sindical y política directa (Villavicencio, 1990, p. 14 y 15).

A la par el desarrollo de los movimientos feministas en el país cuestionaba los pensamientos únicos acerca de los diferentes contextos sociales y culturales, incluidos los sexuales (Vargas en Flora Tristán, 2004).

Los feminismos peruanos, parte activa y fundamental de esta subversión, se desarrollaron, significativamente y con diferentes ritmos, desde fines de la década de los setenta. Su surgimiento se dio paralelo a la expansión de un amplio y heterogéneo movimiento de mujeres que expresaban las diferentes formas en que comenzaban a entender, conectar y actuar sobre su situación de subordinación y exclusión (Vargas en Flora Tristán, 2004, 10).

Estos cambios no son ajenos a la historia de la industria televisiva peruana, pues dialogan con ella.

Panamericana televisión fue el canal que apostó desde el inicio por la ficción televisiva. Y en 1960 estrenan la primera telenovela peruana *Historia de tres hermanas*. Escrita por Juan Ureta Mille –cabeza del clan Ureta Travesí-, y auspiciada por COPSA contaba las peripecias de las hermanas que daban nombre al relato, una de las cuales resultaba la villana que complicaba la vida de la madre y las hermanas. Samillán (1999) señala que rápidamente alcanzó el primer lugar del *rating*. Sus protagonistas Gloria María Ureta, María Elena Morán y Mary Faverón encarnaban a las hermanas del título.

El éxito de este relato hizo que Panamericana siguiera interesándose en ellos, en pocos meses los títulos se sucedían uno tras otro: *El abogado del diablo*, *Los culpables*, *Las madres nunca mueren*, entre otros. Fue Canal 9 Radio El Sol el que adaptó el melodrama *El derecho de nacer* para el *prime-time* peruano y así consolidó al folletín en las pantallas nacionales. A la par las mujeres se convirtieron en una audiencia fiel tarde a tarde, noche a noche.

Quiroz y Cano (1987) señalan que la telenovela se fue haciendo de un espacio en la programación y que en ella los anunciantes encontraron un lugar importante para publicitar sus productos. La telenovela fue tomando forma como un relato pensado para el público femenino.

La telenovela constituye en sus inicios la incorporación del radioteatro a la televisión. Sobre una estructura básica similar: el carácter seriado de su emisión, la extensión que abarca varios meses, los capítulos abiertos se suceden diariamente, el tratamiento temático sintetizado en su carácter melodramático. Las tramas se entrelazan alrededor de un secreto que se revela recién en las postrimerías; el relato se organiza en situaciones que movilizan la afectividad y la emoción de su público, con elementos que recogen y recrean la vida cotidiana (Quiroz & Cano, 1987, p. 189).

Desde sus inicios la telenovela peruana apostó por el melodrama tradicional –el de los amores imposibles, los secretos, las identidades, las filiaciones perdidas y la exaltación del matrimonio como el final feliz de las parejas. Es importante señalar además que algunos de estos títulos planteaban una alta dosis de contenido social denunciando muchas veces prejuicios sociales. Quiroz y Cano (1987) reconocen que esto “respondía a una realidad que iba modificando algunos aspectos de la composición social de ciudades como Lima. Las migraciones hacia las ciudades de la costa son cada vez más agudas, convirtiéndose las barriadas en un nuevo factor de juego político” (Quiroz & Cano, 1987, p. 206).

El golpe de Estado de 1968 amenaza a los canales con su estatización, sin embargo, Panamericana televisión continua con su producción. “Los Delgado Parker encontraron en Buenos Aires el argumento perfecto para la novela moderna y desarrollista que el Perú y América Latina querían” (Vivas, 2008, p. 135). Esa historia fue la de María Ramos, joven migrante que encarnó de alguna manera la propia situación local que el país experimentaba. El encuentro de lo rural con lo urbano, la educación, el trabajo como ejes para alcanzar metas y objetivos personales. Recordemos que durante el gobierno de Velasco Alvarado se inicia una etapa de transformaciones profundas en las estructuras sociales, económicas y políticas del país.

Además, en los años 70, las mujeres entran a la escena pública a través de las movilizaciones callejeras y los proyectos colectivos, mujeres de base, investigadoras y de ONG's coincidirían en estas movilizaciones en aras de la sobrevivencia de sus hijos y de mejoras para sus familias. Para Vivas (2008) María es una *heroína reformista*. En 1970, *Simplemente María* era la telenovela más vista y lanzó al estrellato internacional a sus protagonistas. En esta telenovela se propone un modelo femenino con agencia, un modelo que escapa de lo doméstico y del rol de esposa- madre

para realizarse como mujer. Es un modelo fundador del melodrama televisivo en el Perú, en diálogo con la sociedad y los tiempos en los que se inscribe. Reyes de la Mata nos recuerda que:

Simplemente María presentó un personaje poco habitual, pero mucho más positivo: la mujer trabajadora, creativa, independiente, que asciende socialmente por su talento no por su capacidad de seducir al patrón con un aleteo de pestañas (Reyes de la Maza, 1999, p. 64).

En esta etapa reconocemos el vínculo patrón- cliente desarrollado por Coronel y Panfichi (2009), ya que la televisión como industria se organiza a partir de los propietarios, de hecho la llegada de la televisión al país se inscribe en una Lima en la que “la industrialización apareció como la clave del desarrollo nacional” (Panfichi & Coronel, 2009, p. 6). Los propietarios de los canales deciden qué y para quién realizar y sus programas están dirigidos a una sociedad oligárquica.

La década de los 60 es para el movimiento feminista peruano una de exploración y apuestas diversas, Helen Orvig lo recuerda así:

Nuestro nacimiento como movimiento (sorteando risas e insultos de nuestro propio medio), trabajando como grupos, cada uno de acuerdo a sus características: ALIMUPER con su activismo, el taller Flora Tristán a nivel popular y el Movimiento de Promoción en concientización a través de la prensa, y con Violeta enseñando Educación Familiar en la Universidad Católica. Nos uníamos en el Frente de Mujeres para juntas hacer pronunciamientos en los periódicos a propósito de ciertos sucesos sociales (Orvig en Flora Tristán, 2004, 21).

La Ley General de Educación de 1972 –la de la Reforma de la Educación- incorpora un artículo que revaloriza la condición de la mujer. Esta buscó ser transversal a todo el sistema educativo escolar y más.

Creemos que esta oportunidad de insertar la revaloración de la mujer en la Ley de Educación fue decisiva en el nivel oficial de entonces, porque el *Plan Inca*, el plan de gobierno de los militares que se dio a conocer el 28 de julio de 1974, incluyó un capítulo sobre la mujer con un diagnóstico, objetivos y acciones. El diagnóstico menciona, en varios puntos, los diferentes aspectos de la desigualdad entre hombre y mujer y la marginación de ella. El Objetivo era: “Efectiva igualdad con el hombre en derechos y obligaciones”. Las Acciones: propiciar la participación de la mujer, eliminar la discriminación, promover la educación mixta del hombre y la mujer y “garantizar que los

bienes comunes no sean dispuestos por decisión unilateral del esposo”. (Orvig en Flora Tristán, 2004, 22).

El 9 de noviembre de 1971 el gobierno de Juan Velasco Alvarado expropió el 51% de la televisión, y tres años más tarde –con la creación de Telecentro- el 100% de la misma. Desde el inicio el gobierno militar condenó a la telenovela. Vivas nos recuerda que “desde 1971 las novelas fueron duramente fustigadas en el horario estelar, pero en las tardes remolonas seguían alimentando el *rating* femenino. Pantel (Panamericana televisión) las seguía fabricando y América importando” (Vivas, 2008, p. 187).

La Junta Militar recortó también la inversión publicitaria orientándola exclusivamente a los productos producidos en el país, y dispuso que el 60% de la programación de los canales fuera producción nacional. Siguiendo a Panfichi y Coronel, en este período podemos reconocer el vínculo corporativista en la televisión peruana. La producción se organiza en función a los intereses del país, del proyecto nacional, de la corporación. Son los sindicatos, los gremios y los movimientos los que ingresan a los medios de comunicación, incluida la televisión. Y así como “las reformas de la revolución velasquista, acompañadas por grandes tomas de tierra del movimiento campesino (...) dejan vacíos en la estructura de poder en el campo” (Panfichi & Coronel, 2009, p. 9) en la producción televisiva nacional –incluidos los relatos melodramáticos-, se genera una brecha importante en relación al resto del continente.

En 1975, la propia Junta Militar retira al general Velasco Alvarado de su cargo y se acercan a la sociedad civil; en ese contexto, en 1976 se reinicia la producción de telenovelas. Algunos títulos son reconocidos por la audiencia, resalta la teleserie *Tres mujeres, tres vidas* (1979), que “por varias semanas se llegó a ubicar en el primer puesto del ranking nacional” (Vivas, 2008, p. 193).

En 1980 se inaugura un retorno democrático con la elección de Fernando Belaúnde Terry como Presidente del Perú, el gobierno busca entonces la inserción del Perú a la economía de la región, así como la reconstrucción de bases democráticas del país. Pero esta vuelta democrática significa también el inicio del Conflicto Armado Interno que desangró al país durante más de 20 años. Un día antes de las elecciones generales de 1980, el 17 de mayo, en la comunidad de Chuschi, Cangallo, Ayacucho, Sendero Luminoso realiza su primer atentado terrorista, robando y quemando las ánforas de las elecciones. Se inician así dos décadas de terror, de debilitamiento de la estructura social, política y económica del país.

Los canales devueltos a sus antiguos dueños, reinician la producción de series y miniserias, sin embargo, las características de la industria televisiva habían cambiado en una década, el mercado regional había consolidado otras industrias: la brasilera, la mexicana, la argentina, la venezolana, y en el Perú había que reconstruir el *staff* de actores, personal técnico y libretistas. En los primeros años de los 80, “la producción nacional de telenovelas es una actividad restringida prácticamente al entusiasmo de Panamericana, que sufre fracasos sucesivos con *La casa de enfrente*, *La Doña y Saña*” (Quiroz & Cano, 1987, p. 212).

En la segunda mitad de los años 80 es elegido Presidente de la República Alan García Pérez, quien –unos meses después- al estatizar la banca provoca una fuerte crisis económica que va de la mano con el crecimiento del terrorismo, la violación de derechos humanos y un populismo político que socava al país.

En el verano del 85 se estrena *Carmín*, telenovela que tuvo un éxito sin precedentes en la historia de nuestra televisión, con picos de 50 puntos de *rating*. En la actualidad podemos identificar esta historia como la metáfora de un país que salía de años de dictadura militar, la imagen de un país que no volvería a ser el mismo que antes, la sombra de un país que desapareció con la violencia terrorista. La telenovela tiene de ensoñación, de cuento de hadas, de doncellas a la espera de sus príncipes azules. *Carmín* de alguna manera representa el fin de una era.

En 1986 se funda PROA S.A., productora que unía al cineasta Francisco J. Lombardi, al actor Gustavo Bueno y Cine 70 – casa realizadora de publicidad de propiedad de Alfonso Maldonado. Esta productora es la responsable de *Bajo tu piel* (1986), *Malahierba* (1986), proyecto de préstamos narrativos –por la presencia de características del relato policial-, y *Paloma* (1988) en que se apuesta por una telenovela rosa de buena factura técnica para competir en el mercado internacional. En 1987, PROA S.A. se une a SECUENCIA –empresa del director Augusto Tamayo- y realiza *Solo por ti*. La última aventura de PROA S.A. fue *Kiatari, buscando la luna* (1988).

Sobre el feminismo y su accionar en la década de los 80, Vargas nos recuerda que:

La preocupación fundamental de los feminismos en los años ochenta fue pasar de la negación al reconocimiento, recuperando, en este proceso, la urgencia de explicitar la diferencia y develar el carácter político de la subordinación de las mujeres en el mundo privado y sus efectos en la presencia, visibilidad y participación en el mundo público. Al politizar lo privado, las feministas se hicieron cargo del "malestar de las mujeres" en este

espacio (Tamayo 1996), generando nuevas categorías de análisis, nuevas visibilidades e incluso nuevos lenguajes para nombrar lo hasta entonces sin nombre; violencia doméstica, asedio sexual, violación en el matrimonio, feminización de la pobreza, etc., fueron algunos de los nuevos significantes que el feminismo colocó en el centro de los debates democráticos (Vargas en Flora Tristán, 2004, 12).

Las mujeres se organizan en tres frentes principalmente: el político, el académico y el popular. La organización del movimiento popular de mujeres tuvo como motor principal los procesos de migraciones hacia las ciudades de la costa del país, la ocupación de terrenos, el reclamo de títulos, la exigencia de servicios públicos básicos y especialmente salud y alimentación para sus familias. Es el entonces alcalde de Lima -Alfonso Barrantes Lingán- el que promueve el Programa del Vaso de Leche, con presupuesto propio de la Municipalidad, y es este programa alrededor del que se organiza la mayor movilización de mujeres populares en el país.

La ficción televisiva recoge poco de estos procesos de cambio, aunque apuesta por contenidos que visibilicen algunas problemáticas sociales, especialmente los productos de PROA S.A., sin embargo, como he señalado anteriormente el producto más exitoso del melodrama televisivo en el país es uno que retrata más bien la ensoñación de las adolescentes: *Carmín*.

Este periodo es el del vínculo democrático, ya que se reconoce en él, una auténtica representación política “y la competencia electoral permitió canalizar emergentes identidades sociales y políticas que optaron por participar en el nuevo sistema político” (Panfichi & Coronel, 2009, p. 12). Y ello es visible en la televisión peruana que apuesta por una modernización de su producción y la entrada de nuevos actores a la industria²⁴.

Aun así, este segundo debut de la televisión cerraba la década envuelto en una crisis política -por el conflicto armado interno que significaba asesinatos, destrucción, migración interna, desaparición de autoridades-; una crisis económica y de manejo de las empresas. La crisis de más del 1000% de inflación pasaba factura y esta era imposible de manejar.

En julio de 1990 García finaliza su gobierno dejando un país quebrado económicamente (la inflación mensual llegó al 50%, y la hiperinflación de 1990 llegó a más de 7,000%), con una moneda totalmente devaluada, sin reservas internacionales, aislado de los sistemas financieros internacionales, con el terrorismo habiéndose mudado del campo a

²⁴ En 1983 aparecen el Canal 9 de Andina de Radiodifusión -hoy ATV-, y la Frecuencia 2 de la Compañía Latinoamericana de Radiodifusión -hoy Latina. También se funda la casa realizadora de ficción PROA S. A.

las principales ciudades del país, y con un altísimo índice de desaprobación al gobierno (Dettleff & Cassano, 2013, p. 188).

A eso debemos sumar los conflictos internos y familiares en los se vieron inmersos los propios empresarios de los medios, por desacuerdos entre los accionistas frente a la propuesta del gobierno de Alan García de estatizar la banca en 1987.

En 1990 es elegido democráticamente Alberto Fujimori como Presidente del Perú. Su proyecto para sacar al país de la crisis fue apostar por una neo liberalización del mercado –con costos nefastos para la institucionalidad social y política de los años siguientes. En paralelo el país se desangraba con la guerra interna de Sendero Luminoso y el MRTA.

El 5 de abril de 1992 Alberto Fujimori anuncia un autogolpe de Estado, “una medida de excepción” para hacer frente a una serie de anomalías que él encontraba impedían el desarrollo del país. Las anomalías a la que se refiere Fujimori son: la inoperancia del Parlamento Nacional - controlado por la oposición-, la incompetencia del poder Judicial para dar leyes efectivas contra el terrorismo y el narcotráfico, y las cúpulas de los distintos partidos políticos -a quienes denomina “encarnizados adversarios políticos” a quienes responsabiliza de impedirle gobernar el país. Por ello decide “disolver” el Congreso de la República y anunciar la reorganización total del Poder Judicial. El presidente convertido en dictador justifica sus acciones por la necesidad de eliminar lo que él observa como impedimentos importantes para su gestión, para alcanzar la seguridad y permitir el futuro del país. Cuenta para ello con el respaldo de las Fuerzas Armadas y grandes sectores de la derecha conservadora y la industria nacional. Complejiza, así el escenario político y económico en el que se inscribe la televisión y en ella, el relato del melodrama televisivo. El gobierno de Fujimori quebraría las bases institucionales de las empresas televisivas, manipularía salas de prensa y gerencias, y marcaría una de las etapas más nefastas en la historia de la televisión peruana.

Hoy sabemos que, durante la década del 90, la televisión fue utilizada como un espacio de experimentación en la propaganda, generador de psicossociales, así como de campaña política desde los espacios informativos y periodísticos a favor del régimen fujimontesinista. En este contexto político y a contracorriente, la ficción parecería encontrar un camino interesante de transitar, un público dispuesto a consumirla y productores y directores dispuestos a aventurarse en esta dinámica cultural. Este hecho resulta revelador porque muchos de los relatos televisivos de esa época difuminan las tensiones y conflictos sociales y políticos, sin embargo, hay algunos

pocos que más bien los muestran, los resemantizan para ponerlos en escena, evidenciando las tensiones que subsisten en formas de gobierno autoritarias.

En 1994 se estrena en el Perú la telenovela *Los de arriba y los de abajo*²⁵, dirigida por Michel Gómez y escrita por Eduardo Adrianzén. Es un producto que retrata una Lima diferente, más compleja y menos idílica. Una Lima donde convive la tradición con la modernidad, una Lima de migrantes que han tejido sus propias redes para subsistir, pero también una Lima donde se mantiene un orden de jerarquización económico, político y social que impide ver los cambios sufridos por la sociedad. Teniendo como fondo musical a Los Mojarras y su *Triciclo Perú*, nuestra televisión de ficción retrata por primera vez los cerros, las esteras y la pujanza de estos nuevos limeños y limeñas.

A pesar de que el relato de ficción reduce las tensiones que existen en la realidad, *Los de arriba y los de abajo* desarrolla un escenario verosímil en el que los desencuentros y la violencia se perciben naturales. El relato no traiciona la vertiente melodramática, más bien recupera la entrada del pueblo en escena; en el caso peruano, Lima, la de los 90, es retratada con sus rostros, sus problemáticas, sus ambiciones, sus tensiones, sus miedos y sus contradicciones.

La producción de melodramas en los años 90 será importante, MGZ, la productora de Gómez realizará varios títulos *Los unos y los otros* (1995), *Tribus de la calle* (1996), *Todo se compra, todo se vende* (1997), en todos estos títulos la constante será el desencuentro entre los diferentes. Separada la dupla Gómez-Adrianzén, Gómez continúa con *La rica Vicky* (1998), *Amor serrano* (1998) y *Procura amarme más* (1999).

Luis Llosa Urquidi y su casa productora Iguana producciones realizarían de manera continuada durante esta década. Algunos de sus títulos son: *Malicia* (1995), *Obsesión* (1996) *Cuchillo y Malú*, *La noche* (1996), *Torbellino*, *Boulevard Torbellino*, *Escándalo* (1997), *Apocalipsis*, *Secretos*, *Travesuras del corazón* (1998), y en coproducción con Venevisión Internacional: *Sueños*, *Girasoles para Lucía* (1999), *Vidas prestadas* y *María Rosa, búscame una esposa* (2000).

²⁵ Una primera versión de este texto fue presentada en el I Congreso Mundial de Comunicación Iberoamericana Confibercom 2011, realizado en Sao Paulo- Brasil. También forma parte del artículo *Las miniserias biográficas como posibilidad de reconocimiento en la diversidad*. Giuliana Cassano, publicado en Representación e inclusión en los nuevos productos de comunicación. James A. Dettleff (editor). Departamento Académico de Comunicaciones. PUCP. 2012

En estos años Panamericana Televisión apostaría principalmente por los *remakes* de su antigua fábrica de folletines, *Natacha* (1992) y *Gorrión* (1994) y *Nino* (1996). En la segunda mitad de los 90 Panamericana cambió de propietarios, el canal pasó de las manos de Genaro Delgado Parker a las de Ernesto Schultz, consuegro de su hermano Manuel y futuro hombre del entorno montesinista.

En el caso de América televisión, las deudas acumuladas en la década pasada hacen que en 1990 el canal sea vendido a los mexicanos de Televisa S.A., quienes en 1993 nombran a José Enrique Crousillat, presidente de Televisa Perú. Poco tiempo después Crousillat se convertirá en dueño del canal, ya que, en cumplimiento de las leyes peruanas, un medio de comunicación no puede estar en manos extranjeras. Como propietario Crousillat funda América producciones, división del canal, dedicada exclusivamente a la producción de telenovelas.

Esta división contaba con un paquete de historias de Delia Fiallo que había que actualizar y adaptar, la primera de ellas será *Leonela* (1997), continuará la producción con *Luz María* (1998) - adaptación del folletín *El ángel perverso-*, *Cosas del amor* (1998), e *Isabella, mujer enamorada* (1999). A finales de ese mismo año continúan con *María Emilia querida* y *Pobre Diabla* (2000), para finalizar su ciclo de producciones con *Milagros* (2000). Si bien los títulos de esta casa realizadora actualizan los relatos de Delia Fiallo al escenario contemporáneo, ese proceso no significa sacar a sus protagonistas del ámbito doméstico ni tampoco cuestionar el modelo mariano y la vigencia de la maternidad.

Al cierre del siglo XX América producciones se asocia con Inca films, propiedad del cineasta Francisco J. Lombardi para realizar productos para el cine y la televisión. “Esta asociación vino con un pan bajo el brazo bajo la forma de un contrato con la empresa Telemundo de Miami” (Adrianzén, 2001, p. 42). La sociedad produce *Pantaleón y las visitadoras* (1999) que tuvo una versión cinematográfica y una versión televisiva, y cierra la aventura con *Estrellita* en el año 2000.

Como observamos, siguiendo a Coronel y Panfichi en esta etapa el vínculo es neo- clientelista y anti- político. “El régimen fujimorista construyó redes de clientelas con las que consiguió el apoyo de los sectores más vulnerables al ajuste estructural” (Panfichi & Coronel, 2009, p. 22) y en la televisión compró conciencias, dueños y horas de pantalla. Esta etapa es de crisis institucional y política, sin embargo, productoras externas a los canales consiguieron recuperar la

Lima de los migrantes y abrir el campo de representación de las diversas clases sociales en las pantallas.

Sobre la década de los 90 y el gobierno de Fujimori, Victoria Villanueva (En Flora Tristán, 2004) nos recuerda la consternación inicial por los atentados que sufrieron Emma Hilario, dirigente de un comedor popular de Pamplona Alta; el asesinato de María Elena Moyano, dirigente de Villa El Salvador y el de Pascuala Rosado, ocurrido en Huaycán.

Villanueva reconoce que, si bien el gobierno de Fujimori recoge varias de las exigencias de las mujeres que estaban planteándose a nivel mundial, movilizadas a partir de la IV Conferencia Mundial sobre la Mujer en Beijing (1995), como la propuesta de cuotas de participación política para mujeres (1998), estas se daban

En medio de una absoluta falta de democracia, pues ya en 1997 empezó a visibilizarse la decisión del fujimorismo de afincarse en el poder por tiempo indefinido (...) El oscuro panorama de esta década contribuyó a la fragmentación del movimiento y, en ocasiones, a su parálisis, pero era importante recorrer el arduo camino de interlocución con el Estado y los organismos internacionales, haciendo los esfuerzos necesarios para recuperar las intuiciones y utopías de los ochenta (Villanueva en Flora Tristán, 2004, 32).

Una lucha que hay que señalar de esta década es la que llevan a cabo los colectivos de mujeres ayacuchanas en la búsqueda de sus hijos, esposos y familiares desaparecidos. Este colectivo se transformó en ANFASEP, grupo de madres que fue central en las demandas por la lucha de los Derechos Humanos en el Perú, esa lucha devino posteriormente en la conformación de la Comisión de la Verdad y Reconciliación.

3.2.2.1. El siglo XXI

A la caída del régimen fujimorista, la mayoría de los propietarios de los canales peruanos se vieron envueltos en procesos judiciales y penas de carcelería por lo que varios huyeron del país. Algunos de los canales cambiaron de dueños como es el caso de América televisión, América Next²⁶ y Latina²⁷. En este contexto fueron nuevas productoras independientes quienes empezaron a producir ficción para los canales, especialmente miniseries, series y telenovelas, aunque la propia dinámica del mercado peruano ha permitido una hibridación de géneros narrativos, experimentación con los formatos, las temáticas y los planteamientos argumentales. Algunos

²⁶ Antes Global TV y Red TV

²⁷ Antes Frecuencia Latina

títulos importantes de este periodo son *Dina Paúcar, la lucha por un sueño* (2004), *Misterio* (2004), *Chacalón, el ángel del pueblo* (2005), *Por la Sarita* (2007), *Comando Alfa* (2010), *La reina de las carretillas* (2012). El desarrollo de estas productoras ha sido intenso, y hoy realizan muchos de los títulos más vistos de la televisión peruana.

Las apuestas iniciales de las casas independientes encontraron en la miniserie el formato ideal de riesgo en pantalla e inversión económica. La primera de una larga lista fue *Misterio* inspirada en la obra de teatro *Un misterio, una pasión* escrita por Aldo Miyashiro. El relato cuenta la vida de Percy Rodríguez, un joven dirigente de la Trinchera Norte de Universitario de Deportes²⁸, quien se mata jugando a la ruleta rusa.

La historia idealiza la violencia transformando al criminal en un héroe marginal; al tiempo que dialoga con otros discursos que se dan en nuestra sociedad, especialmente con las llamadas barras bravas de los clubes de fútbol, y particularmente con la construcción hecha -por la prensa escrita- de estos jóvenes como marginales, pero también como antihéroes (Cassano, 2012, p. 25 y 26).

Es también en 2004 que la casa productora independiente MSM constituida por tres mujeres realizadoras de la televisión local: Margarita Morales San Román, Susana Bamonde y Michelle Alexander realizan *Dina Paucar, la lucha por un sueño*, miniserie escrita sobre la vida de Dina Paucar Valverde, cantante folklórica que llena coliseos, campos feriales y estadios; idolatrada por centenares de miles de personas. La producción se hizo con pocos recursos²⁹ y cuando fue presentada a los distintos canales de televisión muchos le cerraron la puerta al proyecto. Fue Frecuencia Latina -hoy Latina- quien apostó por el proyecto y la programó a las 9 de la noche.

Nadie en ese momento -ni los directivos del canal ni las propias productoras y realizadoras- se imaginó que este producto audiovisual alcanzaría los 40 puntos de rating. La historia de la vida de Dina Paucar se convirtió en el programa más visto y mantuvo a la audiencia cautiva durante las casi dos semanas de transmisión. Los anunciantes buscaban introducir su pauta publicitaria en ese horario y la mayoría de la audiencia olvidó qué ofrecían los otros canales.

La vida de Dina Paucar en las pantallas hace visible otras historias de limeños y limeñas, migrantes de la capital. Esta historia ilumina la presencia provinciana en la Lima del siglo XXI,

²⁸ Importante club de fútbol del Perú.

²⁹ Uno de los auspiciadores que apostó desde el inicio por el producto televisivo fue Kola Real, bebida gaseosa que era una de las marcas auspiciadoras de la artista.

una presencia que ha conquistado y enriquecido la historia de nuestra ciudad y que no estaba siendo retratada en ningún medio de comunicación, más allá de los programas radiales de las emisoras en AM del dial capitalino.

Este relato apostó por una artista que estaba escribiendo su propia historia en la vida. Anteriormente, nuestra televisión había apostado por personajes históricos, personajes lejanos en el tiempo o que pertenecían al pasado reciente. Pero en el 2004 la vida y carrera de Dina Paucar Valverde estaba ocurriendo, y era una carrera en ascenso vertiginoso, siendo en realidad la cantidad de presentaciones en conciertos, las giras nacionales y la multitud de seguidores los que se convierten en factores importantes al momento de considerar su historia para la pantalla televisiva. Michelle Alexander nos lo cuenta así:

La gente protagonista de historias en este momento (2006) no es la gente que protagonizaba historias en los ochenta o de repente sí lo eran, solo que la televisión no los acogía. Susana me contó que había visto un reportaje sobre Dina Paucar en el que mencionaban que reunía a más de veinte mil personas por presentación; yo solo sabía que era una cantante folklórica. Nos pusimos a investigar y encontramos un personaje fascinante, una mujer que reunía todos los elementos para una historia de ficción. Ni siquiera había que escribir la historia porque está ya existía³⁰.

Si bien era la artista número uno del folklore nacional alcanzar el éxito no había sido fácil y respondía principalmente al trabajo, dedicación y sacrificio que ella y los suyos habían hecho. Pero principalmente era una mujer cuya historia tenía mucho en común con miles de peruanos y peruanas haciendo el día a día. Susana Bamonde, productora de la miniserie nos comenta “nosotras queríamos hacer una cosa distinta, algo con lo que el público peruano se identifique, algo que fuese común para el público. Necesitábamos un personaje al que el público pudiese tocar, mirar, reconocer”³¹. Así *La lucha por un sueño* llenó un vacío en la oferta de la televisión de señal abierta y reabrió las puertas de la televisión a las miniseries, y fueron muchas las que optaron por la vertiente biográfica.

Posteriormente las mismas productoras realizaron *Chacalón, el ángel del pueblo* que contaba la historia de Lorenzo Palacios Quispe, en un contrapunto interesante. Por un lado, la historia de Chacalón retratando una infancia dura por el abandono del padre y el alcoholismo de la madre,

³⁰ Contado por Michelle Alexander en las charlas organizadas por la Facultad de Ciencias y Artes de la Comunicación de la PUCP en el año 2006.

³¹ Conversación personal con la productora de televisión.

pasando por el éxito, su matrimonio, sus hijos, la aparición de la diabetes y finalmente su muerte. Y de otro, la historia de quienes le piden a “papá Chacalón” que vele por ellos en el cerro, allí donde él se aparece. Esta segunda vertiente dialoga directamente con el imaginario y la creencia popular que afirma que Chacalón se aparece en el cerro y le hace milagros a los que menos tienen, a los excluidos de la sociedad.

Estas dos miniserias tienen la virtud de relacionar dos industrias culturales importantes en el mercado peruano, la de ficción televisiva y la musical andina. Ambos personajes además encarnaban en los escenarios a los miles de migrantes andinos de la capital peruana.

La figura de Chacalón es imprescindible en este recorrido de ficción ya que a finales del siglo XX desde las carpas de la Avenida Grau este artista le cantaba a los cerros que rodean Lima. *Cuando Chacalón canta, los cerros bajan* solían titular los periódicos de la época. Su tema más emblemático *Soy provinciano* continúa escuchándose hoy en las radios limeñas. La miniserie alcanzó el éxito, actualizando la imagen de Chacalón y haciendo aún más visible el mito del artista. Lorenzo Palacios Quispe falleció el 24 de junio de 1994 y se dice que su entierro congregó a más de 60,000 personas (Cassano, 2012, p. 29).

Las productoras televisivas de MSM tomaron caminos separados y fundaron Del Barrio producciones –bajo la dirección de Michelle Alexander-, e Imizu producciones –que contaba con la dirección y producción general de Susana Bamonde y Margarita Morales San Román. Ambas empresas continúan trabajando y produciendo contenidos audiovisuales –de ficción y documentales- para las pantallas peruanas e internacionales.

En 2014 “Imizu, la productora independiente más sólida del Perú junto con Del Barrio, había vendido el 51% de sus acciones al grupo audiovisual español Secuoya. En declaraciones a la prensa, Susana Bamonde, cofundadora de Imizu, indicó que esto permitiría que sus formatos y producciones tuvieran una mayor llegada internacional” (Dettleff, Cassano, & Vásquez, p. 386).

Para 2019, Del Barrio producciones se ha convertido en la productora de contenidos de ficción para la televisión nacional con mayor continuidad y más títulos exhibidos. Ha ampliado su margen de acción y cuenta en este momento con una Escuela Taller de Talentos. A inicios de 2017 se anunció la venta de varios de sus productos a la India, y este 2019 ha estrenado con éxito de audiencia su producción *Mi Esperanza* en Ecuador. Imizu, por su parte, ha desarrollado proyectos vinculados a la narrativa policial y dramática para el mercado internacional.

A lo largo del siglo XXI han aparecido distintas casas productoras, en 2008 Cable Visión Perú produce y realiza *Sally, la muñequita del pueblo*, relato centrado en la vida de Sara Barreto Retuerto, cantante folklórica trágicamente fallecida cuando volvía de una gira por el interior del país. La historia fue dirigida por Aristóteles Picho. En el primer capítulo de la ficción se concentra el presente y el pasado más lejano; al volver de una presentación, la camioneta que traslada a la artista y a sus músicos choca y ella muere. En ese momento regresamos a 1969, y asistimos al propio nacimiento de Sara. La vivienda es pobre y su madre tendrá que trabajar duramente para sacar adelante a sus dos hijos, pues es madre soltera. La serie fue un éxito de sintonía, sin embargo, Cable Visión Perú no continuó realizando ficción para los canales nacionales de señal abierta.

Otra casa que ha realizado varios proyectos para la televisión abierta es Teatro Libre producciones, son los responsables de *Hasta las estrellas* (2010) y *Ciro, el ángel del Colca* (2013). *Hasta las estrellas* es la miniserie sobre la vida de Abencia Meza, contó con Fernando Vásquez en la producción general y Alberto Arévalo en la dirección. La producción alcanzó los 25 puntos de rating, en su estreno por América televisión, pero tuvo que enfrentar algunos retos legales, ya que estaban impedidos de mencionar a la también cantante Alicia Delgado, pareja sentimental de Abencia Meza, asesinada poco tiempo antes del estreno y en cuyo crimen se vio envuelta la propia Abencia Meza. El relato alternaba la infancia de Abencia en el Callejón de Conchucos, con el tiempo presente que giraba alrededor del asesinato de Alicia Delgado y las varias hipótesis sobre el crimen. Esta miniserie contó con la participación de Josmel Lugo, el propio hijo de Abencia Meza. Su siguiente producción *Ciro, el ángel del Colca* (2013), basada en la historia real de la pérdida de dos jóvenes en el Cañón del Colca y muerte del joven, no obtuvo el éxito esperado y fue retirada del horario del *prime time* para terminar exhibiéndose a la medianoche por las pantallas de América televisión.

El canal del Estado Peruano TV Perú -canal de señal abierta con cobertura nacional- forjó una alianza con Sol y Luna producciones para su producción de ficción. Históricamente:

Su programación es eminentemente de no ficción, pero en el 2012 apostó por la ficción *Conversando con la luna*. Planteando temas sociales como la discriminación o la inclusión social, el proyecto constó de cuatro ficciones de cinco capítulos cada una, que se emitieron de lunes a viernes (Dettleff, Cassano, & Vásquez, 2013, p. 399).

Luego de la buena recepción se hicieron las temporadas de 2013 y 2014, que también fueron transmitidas en el canal del Estado. Ya en 2015 buscaron un formato de más largo aliento y estrenaron *Nuestra Historia* (2015).

Luego de tres años en que TV Perú produjo las temporadas de la miniserie *Conversando con la Luna*, en el 2015 apostó por emitir una telenovela con directa relación a la memoria social: *Nuestra Historia*. Coproducida con los mismos talentos de *Conversando con la Luna*, esta telenovela corta narraba la historia de diferentes personajes a lo largo de casi dos décadas (desde fines de los sesenta hasta inicios de los ochenta), relacionando sus vivencias a momentos importantes de la historia del Perú. Los resultados obtenidos con este producto llevaron al canal público a hacer una continuación de la historia, que inició emisiones en febrero de 2016. (Dettleff, Cassano, & Vásquez, 2016, p. 414).

Por su parte, América televisión, como empresa invierte en simultáneo por la producción propia y la compra de productos realizados por las distintas casas realizadoras en el país. En 2008 presenta *Nacida para triunfar*, relato biográfico de la también cantante folclórica Sonia Morales Márquez –segunda artista viva de la que se hacía una miniserie. La historia fue producida por Efraín Aguilar para América Televisión. La ficción cuenta la vida de Sonia Morales desde su natal Musho en Ancash hasta su estrellato en Lima, y se contó en 20 capítulos de una hora de duración cada uno.

En 2009 América televisión apuesta por la hibridación de los relatos, estrena *Al fondo hay sitio*, su producción de más largo aliento. Ha tenido 7 temporadas y ha liderado el rating de ficciones durante todos esos años. Ha sido “la ficción con mayor sintonía, cuyos finales de temporada se han acercado a los 50 puntos de audiencia. Desde su inicio en el 2009 ha ocupado el primer lugar de sintonía de ficción” (Dettleff, Cassano, & Vásquez, 2016, p. 420). Junto a estas producciones América televisión ha realizado en este periodo de estudio *Solamente Milagros* -una serie que vincula los problemas cotidianos de los personajes con la intervención milagrosa de algún santo o santa- y *La faraona* (2012), historia basada en la vida de Marisol, cantante de cumbia.

ATV programó las telenovelas *Corazón de fuego* (2011) y *Avenida Perú* (2013), ambas realizadas por MGZ producciones. A pesar del cuidado en su factura técnica, las historias no alcanzaron los índices de sintonía logrados por América televisión y sus ficciones nacionales.

Todas estas empresas se vieron inmersas en una dinámica de producción y en una lógica de mercado que reclamaba nuevas historias para una audiencia que consumía. En un inicio las

miniserias –como motor de la dinámica audiovisual- fueron bien aceptadas por el público, eran productos que retrataban historias cercanas, que mostraban la realidad próxima o lejana en el tiempo, pero propia de la sociedad limeña. Historias que tímidamente mostraban a nuestros personajes y nuestras formas de hablar, productos que retrataron desde diversos intereses y gustos una Lima pasada y presente con características propias.

En 2015 llegan las telenovelas turcas³² a las pantallas peruanas. Estas producciones siguieron la ruta emprendida en el mercado chileno -con estrategias de lanzamiento que generaban cierta dosis de misterio y programación en bloque, reordenando los horarios de programación del canal que las emitía y afectando a la competencia. Latina fue la empresa que compró el primer lote de telenovelas turcas, las mismas que estaban teniendo éxito en canales de varios países vecinos de América del Sur. En febrero de 2015, Latina lanzó *Las mil y una noches*, relato que rápidamente acaparó el interés de la audiencia –dando además fuerte batalla a América televisión en la lucha por el rating. La segunda novela turca en estrenarse fue *Qué culpa tiene Fatmagul*, el día de su estreno, Kantar IBOPE Media entregó las siguientes cifras:

Título	Canal	Rating
<i>Al fondo hay sitio</i>	América televisión	24,9
<i>Qué culpa tiene Fatmagul</i>	Latina	21
<i>Las mil y una noches</i>	Latina	20,5
<i>Pulseras rojas</i>	América televisión	17,1

Fuente: <http://elcomercio.pe/tvmas/television/fatmaguel-le-gano-mil-noches-rating-359599>

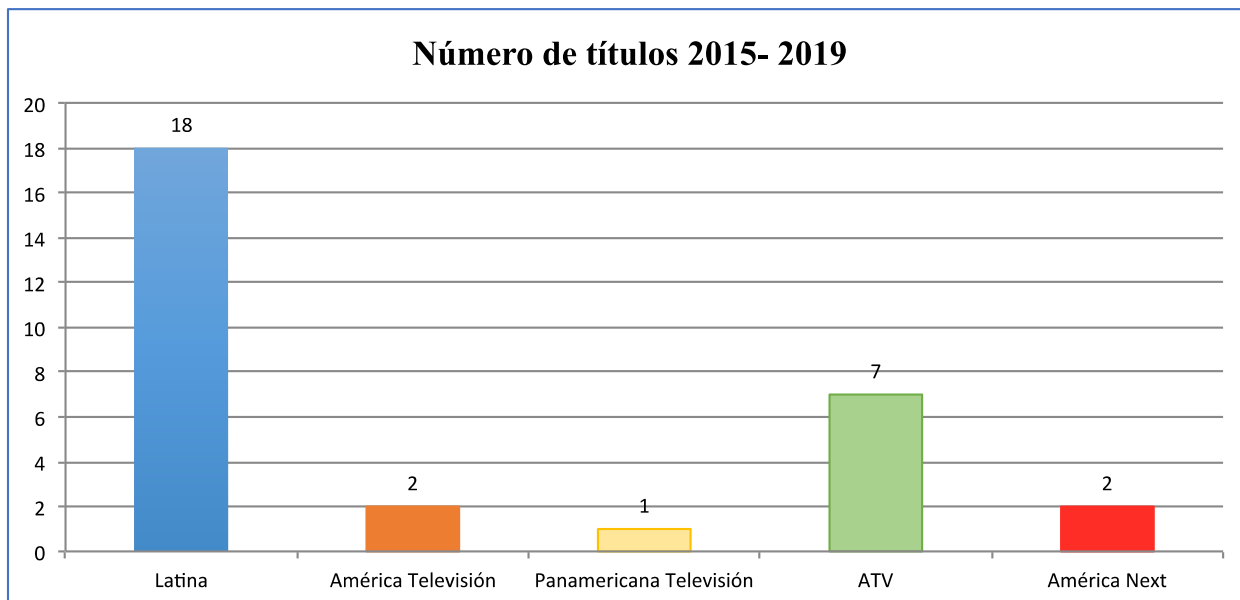
Estas cifras resultan importantes porque nos muestran como los melodramas turcos se impusieron a los realizados por nuestros vecinos en América Latina –especialmente México y Brasil-, pero también porque nos permiten observar con claridad cómo en algunos casos –*Pulseras rojas*- superaron a los propios relatos nacionales.

A *Las mil y una noches* y *Qué culpa tiene Fatmagul?* le siguieron *Ezel*; *Sila, cautiva de amor*; *Rosa negra*; *El sultán*; *Karadayí* entre otras. El éxito de estos relatos fue grande y forzó –en su momento-, a América televisión, el canal con mayor inversión en producción de ficción nacional, a comprar algunos títulos del fenómeno turco. Así, América televisión programó en sus pantallas

³² Esta reflexión forma parte de la investigación *Telenovelas turcas en la televisión peruana*, investigación cuya ponencia formó parte del panel: *Telenovelas en un mundo global: flujos narrativos e industriales, matrices culturales, identidades locales y relaciones de poder*. LASA 2018. Barcelona.

Sila, cautiva de amor, su primera telenovela turca. El total de títulos turcos estrenados en los canales de señal abierta del Perú suman -para el período 2015- 2019³³- los 30 títulos de estreno.

Gráfico 5.-



Fuente: Observatorio Audiovisual Peruano OAP-PUCP. Elaboración propia para la investigación.

Es necesario detenernos en los melodramas turcos, acercarnos a sus temáticas, reflexionar sobre ellos y buscar entender el buen recibimiento que tienen estos productos televisivos en nuestras pantallas locales. Esto nos permitirá observar los cambios y transformaciones que impulsaron con su llegada y aceptación.

3.2.2.2. Los melodramas turcos

El especialista en cine turco, Dilek Kaya Mutlu (2010) nos recuerda que los melodramas turcos comenzaron en los lejanos años 50 del siglo XX en la Yeşilçam Street en Estambul, donde se fundó la primera empresa fílmica turca. Sus historias giraban en torno al amor heterosexual entre dos personajes de diferentes clases sociales y económicas. Para la década de los años 70, el cine turco se había convertido en un evento social de trascendencia nacional. Esta fortaleza empieza a fracturarse en los últimos años de los 70, frente al incremento de la violencia política y el caos social -que culmina con la ocupación militar de los años 80-, y al crecimiento y la expansión de la televisión, que llegó al país en 1968. En paralelo y frente a los conflictos sociales y políticos, la televisión se convirtió rápidamente en un lugar seguro para el consumo y disfrute de los relatos de ficción. Estas condiciones incidieron en el rápido incremento de los melodramas en la

³³ Al 30 de enero de 2019.

televisión turca. Mutlu plantea que “los Yeşilçam melodramas evidencian las contradicciones y ansiedades sociales causadas por los procesos de modernización/ occidentalización turcos” (Mutlu, 2010).

Frente al éxito internacional de las producciones turcas, la especialista en medios y estudios culturales Bilge Yesil (2015) reconoce que existieron condiciones económicas favorables en los países importadores que facilitaron la demanda y la comercialización internacional de los productos de ficción turcos. La crisis económica de 2008 hizo que los mercados europeos y balcánicos dejaran de producir localmente, y apostarán por la importación de productos foráneos. En el caso de la demanda de países de la región, la denominada primavera árabe afectó los centros de producción más importantes –El Cairo y Damasco-, favoreciendo a la industria turca. En la misma línea, el editor Jumana Al Tamini (2012) confirma que la demanda creciente por los relatos turcos se incrementó en la región árabe porque El Cairo (Egipto) y Damasco (Siria) redujeron drásticamente su producción televisiva debido a la agitación política que experimentaron y experimentan ambas ciudades.

Distintos autores plantean que el éxito y la demanda por producciones turcas empezaron en 2008 con *Noor (Gummus)* cuando esta fue comprada y exhibida por la cadena multinacional Saudí MBC (Middle East Broadcasting Centre), la historia de *Noor* centrada en la familia, en los valores y el amor de Noor y Mehmet se convirtió en un triunfo sin precedentes. Sus dos últimos episodios fueron vistos por cerca de 85 millones de espectadores en la región árabe y el norte de África. El vocero de MBC, Mazen Al Hayek (Citado en: Al Tamini, 2012) señala que, de esa cifra, cerca de 50 millones, eran mujeres, y resalta la programación de cerca de una veintena de títulos en los años siguientes. Añade además, que el éxito de estos melodramas se encuentra en la traducción al árabe sirio –el más popular de la región-, y los altos niveles de realización alcanzados por la televisión turca.

Por su parte, Izzet Pinto –CEO de Global Agency- encargada de la distribución internacional de varios títulos turcos, entre los que resalta *The Magnificent Century (El Sultán)*, señala que los relatos turcos están enseñando el país a millones de personas en el mundo, “estamos mostrándoles los bellos escenarios, nuestra forma de vida y tradiciones” (Williams, 2013).

Mutlu (2010) nos recuerda que en la sociedad turca del siglo XX ocurrieron cambios en la dimensión social, económica y política que transformaron profundamente el país. Con el establecimiento de la República de Turquía, el país entró en un rápido proceso de modernización.

Algunas de las reformas impuestas demandaban la abolición de los Califatos, la de las Cortes religiosas, la prohibición del uso del fez y su sustitución por el sombrero occidental, la adopción del calendario y el alfabeto occidental, la adopción de códigos civiles, comerciales y penales basados en los modelos europeos, la consolidación de un sistema educativo secular –alejado de la Iglesia-, y la abolición de la cláusula de la Constitución Política que nombraba al Islam como la religión del Estado.

Todo ello condujo a polarizaciones de la sociedad turca alrededor de algunas dicotomías: Modernidad/ Tradición, Propio/ Foráneo, Este/ Oeste. Para Mutlu, los Yeşilçam –melodramas- de la televisión turca, recogen estas tensiones, que son representadas en los conflictos generados por la diferencia de las clases sociales y las diferencias existentes entre la modernidad de “los ricos” y la tradición “de los pobres”, entre lo urbano de “los ricos” y lo rural “de los pobres”. Las ciudades son los lugares trascendentes, testigos de los cambios y las transformaciones, donde la pareja protagónica experimenta su amor en un contexto de diferencia, de distanciamiento, de tensión. Uno rico, la otra, pobre; uno urbano, la otra, rural; uno moderno, la otra, tradicional. Temáticas que –como podemos reconocer- son similares a las que se experimentan en América Latina.

Para este autor, el final feliz –el “discurso justo” de los finales-, de estos relatos encarna la posibilidad de manejar las ansiedades que producen estas polarizaciones en el país, construyendo representaciones que muestran la modernidad como algo deseable, como un proceso que la Turquía actual tiene que experimentar. En los melodramas turcos contemporáneos se desplaza el conflicto de clase y este es reemplazado por la cooperación entre el mundo rural tradicional y el mundo urbano moderno. Las historias desarrollan estas transformaciones.

Por su parte, la autora sarajeva Lejla Panjeta (2015) señala que los productos culturales turcos están encarnando una transgresión postmoderna del género, al mezclar los elementos tradicionales de la narrativa clásica con un innovador uso del lenguaje audiovisual, –movimientos de cámara, el *close up* como elemento de la acción y no solo de la tensión dramática, la complejidad de los personajes, el uso de la cámara lenta, la banda sonora, como producto propio del relato, y el *overlap* sonoro como elementos significativos en la historia.

Estas propuestas de Panjeta resultan pertinentes, aunque habría que señalar que estas características ya estaban presentes en las producciones brasileñas de finales del siglo XX. En América Latina, la industria brasileña es la primera que utiliza la cámara de televisión más

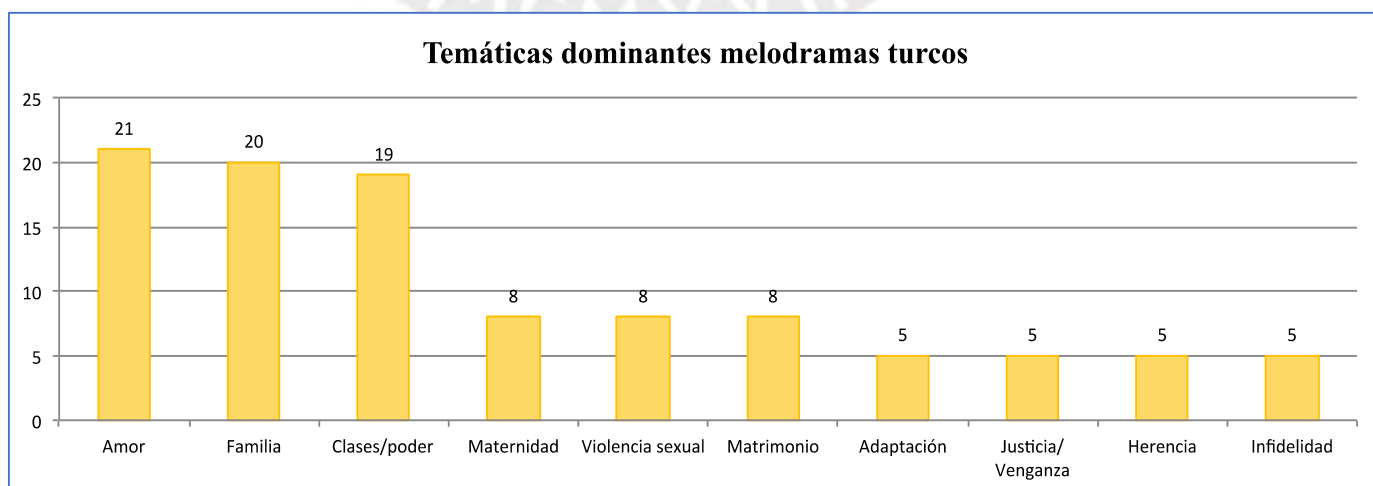
cercana a la cobertura cinematográfica, el *close up* con un sentido diferente, y le da un valor agregado al material sonoro.

En la actualidad los productos turcos se exportan a cerca de un centenar de países, sobrepasan a México y Brasil en la exportación de telenovelas a nivel global; en el Medio Oriente y los Balcanes han reemplazado a los relatos latinos, y en América Latina -donde hay una larga tradición de contar historias melodramáticas-, los melodramas turcos han tenido un ascenso brillante, en varios casos superando la audiencia de los relatos propios.

Sobre este fenómeno turco, Yesil (2015) afirma que lo significativo de los procesos de transnacionalización de los dramas turcos se encuentra íntimamente relacionado con los propios flujos del medio televisivo –la proximidad cultural melodramática de sus relatos, el saber- hacer de la industria turca y las propias dinámicas de la industria de la televisión a nivel global.

Desde Latinoamérica Juan Ignacio Vicente –Gerente del canal chileno Mega TV en 2015- explica que el éxito de estos relatos se sostiene en “que están forjando una mejor y profunda conexión emocional con las audiencias” (Vicente, 2014). Y esta conexión emocional se ha logrado a partir de historias simples, personajes cercanos y argumentos que conectan con las audiencias, lo que se traduce en pantallas como una historia de amor clara –un romance a la antigua, cautivante, único-, la identificación moral con los personajes –redención, lealtad, respeto a la familia, perseverancia-, un buen uso del lenguaje audiovisual y una puesta en escena muy bien realizada, “los estándares y la narrativa de la serie turca eran muy diferentes a cualquier cosa vista en Chile” (Vicente, 2014). Finalmente, la capacidad para la ensoñación que desarrollan estos relatos.

Gráfico 6.-



Fuente: Observatorio Audiovisual Peruano OAP-PUCP. Elaboración propia para la investigación.

Un elemento a considerar en la referencia a estos productos turcos es que estos relatos originalmente no son telenovelas:

Las telenovelas turcas en términos estructurales no son telenovelas, sino series. En su contexto original son emitidas en episodios de una hora y media, una vez a la semana y durante distintas temporadas. Esto ha implicado que, para su emisión diaria, en episodios de máximo 50 minutos, ellas hayan sido remontadas en Chile. En algunos casos, esto ha implicado la eliminación de algunas secuencias o escenas y, en otros, la división de la historia en dos o más capítulos. Este último procedimiento ha implicado la creación de finales “falsos” en cada episodio que permitan generar la intensidad dramática necesaria para enganchar a los espectadores con el episodio siguiente. Esto se ha visto exacerbado por los cambios en extensión y horario de transmisión de estas telenovelas motivado por las exigencias de la parrilla “flexible” (Julio, Fernández, Mujica, Bachman, & Osorio, 2015, p. 185).

Como observamos, los relatos turcos enfrentan en Latinoamérica un proceso de ajustes y modelamientos que implican transformaciones del producto en sí mismo, para acercarlos a las audiencias latinas; relatos con una fortaleza y solidez que les permite potenciar sus características melodramáticas y posibilitar procesos de mediación con audiencias diferentes. Un ritmo narrativo más lento, pero con proximidad a la telenovela brasilera, una actuación más pausada en escenarios únicos del Bósforo, pero con presencia de la tradición y lo rural –y la tradición y lo rural lucen diferentes, pero son simultáneamente muy próximos en estas tierras.

Ahora bien, la llegada de los relatos turcos afectó y aceleró cambios en la industria nacional peruana. Latina se hizo de una buena parte de la audiencia peruana consolidando su bloque de telenovelas turcas en el horario del *prime time* nacional y convirtiendo al 2015 en un año de profundos cambios en relación a la ficción. “La emisión de telenovelas de procedencia turca, con muy buenos niveles de sintonía, hizo que los canales peruanos replantearan sus formatos y contenidos de ficción” (Dettleff, Cassano, & Vásquez, 2016, p. 407). Las principales transformaciones en la industria nacional se concentran en el cambio de los productos importados y los cambios en las temáticas de los productos nacionales. Y se evidencia en la práctica cotidiana de la TV con varios proyectos cancelados o puestos en pausa, un reordenamiento de estrategias y de contenidos de los canales competidores. América televisión, el canal más vital en la producción local de ficción se vio obligado a comprar algunos títulos, programando en estos años de análisis dos títulos: *Sila, cautiva de amor* y *La vida amarga*.

Como señalan Dettleff, Cassano y Vásquez:

La emisión de telenovelas de procedencia turca, con muy buenos niveles de sintonía, hizo que los canales peruanos replantearan sus formatos y contenidos de ficción. Si bien las miniserias continuaron manteniendo presencia en las pantallas, eran proyectos comenzados el año previo o a inicios del 2015. Los nuevos proyectos abrazaron nuevamente la telenovela, que en el 2014 había desaparecido por completo de la ficción peruana (Dettleff, Cassano, & Vásquez, 2016, p. 407).

Durante los primeros años de este siglo XXI, las propuestas de telenovelas habían sido escasas, quizá por los costos e inversiones que significan. Sin embargo, en los últimos dos años frente al fenómeno de las telenovelas turcas y su éxito de audiencias, la telenovela ha retornado a nuestra producción y a las pantallas nacionales con *Amor de madre* (2015), *Valiente amor* y *Mis tres Marías* (2016), *Solo una madre*, *Mujercitas*, *Colorina* y *Madre por siempre: Colorina veinte años después* (2017).

Sin embargo -a primera vista- esta apuesta por la telenovela evidencia tensiones en la dinámica de estos relatos: por un lado ha significado el retorno de historias más clásicas, donde el romance, el ascenso social y la obtención de logros personales pasa por la resolución amorosa de la protagonista, y pareciera haberse perdido las historias de mujeres más combativas, de hombres más equitativos, de situaciones románticas más democráticas; pero por otro lado, en estos relatos hallamos un conjunto de mensajes directos sobre la lucha contra la violencia de la mujer. Esta temática se ha incorporado como eje narrativo al relato de la ficción en *Valiente amor*, *Mis tres Marías*, *Mujercitas*, *Colorina*, *Ojitos hechiceros 2* –en distintos casos de violencia física, acoso sexual, trata y prostitución.

Estas características dialogan con lo planteado por Füller (2005), quien señala que las relaciones de género han experimentado cambios importantes desde fines del siglo XX e inicios del siglo XXI. La autora identifica estos cambios en función de tres escenarios: la moral sexual, la maternidad/ paternidad y el espacio político.

Las transformaciones ocurridas en estos espacios conviven en conflicto con las tensiones originadas desde diversos espacios patriarcales. En relación a la moral sexual Füller reconoce cambios satisfactorios respecto a las decisiones sexuales y reproductivas, pero la persistencia de la doble moral, la influencia de la Iglesia Católica y la débil institucionalidad de derechos

ciudadanos afecta estas transformaciones. Lo mismo ocurre con la maternidad/ paternidad donde si bien hay avances en función de la búsqueda personal de las mujeres que retrasan su maternidad, esta continúa siendo un espacio de reconocimiento social que marca la identidad femenina. En relación a la paternidad, la búsqueda se orienta hacia paternidades más permisivas, sin embargo, las jerarquías de género continúan orientadas hacia la figura del padre proveedor, perteneciente al espacio público, más distante del hogar.

Füller señala en relación a las transformaciones ocurridas en la política que:

La acción política de las mujeres que se anunció en algún momento como una variedad latinoamericana de feminismo abrió la posibilidad de cuestionar las formas tradicionales de hacer política, puso en agenda las necesidades de las mujeres y cambió el registro de su accionar: de receptoras pasivas de ayuda y amas de casa se convirtieron en sujetos del desarrollo nacional. Sin embargo, las organizaciones sociales de mujeres dependen de los programas de ayuda estatal y de las agencias de desarrollo. Ello las hace susceptibles de caer en relaciones de dependencia y clientelaje (Füller, 2005, p. 118).

En relación a la construcción de vínculos sociales, esta etapa sugiero inscribirla en lo que Panfichi (2011) denomina representación contenciosa, expresada no a partir de “un acto de legitimidad política electoral, sino de la capacidad de ciertos actores “representativos” de la sociedad local, de recoger y expresar en forma contenciosa sus reivindicaciones materiales largamente postergadas” (Panfichi, 2011, p. 3). En el caso de la televisión podemos advertir una dinámica más bien reactiva ante los embates del mercado, reacciones y cambios drásticos en la programación de los relatos de ficción melodramática frente a las preferencias de la audiencia.

En relación al movimiento femenino, el nuevo siglo aparece más bien como la posibilidad de los colectivos de jóvenes en defensa de derechos sobre el cuerpo, la reproducción, la identidad y el reconocimiento legal de los derechos de los colectivos gays y lésbicos. Este escenario es complejo, dinámico y produce reacciones fuertes desde los sectores más conservadores del país.

Tres movimientos son acá importantes de resaltar. El primero, el denominado *Con mis hijos no te metas*, colectivo de padres y docentes relacionados a colegios católicos –especialmente de Lima-, que cuentan con el aval del ex Arzobispo de Lima en su cuestionamiento de la nueva currícula escolar peruana, que ha incorporado el enfoque de género. El segundo es el de las *Marchas por la vida*, colectivo vinculado también al ex Arzobispo de Lima que organiza una vez al año una gran marcha en contra de la solicitud de legislar sobre el aborto.

El tercer movimiento se ubica en un contexto de violencia contra la mujer que ha colocado al Perú entre los primeros países latinoamericanos con mayor número de agresiones sexuales y feminicidios, un colectivo de mujeres vinculadas a la academia convocó a una gran marcha para el 21 de agosto de 2016³⁴. A este llamado respondieron colectivos, organizaciones feministas, instituciones y algunas empresas de todo el país. *#NiUnaMenos* Perú dejó de ser solo un *hashtag* para convertirse en una plataforma de lucha, denuncia y apoyo emocional de miles de víctimas³⁵. *#NiUnaMenos Perú* fue el primero de otros colectivos feministas organizados a partir de las redes sociales en busca de una agenda pública y política acerca de las mujeres. El siglo XXI aparece, así como uno donde los colectivos y las mujeres de a pie estamos luchando por nuestros derechos, nuestra autonomía y nuestros cuerpos.

Como observamos en este breve recorrido por el melodrama televisivo de producción nacional, reconocemos estadios diferenciados de nuestra industria local en función de nuestra propia historia, de nuestra memoria, del alejamiento del poder político y económico vinculado a la empresa televisiva, y de intensos procesos de encuentro y diálogo, pero también de tensiones y conflictos en relación a nuestra ciudadanía, nuestra diversidad –clases sociales, representaciones de género y raza-, y nuestra industria.

³⁴ Estas marchas se han repetido en los años siguientes, aún así al momento de revisar esta última versión en los primeros nueve (9) días del 2019 han sido asesinadas cinco (5) mujeres en el Perú, dichos asesinatos han ocurrido a manos de sus parejas o exx- parejas.

³⁵ En 2017, 2018 y 2019 se convocaron las Marchas *#NiUnaMenos* Perú para el 25 de noviembre. Las Marchas son organizadas y convocadas por aproximadamente unos 30 colectivos feministas activos en la vida política y social del Perú.

CAPÍTULO 4: Recorridos femeninos en el melodrama televisivo peruano

Clara

Han pasado tantas cosas

Yoli

Y seguirán pasando...esa es la vida

El melodrama televisivo peruano nos ofrece relatos de mujeres con protagonistas que inician recorridos importantes en sus vidas; puede retratar una parte o gran parte de la vida de estas mujeres –personajes. En estas historias se resuelven dramas fundamentales como la identidad, el reconocimiento, la intensidad de los afectos, los amores fundacionales y los amores de vida.

En estos relatos nos encontramos con representaciones de la vida, que dialogan con nuestra cotidianeidad, con nuestras propias vidas.

En este capítulo revisaremos cada una de las historias seleccionadas para la investigación, recuperaremos la historia que cada uno de los relatos nos cuentan, para luego observar las representaciones femeninas que cada protagonista desarrolla en su carta biográfica. Finalmente dialogaremos con la teoría para analizar las representaciones- modelos –marcos culturales que cada historia nos está planteando.

La revisión de cada historia responde a una lógica temporal, desde el producto cultural más antiguo al más reciente, buscando develar los símbolos culturales que nos proponen.

4.1. Reconfiguración mariana: *Dina Paucar, la lucha por un sueño*

Las intersecciones de raza, género y clase constituyen los elementos estructurales primarios que conforman las experiencias de mujeres negras y latinas en las casas de acogida, y así es importante que entendamos que también hay otros espacios donde intersectan las estructuras de poder

Kimberlé Williams Crenshaw

4.1.1. La historia que nos cuenta

Dina Paucar, la lucha por un sueño es una miniserie peruana producida y realizada por MSM producciones que cuenta la historia biográfica de la cantante folklórica Dina Paucar. Michelle Alexander productora y directora de la miniserie reconoce que “a Dina la conocimos a través de un reportaje que le hizo un programa dominical. Su vida era una historia de éxito, de telenovela. Tenía una dramaturgia impresionante. Vimos en ella a un personaje que podía causar empatía con la gente y que además tenía una historia interesante que contar y que podía ser llevada a la pantalla chica” (El Comercio, 10 de julio de 2012). Esta miniserie se convertiría en un éxito de sintonía, “a las nueve de la noche, nadie le ganaba a Magaly Medina, fuimos los primeros en ganarle. Nosotras confiábamos en nuestro proyecto (...), hicimos 42 puntos, con picos de 58 a 60 puntos. Fue algo que sorprendió a todos” señala la productora (Diario El Comercio, 10 de julio de 2012).

Esta ficción melodramática se cuenta a partir de un reportaje periodístico que tienen que realizar los periodistas Eduardo Muro y Cinthya Velasco para el diario *El País*. Don Lucho, el director del diario les ha dado el encargo. Eduardo es un joven periodista que ha estudiado en el extranjero y acaba de regresar al Perú. Su mayor anhelo es trabajar en la sección política del diario *El País* y cuando recibe el encargo de hacer un reportaje para la sección de Espectáculos no se siente satisfecho. Cinthya por el contrario se encuentra entusiasmada con el encargo; cuando Eduardo pregunta “¿quién es Dina Paucar?” Cinthya le contesta: “Nadie de la llamada clase media o de la clase alta le presta atención y sin embargo tiene un montón de gente que la sigue en los conos. Esos son los nuevos ídolos del Perú” (Cap. 1 *Dina Paucar, la lucha por un sueño*)³⁶.

³⁶ Todos los diálogos de los personajes que se utilizan en este texto han sido tomados de los capítulos emitidos de la miniserie en señal abierta.

Los cinco capítulos de la miniserie³⁷ están organizados de manera que muestran una gran entrevista a Dina dividida en varias partes en diferentes locaciones. Así el relato de ficción termina siendo uno más bien episódico -con continuidad directa-, enlazado por los temas musicales más conocidos de la artista. Un elemento interesante de esta ficción es que la propia artista participa en el tiempo presente de la ficción, es decir, los personajes de la ficción Eduardo Muro y Cinthya Velasco interactúan con la Dina Paucar de carne y hueso.

Una vez instalados en el camerino de Dina –antes de un concierto- las preguntas de los periodistas nos llevan al pasado. Estamos en Tingo María y nos encontramos con Dina de unos doce años (interpretada por Mayela Lloclla), jugando con su hermana mayor Alejandrina al borde un río. “*Yo creo que tu destino es cantar*” dice la pequeña Alejandrina.

Los terroristas asaltan la comunidad y la casa de Dina, los terroristas amenazan a Don Alejandro con matarlos a todos si se quedan, les dan un ultimátum para que abandonen el pueblo. La familia parte de Tingo María hacia Dos de Mayo donde tienen una casa del bisabuelo de Dina. El fondo musical de esta secuencia es “*Hoy me encuentro lejos...extrañó mi pueblo donde nací...*”.

Ya instalados en Dos de Mayo, la vida transcurre con normalidad, han vuelto a cosechar y tener gallinas, y las hijas van a la escuela y ayudan con las actividades domésticas. Un día reciben la visita del tío Alipio –primo del papá. Dina quien ya sueña con venir a la capital no pierde oportunidad de preguntar cómo es Lima. El tío Alipio señala la diferencia: “*Acá es bonito, pero es como del pasado... allá, todo es moderno*” dice el tío mirando la zona. Alejandro, el papá de Dina, se opone a que su hija se traslade a Lima, lo que genera tensiones en la familia.

Finalmente, a los trece años Dina se escapa a Lima con ayuda de su hermana Alejandrina, su primer encuentro con la ciudad es esperanzador, Dina recorre las calles, mira las tiendas y las construcciones, las mira, entusiasmada. Después de caminar por el Centro de Lima, Dina se encuentra sola en la Plaza San Martín y un grupo de *pirañitas* le quieren robar. Uno de los chicos del grupo se opone:

“*¿no se acuerdan cómo éramos nosotros, cómo llegamos?*”

³⁷ “La historia fue hecha para transmitirse en cinco capítulos, pero dado el éxito que tuvo, el canal lo editó de tal forma que alcanzó para siete capítulos” detalla Michelle Alexander en entrevista al Diario El Comercio del 10 de julio de 2012.

La líder del grupo dice entonces:

“Vámonos, robar a cholos ya no es negocio”.

El “Mono” (el chico que se opuso al robo) cuida a Dina esa noche. Al día siguiente Dina conocerá el mar, pero se equivoca al cruzar algunas calles. Si bien la gente en general la ayuda, no faltan los comentarios racistas de quienes ven en ella a una joven indígena. *“Aprende a cruzar, chola bruta”*, dice un conductor, *“Serrana bruta, aprende a cruzar”* señala otro.

La noche anterior a encontrarse con su tío, un hombre trata de agredirla sexualmente, Dina huye corriendo del lugar. Finalmente, Dina va a encontrarse con su tío Alipio y su esposa, va a vivir con ellos durante algún tiempo. Cuando la familia de los tíos crece, Dina tendrá que partir, su papá la deja como trabajadora del hogar de una familia rica.

“Yo sé que tu vida la has hecho por acá”

(Don Alejandro a Dina).

“Así que tú vas a ser mi nueva sirvienta” sentencia la nueva patrona, la señora del Águila. El relato avanza al presente de la noche del concierto y Dina dice *“En ese momento el sueño de ser cantante parecía tan lejano”*. En esa casa era constantemente maltratada hasta que un día la joven se cansa y renuncia. Sale a la calle a buscar trabajo y enfrentar el mundo. Trabaja con unos abuelitos, en un hospicio, hasta que llega a una casa donde valoran su trabajo y la estiman.

Pasan los años. Alejandrina llega a la ciudad a buscar a su hermana. Las hermanas empiezan a trabajar juntas, primero en casa y después vendiendo pan y sándwiches. Alquilan un lugar propio y se van a vivir a Villa María del Triunfo. Ahí conoce a Jorge, su primer amor. El fondo musical de esta secuencia es *“dices que me quieres... dices que me amas...pero no lo dices con el corazón...”*.

Jorge parece un buen muchacho, tienen un romance de varios meses. Mientras Jorge conoce la casa de Dina y a su hermana, Dina no sabe nada de Jorge ni de la familia. Dina siempre le pregunta cuándo va a conocer a su familia, Jorge solo contesta que *“aún no”*. A Alejandrina, Jorge no le gusta, pero Dina no escucha, le dice a su hermana que deje de preocuparse, que ella ya no es *guagua*. Ante la insistencia de Jorge de que *le pruebe su amor*, Dina accede a tener relaciones con él, perdiendo su virginidad. Después de tener relaciones con Jorge, Dina siente que

el lazo se ha fortalecido, pero Jorge vuelve a su vida normal. Unos días después Dina va a buscarlo al Instituto donde estudia y lo ve con Shirley, su enamorada, quien, ante los reclamos de Dina, le pregunta a Jorge “¿Tienes algo con esa serrana?”.

“Si yo te amaba, ¿por qué me hiciste eso?” le pregunta Dina a Jorge. Después del desengaño el relato nos muestra que Dina quiere suicidarse, pero es rescatada por una mujer cuya hija se suicidó en el pasado. Esta mujer le recuerda a Dina que sus padres y su familia son lo más importante que tiene, y que “el dinero no sirve para ser feliz”. La señora devuelve a Dina a su casa. Esa noche Jorge vuelve arrepentido, ha tomado bastante y está borracho. Le pide perdón y le ofrece un anillo de matrimonio. Pero Dina ha tomado una decisión que se convierte en resolución para su vida.

*“Me he dado cuenta que tengo un montón de cosas mucho más importantes
por las cuales debo luchar
y voy a luchar por mí misma”*

Ante esta negativa de la muchacha, Jorge responde con prepotencia:

“Oye serrana de porquería, ¿qué te has creído?”.

Después de la decepción amorosa, el relato avanza en tiempo. Encontramos que Alejandrina ha conseguido un puesto en el mercado y Dina trabaja como vendedora en un puesto de ropa en el Mercado Central de Lima. Un día el dueño del puesto, el joven Dante le regala dos entradas para un concierto de Chacalón. En ese momento Dina mantiene una relación con Nicanor, quien parece quererla, aunque es un poco egoísta con las cosas que desea Dina. Mantienen una relación amorosa y sexual activa. Hay mucho deseo de ambos.

La noche del concierto Dina asiste con su hermana Alejandrina, y está ansiosa por ver todos los detalles del concierto, le llaman la atención los artistas, pregunta por los camerinos y la zona de producción, al llegar a esta, escucha que un artista ha cancelado su presentación y decide ofrecerse para cantar. El asistente de la producción es Rubén, quien ayuda a Dina para convencer al organizador de darle una oportunidad. El organizador acepta y Dina canta por primera vez frente al público. Debuta con el tema “El picaflor”. Si bien al principio, la multitud la intimida, finalmente es un éxito.

Dina disfruta este momento, que coincide con los primeros síntomas de su embarazo. Confirmado el embarazo, Dina busca a Nicanor para darle la buena noticia, pero Nicanor reacciona negativamente.

*“Saliste con tu domingo siete, pues... ¿de quién será ese calato? ...
¡carajo a mí no me lo vas a chantar! ...eso me pasa por meterme con una ignorante....”*

El fondo musical de esta secuencia es el tema musical “*Dos cervezas*”. Más tarde, ese día, Dina le dice a Alejandrina:

*“me trato como si fuera una mujer de la calle, una prostituta,
esas que se meten con todos los hombres...
Ese hombre ya se borró de mi mente, yo me las arreglo sola...
a mi hijo nunca le va a faltar nada”.*

“Tú vas a hacer que tu hijo se sienta orgulloso de ti”

(le contesta Alejandrina).

El relato se retoma varios meses después, Dina ya tiene una barriga de ocho meses y nos cuenta en voz en off cómo continuó trabajando en el puesto de ropa, vendiendo además puerta a puerta y seguía cantando en polladas y ferias. Poco antes de dar a luz Nicanor regresa para despedirse, le pide perdón por haberla engañado, “*Nicanor no fue honesto contigo, yo se que es mi hijo, pero yo tengo familia y me voy donde ella*”. Dina le dice que se vaya y nunca más piense en ella ni en el hijo que espera. Más tarde, ese día Rubén la busca para ofrecerle trabajar juntos en la producción de sus propios shows.

Dina da a luz al pequeño Alejandrino, el médico que la atiende le dice:

“Tu hijo se va a convertir en una hoja en blanco donde vas a poder escribir todas tus ilusiones”.

Rubén la busca cuando les dan de alta del hospital, Dina lo nombra padrino de su hijo, él acepta y le explica mejor el tema de los conciertos, de independizarse, hacer sus propios temas y eventos.

“Si te produzco, vas a ganar mucho más”.

Dina le dice “*Soy muy afortunada de tenerte*”. El relato cierra tras el éxito del primer concierto de Dina producido por Rubén. Para el concierto han llegado sus padres, quienes junto con Alejandrina le regalan su primer traje bordado. El concierto abre con el animador diciendo:

“*A todas las madres solteras del Perú*”,

y el fondo musical de esta secuencia es el tema musical *Hijo mío*.

Se intercalan las imágenes de la ficción y la vida real.

4.1.1.1. La música como eje del relato

Si bien el objeto de análisis de esta investigación es la miniserie melodramática *Dina Paucar, la lucha por un sueño* es importante relacionar la narrativa del producto televisivo con la propia experiencia cultural que simbolizan las canciones de la artista. Las canciones ponen en escena sentimientos personales, alegrías, miedos, temores, silencios que conectan directamente con aquello que la ficción cuenta, validando el relato. En la miniserie cada etapa de la vida de la artista es acompañada por distintos temas musicales de la artista que otorgan significado a las escenas y acciones de los personajes, y contextualizan y facilitan la conexión emocional con la representación que de ella se hace. La música así activa redes de significados, que expresan emociones compartidas.

Las temáticas de las canciones de Dina Paucar se inscriben en una línea de continuidad con la canción andina tradicional: recoge del huayno clásico los acordes melancólicos y una base sustentada en la añoranza; toma de la música chicha esa particularidad de crónica cotidiana; de la tecnocumbia rescata el trabajo de la puesta en escena; y de la ciudad recupera personajes contemporáneos y sus vivencias e historias. Sintetiza la experiencia urbana de la mujer migrante en la ciudad, incorporando temáticas más subjetivas, que expresan sus propias experiencias de vida. La experiencia personal se recupera y con ella, la colectiva, reconfigurando nuevos territorios y tiempos diferenciados. Sus canciones nos hablan de una experiencia móvil y creativa de espacios compartidos, donde la contradicción recupera un lugar vital. Así el relato de la ficción y la historia personal de la artista se representan como continuidad, trascendencia y significación, ya que como bien sabemos “la relación de la narración con la identidad no es sólo expresiva sino constitutiva”³⁸.

³⁸ Políticas de multiculturalidad y desubicaciones de lo popular. Jesús Martín Barbero y Ana María Ochoa Gautier. En: *Cultura y transformaciones sociales en tiempos de globalización*.

4.1.2. Representaciones femeninas. Carta biográfica de Dina en *Dina Paucar, la lucha por un sueño*



En este producto cultural estamos frente a un discurso de género que nos plantea un conjunto de tensiones entre un discurso patriarcal hegemónico –ese que identifica lo femenino en relación al espacio privado (el lugar de la mujer es su casa y su familia), y a lo masculino en términos de lo público (su espacio es el afuera y son ellos, los proveedores de la familia)-, y un discurso femenino que discute esa realidad (la mujer se hace de un lugar en el espacio público y se convierte en sostén de su familia y su casa).

Esta miniserie nos propone una representación femenina que parece alejarse del **modelo mariano**. Stevens (En Pescatello, 1977) nos plantea que el modelo mariano demanda la

Texto recuperado en: www.globalcult.org.ve/pub/Clacso1/barbero.pdf el 16 de enero de 2007.

exaltación de la virginidad, la pureza de sentimientos, la inocencia y los valores morales anclados en la religiosidad. Una mujer mariana se inscribe en la domesticidad de lo femenino –cuidado de la casa, cuidado de la familia, sacrificio en aras de la realización de padres, esposos e hijos, comportamiento dócil de la mujer, pasividad, dependencia económica, la docilidad femenina. Este supone una superioridad moral femenina, asociada a la religión católica y especialmente a la pureza de la Virgen María, pero también una fragilidad y una virtuosidad anclada en la pureza y virginidad femenina. Y como señala Marcela Lagarde (1989), la femineidad es una condición histórica que caracteriza a la mujer a partir de una *prohibición sagrada*, ya que el núcleo de su identidad femenina se elabora subjetivamente a partir de la dependencia y del ser en función de otros (Lagarde, 2014, p. XIV).

El modelo mariano se construye en relación con otros: la madre, la seductora y la prostituta. La madre encarnaría la esencia femenina de realizarse a partir de los hijos, de la capacidad femenina para dar y entregarse al cuidado de otros. La mujer seductora es la mujer cuyo cuerpo y sexualidad juegan un rol importante en su capacidad para seducir al hombre, invirtiendo los lugares de poder y el de la prostituta es un modelo que se define por su marginalidad, marca la frontera moral del comportamiento femenino.

Estos mandatos de lo femenino aportan varias características particulares a la constitución misma de los personajes femeninos de nuestro relato melodramático de investigación. Como señala Roman Gubern (En Oroz, 1995):

La eficacia del melodrama deriva de sus filones temáticos y del tratamiento que recibieron, de fuerte impregnación tardorromántica y populista. La familia, la maternidad, los amores interclasistas, la lealtad, el honor, el sacrificio personal, la culpa, el arrepentimiento, la expiación y el perdón fueron elementos recurrentes” (...) Los melodramas tenían sus canteras temáticas privilegiadas, pero también sus arquetipos, como la madre soltera, el hijo natural, el patriarca despótico, el hijo pródigo, el cura bondadoso, o la hembra venusina y depredadora sexual (En Oroz, 1995: 13 y 14)

La representación que se hace de Dina Paucar en este melodrama, expresada y sintetizada en su carta asociativa –elaborada a partir de la matriz del relato–, nos ha permitido visualizar cuatro dimensiones a partir de las cuales se va configurando lo femenino: Modelo femenino, Cuerpo, Raza y Agencia.

La dimensión mariana se manifiesta en un conjunto de características propias del personaje, Dina es emotiva, leal, sensible, soñadora. Su virginidad tiene un valor central en su vida, *“Si yo te amaba, ¿por qué me hiciste eso?”*. Y su pérdida, su entrega al hombre equivocado la pone en una situación de crisis emocional y personal: *“Yo me entregué a él, y él se burló de mí”* le dice Dina a Alejandrina y le escribe *“Mami, perdóname, no soporto vivir así”*. Esta nota nos plantea la significancia que tiene la virginidad en la vida de las mujeres, la marca identitaria que configura en sus mentes y en sus cuerpos, así como la culpa que genera su pérdida. Lo que, en términos de la dramaturgia del relato, la lleva al borde del suicidio, siendo rescatada de esa oscuridad por una mujer con mayor agencia que ella en ese momento de su vida. Una mujer blanca, de clase alta que ya pasó por el infierno de ver suicidada a su propia hija.

El valor de la vida humana se superpone al valor de la virginidad en esta etapa del relato. Y despierta en el personaje de Dina una meta mayor, sus propios sueños: *“Me he dado cuenta que tengo un montón de cosas mucho más importantes por las cuales debo luchar y voy a luchar por mí misma”*. Y reafirma el valor de la familia como el espacio central de apoyo, de afecto, de seguridad: *“Tú y mis papás son lo más importante de mi vida”* le dice Dina a Alejandrina después de esta decepción.

La maternidad –otro eje central del modelo mariano- se hace presente en este melodrama biográfico y es una realidad que transforma la vida del personaje central del relato, el hecho de ser madre pone nuevas metas en su vida. *“Ese hombre ya se borró de mi mente, yo me las arreglo sola...a mi hijo nunca le va a faltar nada”*. Esta meta es reforzada por su par femenino Alejandrina cuando esta señala: *“Tú vas a hacer que tu hijo se sienta orgulloso de ti”*. Y es una meta consolidada por el médico que atiende el parto cuando le dice *“tu hijo se va a convertir en una hoja en blanco donde vas a poder escribir todas tus ilusiones”*, lo que se puede entender como una nueva oportunidad por resituar el mandato mariano, ahora convertida en madre su experiencia de vida y su subjetividad quedan al servicio de ese hijo que vuelve a acercarla al mandato moral que demanda el mundo patriarcal y que le otorga reconocimiento social: es madre. La paternidad negada de Nicanor más bien nos habla de una conspiración contra el ideal de paternidad responsable (Füller, 2005: 114).

La dimensión de la **raza** cobra un lugar central en este melodrama porque el personaje es constantemente categorizado en función de ella. Foucault define la raza como la “pureza biológica del pueblo de una nación que presupone el ejercicio de un biopoder, que genera segregación y jerarquización social, relaciones de dominación y efectos de hegemonía” (Foucault

en Viveros, 2008: 170). Y el concepto de biopoder debe ser entendido como un “proceso de normalización que define un orden moral y político” (Foucault en Viveros, 2008: 170). En el caso peruano lo blanco/ mestizo costeño se instala como superior a lo cholo- serrano- indígena andino y selvático. Y el primero domina sobre el segundo.

Por su parte Viveros (2008) pone en evidencia la contradicción que supone el mestizaje en América Latina, ya que por un lado se instala como la gran ficción fundacional de los imaginarios nacionales en nuestro continente, pero por otro, rompe con las reglas de la endogamia racial y social que se instaló en los imaginarios locales desde la Colonia. La preocupación de las pequeñas burguesías nacionales estaba orientada a la reproducción social del cuerpo nacional y la reproducción biológica de sus ciudadanos, de ahí la existencia de un conjunto de normas, códigos, reglamentos, valores y relaciones de autoridad y legitimidad –que operaban principalmente en los cuerpos femeninos. El mestizaje así se convierte en un discurso que une y separa simultáneamente a grandes sectores de nuestras poblaciones. Viveros plantea que:

La categoría raza es un correlato del proceso de propagación de esta bio-racionalización del gobierno y de la difusión de estas tecnologías de poder para la administración de la población. Desde la segunda mitad del siglo XIX las políticas de población y familia y las intervenciones sobre el cuerpo, la sexualidad y las conductas de la vida cotidiana encontraron su justificación en la preocupación por la protección de la pureza de la sangre y el porvenir de la especie. Esta supuesta pureza podría estar amenazada por matrimonios y relaciones sexuales entre personas de distintos orígenes “raciales” (que en el siglo XIX podía englobar diferencias de clase, nación y religión). (Viveros, 2008: 170).

En la misma línea de reflexión, De la Cadena señala que “de acuerdo con la ideología regional hegemónica, el status étnico³⁹ es fijo y las barreras que separan a indios de mestizos son infranqueables” (De la Cadena, 2011, p. 3).

Estas barreras raciales instaladas desde los orígenes de la Colonia, apelan a la convivencia necesaria entre sujetos de diferente procedencia geográfica, cultural, social y racial (Burns, 2008). “En las Américas, los ibéricos tendrían que coexistir con una enorme población de ‘idólatras’ y cristianos nuevos a quienes desde antes habían aprendido a despreciar” (Burns, 2008, p. 39). Viveros, De la Cadena y Burns ofrecen perspectivas históricas para entender como la religión y la

³⁹ Si bien De la Cadena utiliza el término étnico, en este texto yo hablo de raza porque los diálogos donde se apelan a los términos “serrana”, “chola” evidencian la carga ideológica que ambos contienen y aluden directamente a una dimensión racial y no a los significantes culturales a los que se refiere el término étnico. Recordemos que el término raza fue uno central en la constitución de nuestra etapa republicana durante los siglos XIX y XX en el Perú.

raza se mezclaron para construir categorías de pureza que se instalan en las representaciones sociales que se elaboran de unos sujetos en contraposición con otros.

Recién llegada a Lima, en su encuentro con los pirañitas, la primera agresión que sufre Dina es de otra joven andina que llegó antes que ella, pero que ya en la capital se encuentra transformada - por su relación con lo urbano- en un sujeto más criollo, por ende, en otro, diferente. El personaje del Mono lo dice con claridad “¿no se acuerdan cómo éramos nosotros?, ¿cómo llegamos?”. Estas preguntas apelan a un pasado similar al de Dina ya olvidado o borrado por los chicos. La líder del grupo entonces sentencia la distancia cultural, la diferencia de agencia y de lugar ocupado por cada uno de los personajes: “*vámonos, robar a cholos ya no es negocio*”.

Esta distancia cultural será reforzada por las voces que aluden al aprender a moverse en la ciudad, conocer sus reglas y sobrevivir en un espacio que se identifica como “más moderno”, con muchas calles, muchos autos, tráfico y semáforos que lo organizan, “*Aprende a cruzar, chola bruta*”, dice un conductor, “*Serrana bruta, aprende a cruzar*” señala otro. El personaje Dina no conoce estas normas, viene de un “tiempo pasado”, la sierra. Esta diferencia entre el mundo urbano y el mundo rural es señalada por el personaje de Alipio cuando dice: “*Acá es bonito, pero es como del pasado... allá, todo es moderno*”.

Las voces que exigen un aprendizaje para comportarse en la ciudad también manifiestan las cargas ideológicas que la pertenencia a un grupo fenotípico conlleva en una sociedad altamente racializada como la limeña, el sujeto andino o serrano es inferior intelectualmente hablando que el sujeto criollo.

Ahora bien, en este relato melodramático la raza también constituye una referencia para el lugar social que cada uno debe mantener en una ciudad como Lima. Cuando Shirley, la enamorada de Jorge le pregunta “¿Tienes algo con esa serrana?” está expresando una fuerte extrañeza frente a la posibilidad de una relación amorosa entre alguien como Jorge (hijo de familia de clase media, blanco, estudiante de instituto) y Dina (mujer chola de clase baja, sin estudios superiores, trabajadora ambulante), ya que ella posibilitaría una movilidad racial que al parecer es imposible. Esta situación representada en el melodrama nos pone de manifiesto que los sistemas raciales, sexuales y de clase social son sistemas de opresión interrelacionados que se visibilizan de manera concreta en los cuerpos de las mujeres.

En ese sentido Viveros (2008) nos recuerda que la propensión a naturalizar la diferencia y la desigualdad social acerca el racismo al sexismo de tres maneras por lo menos. En primer lugar, naturalizando el poder -el hecho biológico se transforma en procedimiento ideológico-, en un segundo momento los significados se anclan en el cuerpo y finalmente sus representaciones son imágenes efectivas para la reproducción social y cultural (Viveros, 2008: 172).

El lugar que deben ocupar los sujetos en la dinámica social también se manifiesta en el relato melodramático cuando la señora Del Águila le dice a Dina: “*Así que tú vas a ser mi nueva sirvienta*”, así como cuando su padre Don Alejandro le recomienda “*Trata de entender a esta gente, hija*”. Ambos diálogos aluden a diferencias, jerarquías de poder y “supuestos” lugares de pertenencia que estructuran la organización social limeña y que se hacen más evidentes en los cuerpos de las mujeres subalternas.

El recorrido del personaje de Dina Paucar en la miniserie pone en escena el recorrido de muchas mujeres jóvenes andinas que migran a la capital del Perú, chiquillas adolescentes que deben enfrentar una trayectoria laboral -en muchos casos- poco exitosas y de alto riesgo. Al llegar a la capital Dina debe enfrentar la violencia simbólica y física, una noche cuando todavía no se ha encontrado con su tío, la ficción nos muestra un intento de agresión sexual contra el cuerpo de la joven, agresión que no se concreta porque ella huye. Ya con sus tíos el personaje de Dina empieza ayudando en el puesto del mercado de la familia, vendiendo jugos y emolientes, pero al poco tiempo la familia ya no puede seguir alimentando una boca más y ella tiene que encontrar un trabajo.

La primera opción laboral para estas muchachas es el trabajo doméstico, que se convierte en el correlato natural de los procesos de socialización en las que muchas mujeres somos insertadas, el cuidado del hogar, el cuidado de otros, las labores de limpieza y la preparación de alimentos.

El trabajo que se define como “un proceso de transformación del mundo material para fines prácticos”⁴⁰ es un elemento central en la biografía que representa la miniserie, sin embargo es un trabajo que -por sus características de doméstico y reproductivo- no es bien valorado y ocupa un lugar inferior en la escala social con escasas posibilidades de otorgamiento de reconocimiento, prestigio o poder.

⁴⁰ Presentación en clase de Teoría general de las relaciones de género 2. Fecha: 04 de octubre de 2012. Notas del curso.

Sin embargo, como señalamos en el marco teórico, Kogan (2010) nos propone que el cuerpo y el trabajo parecen ser elementos diferenciadores para la construcción de las identidades femeninas. El trabajo se constituye como la actividad que permite el reconocimiento, el prestigio local y la posibilidad de obtener un proyecto de vida propio (Kogan, 2010). En este melodrama, objeto de análisis, el trabajo doméstico se relaciona al proyecto de vida, trabajar es la posibilidad de Dina para realizar sus propias metas y sueños, y como tal es experimentado por el personaje. En relación a esto, en un momento de la ficción, Dina les dice a los periodistas que la entrevistan “*Yo vine a Lima a triunfar y no a retroceder*”. Y el trabajo era la llave que le permitiría alcanzar el triunfo.

El trabajo así se convierte entonces en un soporte emocional, por la estabilidad económica que provee, al tiempo que otorga capacidad de acción y decisión desde su propia subjetividad, facilitando su independencia (Cassano, 2014).

Ahora bien, Kogan nos recuerda que “el **cuerpo** parece ser un recurso para estar en el mundo, entablar relaciones sociales armónicas o conflictivas y construir horizontes de significación en torno a la propia identidad” (Kogan, 2010: 81), y Rodó propone que “el conocimiento y experiencia que los seres humanos tienen de su cuerpo es una realidad compleja, determinada tanto por factores biológicos y psíquicos, como por el contexto histórico y social” (Rodó, 1994: 81). En el caso de la ficción que analizamos, el cuerpo es imaginado como una dimensión con particularidades y una historia propia. En el caso de la miniserie *Dina Paucar, la lucha por un sueño*, el cuerpo del personaje principal va a ser representado en diferentes etapas de vida biológica. Cuando más joven, es un cuerpo que resalta por la alegría que expresa en el juego, en el baile y la música; ya joven evidencia el deseo, la experimentación del amor romántico, ese que caracteriza al personaje. La virginidad como valor moral o bien de prestigio del marianismo se inscribe en ese cuerpo y como hemos señalado, su pérdida la lleva a una crisis emocional, evidenciando que “contradictoria y conflictivamente las mujeres protagonizan su cuerpo y su subjetividad” (Lagarde, 1990, p. 7). Deseo y contención parecen ser los polos en los que el personaje del relato experimenta su cuerpo en su juventud.

Finalmente, ya en la adultez se va a manifestar como un cuerpo materno, un cuerpo que da vida a otro ser y por ello su significado y valor se ven transformados.

En este relato, los personajes femeninos tienen conciencia de sus cuerpos. Cómo se viste, cómo se cuida, cómo se presenta en escena la protagonista del relato nos habla de escenarios diferentes

donde el cuerpo expresa distintos niveles de agencia. Cuando Dina trabaja en casa, su cuerpo es cubierto por un uniforme, que simboliza su lugar en la escala social; cuando trabaja como vendedora en el puesto de ropa del joven Dante luce más a la moda juvenil -jeans más apretados al cuerpo y polos femeninos que marcan la figura-, lo que puede expresar cierto nivel de conformidad con la propia figura, pero también de sensualidad y deseo. Nicanor –el padre biológico de su hijo-, sin embargo, observa un cuerpo erotizado que se convierte en objeto de deseo y realización de su propia masculinidad expresada en su virilidad. Ahora bien, el personaje de Dina también siente deseo y ganas, con Nicanor vive su sexualidad y su erotismo, sin embargo, hay otras cosas que desea más allá del sexo.

Kogan señala que históricamente el cuerpo femenino “ha experimentado un proceso progresivo cuyo objeto ha sido disciplinarlo y modelarlo” (Kogan, 2010: 57), y en la trama del relato esto se manifiesta en la etapa del embarazo.

Ya embarazada, el personaje de Dina viste su cuerpo con prendas que expresan y evidencian su condición de futura madre. Los modelos seleccionados son los que reconocemos socialmente como tradicionalmente maternos, blusas con corte debajo del busto y línea que se aleja del vientre, floreados, en tonos rosas o pasteles. No podemos dejar de reconocer niveles de disciplinamiento sobre el cuerpo femenino materno.

Una mención aparte merece el vestuario, los trajes que utiliza nuestra protagonista en la ficción cuando sale a escena para cantar. Son los trajes reales de la cantante Dina Paucar. La productora Michelle Alexander declaraba en 2012: “Todas las polleras que lució Magdyel Ugaz en la serie eran de Dina. Ella amablemente prestó sus vestuarios y enseñaba también a las chicas a peinarse y a bailar” (El Comercio, 10 de julio de 2012). Estos vestidos son grandes polleras con pedrería puesta a mano y bordados multicolores con representaciones que remiten al imaginario del mundo andino y de la vertiente musical romántica a la que la artista pertenece⁴¹. Son expresiones de un arte, que, en la ciudad, reconfigura los trajes tradicionales de fiesta de la geografía andina. *Dina Paucar, la diosa hermosa del amor*⁴² actualiza y recompone una imagen de la mujer andina con agencia. Luís Miranda afirma que el público ve en Dina Paucar “a la Virgen, a la Pachamama

⁴¹ Sus temas musicales recuperan y ponen en escena una variante de la música andina que se denomina huayno con arpa, un huayno con letra más romántica que recupera su base instrumental tradicional a la que se le incorporan nuevos instrumentos, como los timbales, el bajo y la batería eléctrica.

⁴² Nombre artístico de Dina Paucar

revivida, a una diosa telúrica capaz de envolverlos en una embriaguez superior a la de la cerveza”⁴³.

La dimensión de **agencia** del personaje del relato se expresa a partir de la combinación de varios niveles, desde los más íntimos hasta los incorporados por la experiencia de vida del personaje. El temperamento, la inteligencia, el tener voz, el saber cantar, la dedicación y disciplina, la educación, la vitalidad y la constancia son particularidades del personaje que le otorgan autonomía económica y una gran capacidad de independencia y toma de decisiones que es central para alcanzar sus metas.

Scott define la “agencia humana como intento (al menos parcialmente racional) de construir una identidad, una vida, un entramado de relaciones, una sociedad con ciertos límites y con un lenguaje, lenguaje conceptual que a la vez establece fronteras y contiene la posibilidad de negación, resistencia, reinterpretación y el juego de la invención e imaginación metafórica” (Scott en Lamas, 1996: 287).

Podemos señalar entonces que la agencia es la posibilidad de las personas para tomar decisiones y ejecutar sus acciones –en aras de construir su identidad y elaborar un proyecto de vida- con independencia. En esa línea, el personaje de Dina del relato melodramático recupera esa posibilidad de ser y devenir sujeto social en un contexto histórico particular. Desde el mundo rural de Tingo María a la urbe capitalina, el personaje tiene un sueño, una voluntad para alcanzarlo y unas herramientas –voz, canto, trabajo y educación- que posibilitan la realización del sueño.

En relación al contexto peruano Füller (2005) señala que el desmontaje de sistemas oligárquicos, el desarrollo de la economía de mercado, el retroceso del poder del padre, la movilización de las mujeres por sus derechos y la revolución reproductiva fueron algunos de los factores que propiciaron grandes cambios en las sociedades latinoamericanas a lo largo del siglo XX, sin embargo ese proceso de cambio tuvo –en el caso peruano- características particulares y contradictorias especialmente por la persistencia de las jerarquías étnicas y raciales, y la incapacidad del Estado para incluir a la mayoría de la población (Füller, 2005: 107).

Frente a ello, la democratización de la educación en el Perú de inicios de la década de 1970 tuvo como consecuencia -como señala Narda Henríquez- el que muchas mujeres experimenten la

⁴³ Madre India. Luis Miranda. En: luismirandablog.blogspot.com, recuperado el 19 de setiembre de 2006.

educación como “la revolución silenciosa” (Henríquez en CMP Flora Tristán, 2004: 129), la posibilidad concreta y real que les otorgaba la educación para poder ampliar sus horizontes, mejorar sus condiciones de vida y alcanzar sus propios objetivos de vida. La educación amplía las oportunidades en la vida de las mujeres que apuestan por ella. Y en el caso del personaje de Dina esto se hace evidente. Ya en Tingo María y Dos de Mayo, sus padres apostaron por la educación de sus tres hijas y una vez en Lima, el continuar con sus estudios es una meta que ella busca alcanzar. Cuando ingresa a trabajar en casa, una condición para aceptar ese trabajo es que ella asista a clases nocturnas y termine sus estudios de secundaria. Si bien el personaje no accede a estudios superiores, el saber leer y escribir le da herramientas para manejarse en su mundo cotidiano y laboral. La educación formal de la escuela se complementará con la experiencia de vida, con el compartir con gente diversa en situaciones y tiempos diferentes, lo que redundará en un conocimiento del mundo que la rodea que van formando su carácter.

A los 18 años el personaje piensa en diferentes maneras de independizarse económica y laboralmente, es una persona ahorradora y disciplinada. Con la llegada de Alejandrina a Lima, las hermanas pueden juntar el capital para empezar su propia venta de pan y sándwiches.

Si bien es cierto que frente a su primera decepción amorosa -a los 18 años- el personaje recibe el apoyo de pares femeninos, una mujer mayor de clase alta, blanca, y de Alejandrina para sobrellevar la crisis; un par de años después para cuando tiene que enfrentar el abandono de Nicanor, es ella la que resuelve cómo quiere que sea su vida y la de su hijo. “*Yo me las arreglo sola, a mi hijo nunca le va a faltar nada*”, es su resolución y a partir de ahí, la vemos trabajar muy duro para que esa resolución se transforme en realidad. Una vez alcanzado el éxito -que significa el final de este relato melodramático-, la resolución se transforma en reconocimiento. En el último concierto de la ficción hay un reconocimiento público:

“A todas las madres solteras del Perú”

(dice el locutor)

Es un homenaje que resignifica la condición de la maternidad sin la presencia de una figura paterna. Esta imagen nos recuerda a Lagarde cuando dice “es la paternidad la que es ejercida con mayor dificultad por los hombres, y en gran medida, muchos de ellos se niegan a vivirla, la desaparecen, dejan una secuela de carencias cuya satisfacción es asumida por las mujeres” (Lagarde, 1990, p. 7). Ahora bien, es interesante la dinámica que se presenta entre ficción y realidad, porque este último concierto es efectivamente parte final del relato de ficción, sin

embargo, quien aparece es la cantante Dina Paucar con su orquesta, coros y locutores. Esta dinámica de entrelazar la realidad con la ficción representada es la marca de estilo de esta producción.

4.1.3. Reconfiguración mariana

La representación social que nos ofrece la miniserie *Dina Paucar, la lucha por un sueño* evidencia tensiones en el modelo mariano que parecieran definir a la protagonista del relato. A lo largo del relato el personaje valora el amor –especialmente el romántico, la virginidad, la religiosidad, la familia. Es un personaje que se define a partir del Bien, del hogar, de la familia, con sueños propios.

El personaje femenino del relato es representado con diferentes acentos dependiendo del momento de su vida. Al inicio vemos más bien a una muchacha ilusionada con el amor romántico, unos años después nos encontramos con una joven mujer andina en pos de un sueño – ser cantante-, una hija que valora a su familia y busca darle satisfacciones, más adelante observamos a una madre abnegada y sacrificada por el hijo de sus entrañas y hacia el final de la historia nos encontramos con una mujer que alcanza el éxito y se convertirá en una futura esposa cariñosa.

4.1.4. Síntesis recorrido Dina



Fuente: Elaboración propia para la investigación

Ahora bien, en esta representación también aparecen las posibilidades que la educación y el trabajo le ofrecen, independencia económica para no tener que depender de ningún hombre – padre o esposo-, independencia laboral que le permite consolidar una posición económica que -en el caso peruano- se relaciona directamente con la variable raza y clase social, y finalmente reconocimiento social a partir de su quehacer en el mundo artístico y laboral. La experiencia de vivir su cuerpo, el deseo y la actividad sexual también transforman la dimensión mariana, independizando la sexualidad de la reproducción.

Así educación, trabajo, dominio del espacio público y cuerpo constituyen variables claves en la transformación del modelo mariano que se hace en la representación femenina del personaje. Sin embargo, en este relato melodramático el modelo mariano parece resituarse, reconfigurarse, adaptarse al cambio para mantenerse como mandato de la identidad femenina. Es cierto que el personaje de Dina es uno con agencia propia, sin embargo, al final del relato se valora el éxito como artista, su condición de madre y el futuro matrimonio con Rubén, su manager. Esta secuencia de eventos me permite inferir que la domesticidad de los cuerpos femeninos, los valores de esposa y madre son los que prevalecen en el recorrido, quizá con otras características, con otras aristas, con otras tensiones.

La música constituye nuevos procesos de comunicación y socialización en los cuales nos reflejamos y reconocemos, la música de Dina Paucar hace posible la visibilización de deseos, anhelos, historias de vida que se convierten en modelos de identidad que legitiman subjetividades y narrativas propias en contextos donde las discontinuidades y fragmentaciones son constantes. Esta es una característica que la miniserie recoge. La historia de la mujer que empieza sin nada y se transforma en una artista importante en una industria como la musical. Conjuntamente al éxito profesional Dina alcanza el éxito personal, ser madre y encontrar el verdadero amor.

García Canclini señala que “narrar historias en tiempos globalizados, aunque sea la propia, la del lugar en que se nació o se vive, es hablar para otros, no solo contar lo que existe sino imaginarlo fuera de sí.” (García Canclini, 2001, p. 52). Y la historia de Dina Paucar nos está hablando de historias compartidas, de experiencias personales y de subjetividades más grupales, de mujeres y hombres en relación a mandatos patriarcales en un mundo cambiante. Desde la experiencia biográfica nos están hablando de algo más. Santiago Alfaro señala que “el fenómeno que encarna Dina Paucar no puede ser reducido (...), a su epopeya biográfica. Ella es solo la diosa más visible de un panteón vernacular que tiene como escalera al edén a estas consolidadas industrias

culturales (las provincianas), y como coordinadas discursivas a una inédita narrativa étnica que exalta el triunfo provinciano en el capitalismo”⁴⁴.

La diosa del amor, la diosa provinciana que conquista el presente, que nos demanda un hoy diverso culturalmente, pero que también encarna a las mujeres de nuestra ciudad, de nuestra región, de nuestro país; especialmente a las madres solteras, a las madres trabajadoras, a las madres que contra todo, luchan para sacar a sus hijos adelante, labrarles un futuro en una realidad hostil con ellas.

En relación a este resituarse del modelo mariano en el melodrama televisivo en el Perú recordemos que Adayr Tesche (2006) define el melodrama “como un sistema de reglas de producción estables y transgredibles que dan cuenta de un modo de mediación particularizada de lo real” (En Fuenzalida, Corro, Mujica, 2009: 13). El melodrama se convierte así en “una mediación entre dos realidades contradictorias: el discurso oficial del proyecto moderno orientado hacia el desarrollo, la cultura letrada y lo público, y la cotidianeidad latinoamericana en la que priman la tradición, el tiempo de la repetición, lo oral y lo doméstico” (Mujica, 2007: 22).

Por ello el relato melodramático siempre se construye en términos personales, subjetivos, muchas veces puede parecer de una simpleza absoluta pero su fortaleza reside en la caracterización que se hace de los personajes y de las situaciones. El melodrama se nos presenta como una forma narrativa que transparenta el orden social. En el melodrama se condensan los valores, temores, preocupaciones de los grupos sociales que comparten la experiencia melodramática. Es, en esencia, una forma de representación de la vida misma. Y como tal, nos muestra los procesos de adaptación y reconfiguración de los mandatos patriarcales en el mundo contemporáneo y *Dina Paucar la lucha por un sueño* representa estas transformaciones.

El melodrama nos aleja de la visión trágica del destino y nos acerca a pensar nuestra existencia en relación a nuestra propia obra, se entiende “el modo melodramático como el hecho central de la sensibilidad moderna” (Brooks, 1995: 21)⁴⁵. Los relatos melodramáticos nos permiten imaginar que tomamos lo inevitable del destino con nuestras propias manos, nos permiten imaginar⁴⁶ que

⁴⁴ Los paréntesis son míos. “Las industrias culturales e identidades étnicas del huayno”, ponencia presentada en: Arguedas y el Perú de hoy, seminario organizado y publicado por Sur, Casa de Estudios del Socialismo

⁴⁵ La traducción es mía.

⁴⁶ Uso el término imaginación en el sentido en que lo desarrolla Arjun Appadurai quien considera que la imaginación es un espacio para la acción pues promueve resistencia, ironía, selectividad y agencia. En: *La Modernidad Desbordada, dimensiones culturales de la globalización*. Arjun Appadurai. Fondo de Cultura Económica. Argentina. 2001.

somos nosotros los sujetos de nuestro porvenir. En el caso del relato analizado estas ideas se convierten en eje del relato televisivo y en núcleo de la representación femenina que el producto nos ofrece.



4.2. La construcción de la seducción: Raza y sexualidad en *Por la Sarita*

La sexualidad proporciona metáforas generadas para la colonización

bel hooks

Las propuestas teóricas de Sommer (2004), Armstrong (1991), Barrig (1979), Viveros (2008) y Wade (2013) sugieren que la sexualidad femenina es un elemento que debe ser controlado porque sirve a, y manifiesta un tipo de orden social. Este orden social construye simultáneamente las instituciones necesarias para su manutención. Así la actividad sexual femenina solo puede ser realizada al interior de una institución social regulada por el propio conjunto social -el matrimonio-, y para servirlo en exclusiva, produciendo descendencia y futuros ciudadanos - función reproductora. El valor de la sexualidad femenina se mide entonces en tanto la mujer se convierte en madre. En el caso de *Por la Sarita* (2007), Valentina como personaje protagónico femenino subvierte –en parte- este mandato en tanto es una mujer que trabaja con su cuerpo, lo que la ubica –desde la perspectiva de este mandato- en una zona de frontera del ideal femenino. El trabajar con su cuerpo la lleva de los night- clubs limeños a la prostitución callejera y a la prostitución en el penal, para finalmente después de varios procesos de purificación –sacrificio, entrega y sanación-, ubicarla como pareja y futura madre, lo que pone en evidencia un proceso de encuadramiento del cuerpo femenino de nuestro personaje. El cuerpo “cholo” de Valentina realiza un viaje para convertirse en esposa y madre.

Wade (2013) señala que el honor es un lugar de representación que evidencia jerarquías, pero pareciera estar racializado de antemano. ¿Cómo se inscribe el honor en los cuerpos femeninos? El honor se vincula acá al planteamiento de Barrig acerca de la decencia, “un término que para la aristocracia implicó antes que un valor moral, un principio de clase –fue un requisito de inscripción para los sectores medios. Ser gente decente fue una condición excluyente que contuvo la emergencia social” (Barrig, 1979, 25). Un principio eficaz en la configuración del orden social peruano. Un principio que hace del matrimonio la institución del ascenso social, piedra angular de prácticas excluyentes; espacio privilegiado de la moral, de la decencia, del honor que toma distancia de lo marginal. Así, la sociedad peruana reconoció en la familia legalmente constituida su base de articulación social.

4.2.1. La historia que nos cuenta *Por la Sarita*

Es una miniserie de corte melodramático que cuenta la vida de la santa popular Sarita Colonia en su tiempo, intercalando su historia -en el pasado- con la de varios personajes en el presente.

Producida y realizada por Del Barrio producciones *Por la Sarita* se estrenó en 2007 por Frecuencia Latina, hoy Latina, a las 9 de la noche. Cuenta con un guión de Yashim Bahamonde, la dirección de Francisco Alvarez y la dirección general de Michelle Alexander.

La miniserie recreaba la vida de la santa popular Sarita Colonia⁴⁷, a partir de saltos temporales que permitían vincular el pasado con el presente. En el pasado, la historia de Sarita desde su infancia, y en el presente más bien teníamos varias historias que nos vinculaban de distintas maneras con el personaje de la santa popular. El relato buscó representar la diversidad de la feligresía de este ícono religioso popular. Las historias paralelas son de ficción, pero alimentadas por las distintas historias de limeños y limeñas de a pie que transitan por las calles de nuestra ciudad.

De las historias intercaladas del presente, en este trabajo voy a concentrarme en la de Franco y Valentina, una historia de amor que surge en el melodrama televisivo en el Penal Sarita Colonia del Callao. Franco es un contador de clase media que trabaja en un casino. Es un sujeto honesto que vive con su esposa Cecilia y su hija Daniela en casa de su suegra de clase alta. Esta le recuerda constantemente que no es lo suficiente hombre para darle a su hija y a su nieta lo que ellas se merecen, entiéndase una buena casa, viajes, joyas, buen colegio, auto del año, entre otras cosas. En un momento de desesperación por la presión de su mujer y los habituales insultos de su suegra, Franco comete un desfalco en el Casino donde trabaja, aprovechando un robo ocurrido. Este hecho es descubierto por las cámaras de vigilancia y Franco termina preso en el Penal Sarita Colonia, a pesar de haberse arrepentido y devuelto el dinero. Le toca ocupar un lugar en la sección de Raymundo, el tayta de ese pabellón.

La situación de Franco en el penal es difícil, por un lado, él se va ganando la confianza del Tayta Raymundo, quien observa en el “gringo” a un sujeto con valores e ideales firmes, le reconoce su lealtad. Por otro lado, en la sección del Cholo John se encuentra como su lugarteniente el hermano del único asaltante muerto en el robo del Casino. Este quiere vengar la muerte de su hermano con la muerte de Franco. Esta tensión entre pabellones tendrá su punto de quiebre cuando Franco y Valentina se enamoren.

Por su parte Valentina es una joven de rasgos mestizos, “chola”, de clase baja que trabaja como bailarina en una discoteca del centro de Lima. Tiene un novio –Ramiro-, quien abusa de ella

⁴⁷ Sarita Colonia es una santa popular no reconocida por la Iglesia Católica. Protege a los excluidos de la sociedad. En una época sus fieles eran principalmente homosexuales, prostitutas y ladrones.

constantemente y al que Valentina pareciera estar sometida incondicionalmente. Ramiro se constituye como el sujeto machista, vividor y violento, alejado del concepto de masculinidad ideal.

Al inicio del relato a Valentina le va bien trabajando en el night- club, pero una noche Ramiro la convence de *pepear* a un cliente para robarle. Si bien Valentina no quiere, termina accediendo ante la presión de Ramiro. El cliente *pepeado* es amigo del dueño del local y acusa a Valentina, quien es despedida del lugar, no sin antes ser amenazada con no permitir que vuelva a trabajar en ningún lugar similar. El dueño la despide diciéndole:

“Eres una callejera y a la calle vas a volver”

En paralelo su madre –Doña Perla- se encuentra muy enferma y necesita hospitalización y una larga curación. Ramiro entonces le propone trabajar como prostituta en la calle. Valentina no acepta y se va a trabajar en el puesto de venta de pescado que tiene asignado su mamá en el Terminal pesquero. El trabajo es duro y el dinero que gana no alcanza para costear la hospitalización y el tratamiento de su madre. Doña Perla se debate entre la vida y la muerte. Y Valentina termina aceptando la propuesta de Ramiro. En su primera noche en la calle, hay una redada policial y Ramiro huye del lugar, Valentina es arrestada y procesada por prostitución callejera. En cárcel es violentada por un efectivo policial, del cual Valentina logra defenderse.

Finalmente, Ramiro paga la fianza, y Valentina sale en libertad.

Este hecho hace que Valentina rompa su relación sentimental con Ramiro, si bien en principio este no acepta esta situación, termina cediendo para no perder a Valentina. Sí le recuerda que ella lo necesita, porque Valentina necesita quien la cuide, quien negocie, quien de seguridad en el mundo de la calle, Ramiro acepta entonces que su relación será a partir de este momento, una relación de negocios.

La situación empeora para Valentina porque su madre está grave y Ramiro le ofrece entonces trabajar como prostituta en el Penal Sarita Colonia. Le ofrece buen dinero y “cuidado”. Entraría protegida y solo para atender a un *Tayta* de la prisión, al Cholo John, rival del *Tayta* Raymundo. Valentina solo tiene a su madre y a unas pocas señoras del barrio que la ayudan, pero no es suficiente, ante la necesidad de dinero para el tratamiento de su madre, ella decide aceptar la propuesta de Ramiro.

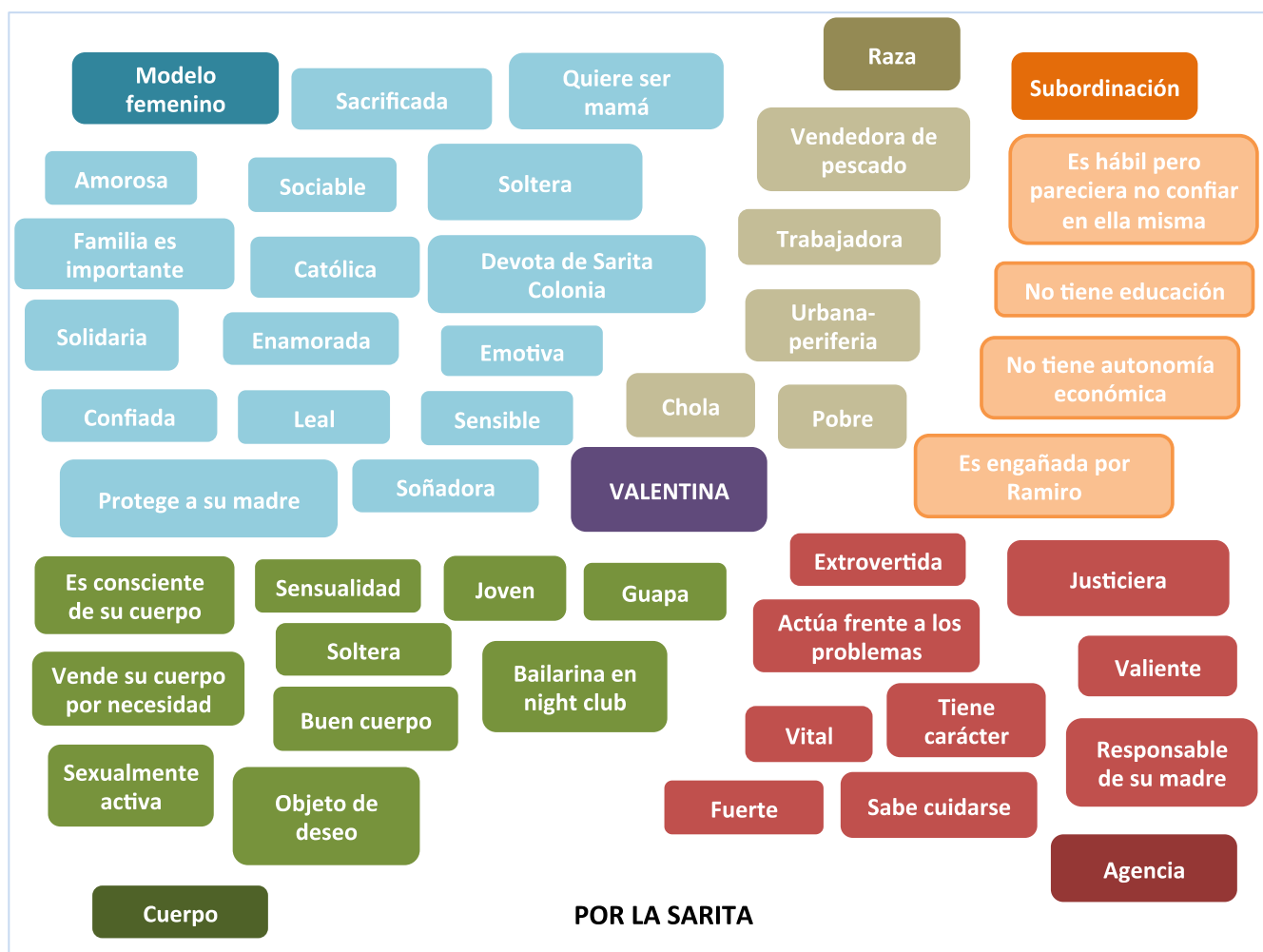
La ficción nos muestra que en el Penal hay mucho dinero y que los Taytas de prisión pagan bien por los servicios que solicitan, sin embargo, Ramiro siempre está aprovechándose de Valentina.

En el Penal, Valentina conocerá a Franco y evitará que este se suicide cuando todo parece estar perdido para él. Su esposa –Cecilia- le ha pedido el divorcio, le niega el derecho a ser visitado por su hija y lo amenaza con llevarse lejos a la niña si él no firma el divorcio. Cecilia le dice a Franco que la cárcel no es un lugar para Daniela, la hija de ambos. A Valentina le llama la atención la tristeza de Franco, el pozo profundo en el que parece estar. A ambos los une mucha soledad y diferentes grados de marginalidad. Franco es el “gringo” de la prisión y ella la “prostituta” que atiende a uno de los Taytas.

Valentina se convertirá en la fortaleza, la ilusión, la fe y la posibilidad de imaginar un futuro diferente para Franco; y Franco es para Valentina un hombre diferente a todos los que ha conocido, es presente –no ausente-, es pacífico –no violento-, es frágil –no necesariamente es fuerte-, es tierno –no tosco-. Es un hombre que la ve realmente, que la escucha, que la acompaña con sus preocupaciones, que no la juzga.

Durante sus visitas al penal, Valentina y Franco irán constuyendo una relación romántica. Esta relación no será aceptada por el Cholo John ni por Ramiro, quienes consideran –por distintas razones- que Valentina es un objeto de su pertenencia para su satisfacción y beneficio personal. Aún así, Valentina y Franco apostarán por su relación. Valentina se convierte en el sostén emocional de Franco y este le entregará un amor honesto sin prejuicios.

4.2.2. Representaciones femeninas. Carta biográfica de Valentina en *Por la Sarita*



La carta biográfica de Valentina sintetiza algunos de sus rasgos principales, es una mujer “chola” en situación de subordinación, que sin embargo, no deja de actuar ante los retos que la vida le pone en el camino. Esa actitud es la que le permite desarrollar una agencia sostenida en sus afectos y relaciones interpersonales.

4.2.3. Valentina: fractura y recomposición del sujeto femenino

El personaje de Valentina en este relato melodramático puede ser leído como una fusión de los modelos de la seducción y de la prostituta en términos de Fuller (1998). Del modelo de la seducción toma las características del ejercicio de la sexualidad a voluntad, del poder que esta le da, la belleza física, la conciencia de su cuerpo, de su sensualidad y del poder que estos elementos le otorgan para seducir al hombre. Del modelo de la prostituta toma el concepto del pecado, la prostituta está definida por comerciar con su cuerpo y con su sexualidad. Representa el peligro de

la sexualidad, generalmente ocupa un lugar marginal; la imagen de la prostituta es siempre el referente de lo sancionado, funciona como la frontera que marca el buen del mal comportamiento femenino. Y en el relato de *Por la Sarita* esto es expresado por su madre cuando le dice:

*“Te estás vendiendo hija... ¿eres una prostituta? Dime la verdad...
¿estás vendiendo tu cuerpo?
Hija por favor, no cometas ningún error”*

En estos modelos –seductora y prostituta- el sexo aparece como un elemento que quiebra el orden social, que fractura los mandatos y altera el sistema. El sexo es una fuerza peligrosa. La belleza es fundamental en el modelo de la seductora porque de ese poder de atracción depende que ella pueda conquistar. Su cuerpo y su sexualidad juegan un rol importante. La belleza física es su estrategia para seducir al hombre. Füller señala que la mujer seductora es peligrosa porque altera el orden social, “ella puede invertir la relación jerárquica hombre-mujer al colocar al primero bajo su dominio debido a la fuerza de la pasión que le inspira” (Füller, 1998: 34).

En relación a Valentina es difícil decir que este personaje pueda invertir el orden social del penal, lo que sí podemos plantear es que es el detonante –por el amor que nace entre ella y Franco- de un enfrentamiento entre hombres que tienen otros móviles, otros intereses y motivaciones, donde ella es el objeto de deseo, la marca del triunfo de un grupo de hombres sobre otros.

La dimensión de la **raza** cobra un lugar central en este relato porque todos los personajes importantes de la historia están asociados a distintos adjetivos raciales y/o de clase, tenemos así al “gringo” Franco, al “cholo” John, al “criollo” Ramiro, a la “chola” Valentina, pero también tenemos representados a los “blancos”, la clase alta de la sociedad limeña encarnada en el dueño del Casino robado, la “blanca” Cecilia y su “aristocrática” madre, sujetos para los cuales la prisión no es un lugar imaginable como presente en sus vidas, menos aún, posible. En estas asociaciones podemos reconocer formas de clasificación que se enlazan a procesos de biopoder “normalización que define un orden moral y político” (Foucault en Viveros, 2008: 170). En el caso peruano lo blanco- mestizo- costeño se instala como superior a lo cholo- serrano- indígena - andino y selvático -amazónico. Y el primero domina sobre los segundos.

También nos encontramos en este relato con estrechos vínculos que se van constituyendo entre sexualidad, raza y clase social. Wade (2013) nos señala que las ideas que subyacen a la raza se sexualizan porque se construyen relaciones de poder que cosifican y objetivizan a los sujetos

racionalmente sexualizados. Y esto es muy claro en el personaje de Valentina, por la dimensión de interseccionalidad en el que podemos observar al personaje.

Kimberly Williams Crenshaw (En Viveros, 2008), define la interseccionalidad como inherente a toda relación de dominación y ella misma es una estructura de dominación que impide o debilita las tentativas de resistencia. Así la interseccionalidad es una dinámica que interrelaciona el sexo, el género, la raza y la clase social en una estructura de dominación construida históricamente⁴⁸. Williams (En Viveros, 2008) señala que los sistemas de opresión racial, sexual, heterosexual y de clase estaban interrelacionados de tal forma que era difícil distinguirlos en la experiencia concreta de las mujeres racializadas.

En el relato melodramático Valentina es objetivizada por su novio Ramiro, él ve en ella un cuerpo que, si bien ya no le produce placer a él, sí le rinde económicamente con su trabajo. Ante las dudas de Valentina de continuar atendiendo a los clientes que Ramiro le propone, este la convence diciéndole que es por poco tiempo porque ella es un bien importante:

“Sabes que chola, eres una mina de oro, y la podemos hacer linda”.

Este diálogo visibiliza dos dimensiones –relacionadas–, un cuerpo sexualizado que tiene un valor precisamente por su sexualidad y un orden jerárquico, racista y machista donde el cuerpo de la mujer “mestiza”, “chola” se ha transformado en uno sexualizado y subalternizado para satisfacer al propio orden que lo subalterniza.

Después de la primera visita de Valentina al Cholo John, Ramiro le dice:

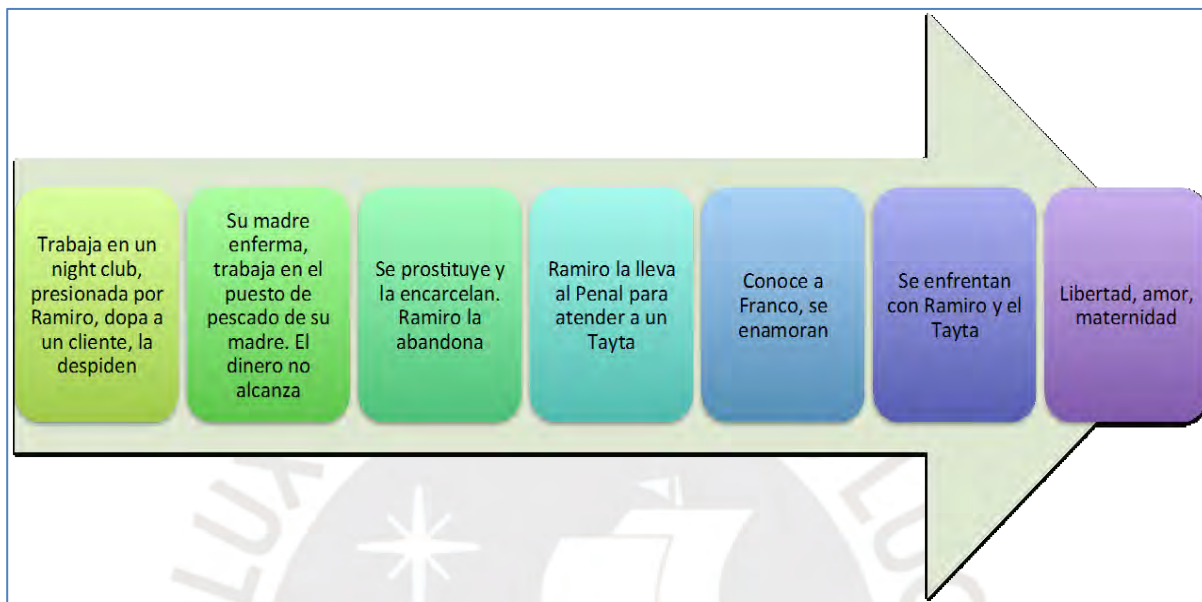
“Ahora un duchazo y acá no ha pasado nada”.

Así Ramiro evidencia una cosificación del cuerpo femenino sin agencia y sin capacidad de decisión. Pareciera ser algo que se ensucia y se limpia, esto nos permite vislumbrar varios niveles simbólicos en relación al cuerpo femenino de Valentina. Es un cuerpo que debe satisfacer distintos intereses de los hombres con los que se relaciona y especialmente de aquel al que está subalternizado. Y es un cuerpo que se renueva y vuelve al servicio de deseos y necesidades que no son propias de nuestro personaje femenino. El cuerpo resulta un objeto distanciado de

⁴⁸ Notas de clase del curso Género e interseccionalidad, dictado en la Maestría de Estudios de Género. Semestre 2016-2. Prof. Juan Carlos Callirgos.

cualquier subjetividad. Ahora bien, el personaje de Valentina desea algo diferente para su vida, anhela una vida diferente, pero pareciera no tener las herramientas para conseguirla. Es como si Valentina se hubiese resignado al ser y al lugar que le tocó en la vida.

4.2.4. Síntesis recorrido Valentina



Fuente: Elaboración propia para la investigación

Crocker (2016) define la agencia en función de la decisión y la actuación con propósito, sin coacciones.

Una persona o grupo es un agente, en la medida que esa persona o grupo decide o actúa con un propósito y por un propósito deliberado, sin coacciones externas o internas, haciendo una diferencia en el mundo (...) Para ejercer libertad de agencia (y tener logros a partir de esa agencia), el agente requiere, al menos, un bienestar mínimo (Crocker, 2016, 66).

Valentina no actúa libremente en gran parte del relato. Lo que le dará a Valentina un propósito deliberado permitiéndole desatar *el nudo de coacción*, y reconocer un bienestar personal mínimo está relacionado estrechamente con el amor romántico y con el deseo de realización de su amor con Franco. Frente a ello, Ramiro le recuerda que:

*“No se trata de lo que tú quieres,
se trata de lo que tienes que hacer”.*

En esta situación observamos un régimen jerárquico en el que el cuerpo femenino es colocado al servicio de un sistema que mantiene al cuerpo femenino en un lugar de sujeción. Un sistema que va a impedir algún cambio que trastoque el orden inicial.

Es el amor romántico el que ayuda a constituir un sujeto para sí en este relato. Podemos inferir que Valentina puede empezar a mirarse a sí misma a partir de la mirada de Franco. Este hombre frágil y desempoderado por la cárcel parece ser el punto de quiebre y de constitución de la propia Valentina. Este sujeto ve en Valentina a una persona, afecto, emociones, cuerpo, juventud. Franco es el espejo desde el cual Valentina puede mirarse a sí y reconocerse como sujeto de la acción, de su vida. Este amor y la fortaleza de su madre la ayudan, la empoderan, permitiéndole liberarse de esa relación nociva. Koggel señala que “las mujeres están empoderadas en la medida que, individual y colectivamente luchan contra y (algunas veces, al menos) superan el despliegue de poderes en contra de su agencia y bienestar” (Koggel en Crocker, 2016, 67).

Valentina encuentra en el amor de Franco su refugio, su lugar, el camino para alcanzar sus metas y encontrar -como señala Illouz (2009)-, su verdadera felicidad.

Un elemento interesante en este relato es la distinción -que se hace en el penal- de los hombres buenos, de los hombres malos. Los hombres buenos son los que mantienen su palabra, los que son leales, los que no se dejan llevar por sus bajas pasiones, los que se contienen. Los hombres malos están asociados al consumo del alcohol, de las drogas, son los que negocian con los malos policías, los que atacan a traición y por otras manos. Esta distinción evidencia distintas masculinidades en pugna al interior del penal, con significaciones culturales asociadas a cada una de ellas.

Esta distinción dialoga de manera cercana con la distinción que se hace del macho y del machista en la literatura latinoamericana, el Tayta Raymundo y su pabellón, a pesar de ser hombres que han quebrantado la ley, son leales a ellos, son sujetos de palabra, mantienen un código de honor. Mientras que el Cholo Jhon y sus hombres no. Ellos representan la traición y las bajas pasiones, de hecho, el Cholo Jhon desata una guerra al interior del penal porque no acepta la decisión de Valentina de no elegirlo a él.

Finalmente, después de un gran levantamiento en el penal, el bando de los hombres buenos – representados por los hombres del pabellón del Tayta Raymundo- consiguen derrotar a los hombres malos –representados por los hombres del pabellón del Cholo John. Franco consigue su

libertad y se casa con Valentina. El matrimonio aparece aquí –al igual que en las novelas nacionales de las que nos habla Sommer o las novelas románticas inglesas- como la metáfora de una reconciliación de estos sujetos marginados con la sociedad.

En este análisis se puede observar una línea de continuación en la operacionalidad que el amor romántico, la pasión y el deseo inscriben sobre los sujetos y cuerpos femeninos y masculinos. Sin embargo, hay una pregunta que –siguiendo a Sommer- queda para desarrollar más adelante: ¿qué vacíos de la historia actual contemporánea peruana están llenando estos relatos melodramáticos?



4.3. Empoderamiento femenino y amor confluyente: *La reina de las carretillas*

El amor romántico es el último refugio para la autenticidad y la calidez que nos ha robado esta época cada vez más tecnocrática y legalista

Eva Illouz

El amor romántico se define por los lazos y vínculos emocionales que se establece entre dos personas como señala Giddens (2012). En esta expresión del amor, la virtud femenina – inocencia- y la virtud masculina –responsabilidad familiar- son reconocidas y valoradas, “la virtud asume un nuevo sentido para ambos sexos y ya no significa solo inocencia, sino cualidades de carácter que seleccionan a la otra persona como especial” (Giddens, 2012, p. 27).

4.3.1. La historia que nos cuenta *La reina de las carretillas*

Estrella vive en su natal Lobitos junto a Lázaro, su esposo. Ella está embarazada de unos 7 meses y está muy ilusionada en convertirse en mamá. Está juntando dinero para el nacimiento de su hija y para comprarle las cosas que necesita. Estrella trabaja como cocinera en el puesto que su tía tiene en la playa. Su tía la ha criado, le ha enseñado a cocinar y se preocupa por su bienestar. La cocina de Estrella es famosa en la zona, todos aquellos que prueban sus platos admiran su don para los cebiches, las jaleas, los arroces con mariscos, los chifles, las parihuelas. Todos sus clientes –nacionales y extranjeros- celebran a Estrella y su cocina, sin embargo, eso le trae problemas con Lázaro, quien la cela constantemente, acusándola de provocar a los hombres. Ella es más bien callada, un poco tímida y muy discreta, sobre todo con sus cosas. Su tía constantemente le pregunta si Lázaro la trata bien y ella siempre le dice que es un buen esposo. Quizá su condición de huérfana hace que prefiera evitar conflictos mayores entre las dos personas que son su única familia.

Lázaro es pescador, mujeriego, le gusta tomar mucho y es bastante ocioso. No le gusta la pesca, cree que él está hecho para hacer cosas más importantes. Se casó con Estrella porque le gustaba mucho y ella era una chica “decente”. Cuando el relato empieza Estrella se dedica al trabajo y a Lázaro le va mal con la pesca. Sale tarde, no madruga y cuando consigue estar en altamar ya no encuentra peces. Le gusta el dinero fácil y para ello le roba el dinero a la esposa y sale a beber con los amigos. En los primeros capítulos vemos como también la engaña con varias mujeres de los pueblos de pescadores cercanos. Sin embargo, cuando ve que a Estrella le festejan sus platos, o le hacen algún comentario bueno, la saca de su trabajo y la agrede físicamente en su casa. Es un maltratador nato.

Estrella soporta los malos tratos y piensa que en parte se debe a la frustración del trabajo de su marido. Un día al lavar la ropa de Lázaro, Estrella descubre labial en la camisa y le reclama, éste reacciona violentamente golpeándola. Estrella le pide que piense en su hija, en su estado, aún así los golpes continúan. Ese es el detonante para que Estrella decida abandonarlo. Al salir Lázaro a pescar, la joven toma unas pocas cosas y algunos ahorros y parte de su casa, dejando atrás el mundo que conoce. Al pasar por la playa, le promete a su futura hija:

"Amorcito lindo, hoy nos vamos a buscar un futuro mejor a otro sitio.

Seré madre y padre para ti y nunca te va a faltar nada, nunca.

Y acá te voy a hacer una promesa: nunca nadie se va a aprovechar de nosotras, nunca más.

No le vamos a deber nada a nadie, vamos a ser tú y yo contra el mundo y vamos a salir adelante, ya vas a ver"

Cuando Estrella sube al autobús que la llevará a Lima, es vista por uno de los pescadores de la zona, amigo de Lázaro, quien sale en dirección del mar para avisar al marido. Al enterarse Lázaro de que han visto a Estrella partir, decide perseguir al bus en una moto. Cuando los alcanza, Estrella le ruega al chofer que no se detenga, pide ayuda. Los pasajeros y el chofer enfrentan a Lázaro, quien finalmente desiste de forzar a Estrella a regresar con él. Estrella continua viaje hacia Lima en busca de su amiga Inés.

Inés es la amiga de infancia de Estrella, cuando niñas jugando en la playa de Lobitos encontraron una moneda, como era cumpleaños de Estrella, Inés se la regaló por su cumpleaños. Con el pasar de los años, Inés se convence de que no solo le regaló la moneda a su amiga, sino también su suerte y su destino. Su amiga de antaño tiene todo lo que Inés siempre ha deseado, un matrimonio, a Lázaro y va a tener una niña, va a ser madre. Inés desea ser madre más que nada en el mundo.

Inés partió a Lima hace un tiempo, cocina en un restaurante, pero los clientes se quejan de su sazón, llega tarde y es irrespetuosa con sus colegas y con el dueño del negocio, por lo que al inicio del relato es despedida. Inés vive con su tía Roberta, quien lee las cartas, vende colonias para la suerte y engaña a la gente.

Al llegar Estrella a Lima es víctima de un asalto y le roban todo lo que trae, es Pedro quien se enfrenta a los delincuentes y la ayuda. Pedro es un joven electricista que alquila un puesto en el

mercado de Doralisa. Pedro se enamorará de Estrella a primera vista, Estrella también se sentirá atraída por Pedro, pero el pasado con Lázaro y su embarazo harán que solo se concentre en ella y su hija. Desde ese momento en adelante, Pedro siempre estará a su lado, apoyándola.

Después del robo Pedro lleva a Estrella al mercado donde trabaja, y ahí recibe la ayuda de Doralisa, de Lili –quien se convertirá en su verdadera amiga-, y del propio Pedro. Sin tener nada de dinero, Estrella le pide su cocina prestada a Doralisa, le pide a un paisano mayorista que le fíe unos plátanos verdes y prepara chifles. Los chifles de Estrella se venden rápidamente y así empieza a salir adelante, de a pocos. A Doralisa, Estrella le recuerda sus inicios, así que le da un lugar en su casa para que duerma. Estrella acepta diciéndole que pronto buscará un lugar para ella y la bebé en camino.

El mercado de Doralisa se convertirá en un lugar central del relato, donde los distintos personajes interactúan, se encuentran, se enamoran, se enfrentan, se reconcilian con sus propios proyectos. También se irá transformando –a medida que pasa el tiempo- en un espacio de complicidad, apoyo y soporte emocional femenino. Y Pedro, Lili y Doralisa se convertirán en las personas de soporte emocional y apoyo para Estrella.

Si Estrella es recta, leal, amorosa, Inés es todo lo contrario, ella no tiene ningún reparo en dañar a las personas para lograr sus metas. Su tía Roberta alimenta constantemente la idea de que Estrella le ha robado todo su futuro, su vida, y especialmente, su suerte. Por ello el objetivo de Inés es quitarle todo a Estrella. El mayor deseo de Inés es ser madre, y cuando Estrella le pide ser la madrina de Lucero, Inés empieza a soñar con arrebatarla.

Inés le hace saber a Lázaro que Estrella está en Lima y que la bebé ha nacido. Entre los dos harán de la vida de Estrella un infierno. Cuando Estrella empieza a salir adelante vendiendo comida en una carretilla que Doralisa le ha dado, y ella y Lili han arreglado, Inés y Lázaro hacen que pongan droga en su carretilla de comida, y que la policía la descubra. Le quitan a Lucero y la envían a prisión. Lázaro e Inés actúan por envidia, bajas pasiones y celos, por maldad. Lázaro no acepta que Estrella quiera a Pedro y sea capaz de rehacer su vida; e Inés no acepta que Estrella alcance sus metas. Pedro y Lili –quienes la apoyan incondicionalmente- son los que recuperan a la niña y se la devuelven a su madre en la cárcel. La tía Roberta le dice a Inés:

“Su luz interior neutraliza todas nuestras energías”.

Pedro y Lili buscan las pruebas de la inocencia de Estrella y consiguen sacarla de la cárcel, Estrella y Lucero se van a vivir con Lili. Aún tiene que enfrentar el juicio de tráfico de drogas, pero puede hacerlo en libertad. Entonces se concentra en demostrar su inocencia. La prisión ha cambiado a Estrella, la ha hecho menos confiada, la ha hecho madurar, de alguna manera la ha empoderado y eso con la ayuda de las internas con las que compartía celda, con quienes ha construido una buena amistad.

Al estar en libertad Estrella retoma su negocio de venta de comida en carretilla, este crece con la sociedad de Lili, quien se encarga de los postres y con el apoyo de Pedro. Estrella se presenta a un concurso de cocina y lo gana. El negocio mejora aún más.

En tanto Inés y Lázaro –quienes han empezado una relación- viven en casa de Roberta, quien los hace trabajar para ella. No va a mantener vagos. Finalmente, Inés sale embarazada de Lázaro, pero este le exige que aborte. El plan de Lázaro o su fantasía es volver con Estrella, cree que la va a convencer en nombre de la hija que tienen. Al negarse a abortar, Lázaro golpea a Inés muy fuerte y la amenaza con llevarla a la fuerza a que se “saque ese hijo”. Frente a ese nivel de violencia, Inés planifica y ejecuta el asesinato de Lázaro. Por eso recibe una condena de 10 años y es trasladada a la cárcel.

Meses después su bebé nace en prisión, es una niña. Su tía Roberta se ofrece a quedarse con la bebé, frente a ello Inés pensará mucho en lo que será mejor para su hija. Sus compañeras de prisión le dicen que a las mujeres en la cárcel solo le permiten tener a sus hijos hasta los 3 años, eso hace que Inés renuncie a su hija, llama a Estrella y le pide que críe a su hija como si fuera su verdadera madre. Inés cree que, criándose con Estrella, su hija va a ser una buena persona, una buena mujer. Estrella acepta con la condición de que Inés repare en parte el daño hecho a las personas del mercado, en especial a Doralisa. El momento más sincero de Inés probablemente es cuando entrega a Esperanza -su hija- a Estrella. Lloro por todo el pasado que fue y por el futuro que no podrá ser. La maternidad, y la posibilidad de perder a su hija en la cárcel, transforman a Inés. Esta transformación de Inés nos recuerda lo planteado por Cabrujas (2002) cuando dice que la villana de los relatos melodramáticos es un personaje afectado por el mal, un personaje sobre el cual, el mal actúa.

Muerto Lázaro y con Inés en prisión arrepentida, Estrella y Pedro podrán casarse, formar una familia con sus dos hijas Lucero y Esperanza. El negocio de las carretillas de comida de Estrella crece, Pedro lo administra y ella participa en festivales de cocina a nivel nacional e internacional.

Con el negocio en auge Estrella y Pedro ayudan a aquellos que lo necesitan. Estrella les da una oportunidad a sus excompañeras de la prisión cuando estas cumplen sus sentencias y se encuentran en la calle.

Al final del relato han pasado diez años e Inés va a salir en libertad, ese día Estrella la espera con las dos pequeñas Lucero y Esperanza. Van a la playa donde se cruzan con una joven provinciana como ellas que ha llegado hace dos semanas, está embarazada y es una madre soltera. La joven vende turronec con miel, hechos por ella misma a partir de una receta de su mamá, Estrella se ve a sí misma reflejada en la joven y le compra todos sus turronec.

En esta escena de cierre podemos reconocer una continuidad de saberes, afectos, abandonos, historias de vida y apoyos femeninos recurrentes en la vida cotidiana de las mujeres de nuestras ciudades. Se evidencia también una herencia femenina en relación a los saberes de la cocina. El conocimiento pasa de madres a hijas, de tías a sobrinas, de abuelas a nietas.

Inés le pregunta por el padre de la criatura, y la joven les dice que cuando se enteró de la noticia, los abandonó. Estrella le dice que no se preocupe:

“Nosotras podemos solac”.

El relato cierra haciéndonos saber que Estrella está embarazada de Pedro, lo que ilusiona a la pareja. Y confirma la consolidación de la familia. La paternidad en Pedro realizada con Esperanza y Lucero, se concreta con la espera de un hijo de su sangre. Pedro encarna una paternidad diferente, responsable, afectiva, presente; una paternidad que no distingue entre lo biológico y lo voluntario. En oposición a los padres que abandonan, que dejan, que hieren.

La miniserie cierra con la siguiente dedicación:

*“A todas las madres que día a día salen adelante,
que dejan atrás la violencia familiar,
que luchan por la felicidad de sus hijos
y que trabajan para construir un mejor Perú”.*

4.3.2. Representaciones femeninas. Carta biográfica de Estrella en *La reina de las carretillas*



4.3.3. Estrella: huyendo de la violencia doméstica

El personaje de Estrella hace un recorrido interesante en este relato, comienza siendo una mujer tímida, sometida al marido, agredida físicamente y prácticamente sin agencia. Pero el deseo de proteger a su hija, su don con la cocina son las herramientas que le permiten empezar a pensarse como sujeto. Otro elemento central en la construcción del personaje y la representación que nos entrega es su liberación del círculo de violencia. Huir de la violencia de pareja no es fácil, supone una fortaleza, un crecimiento personal, y una red de apoyos emocionales y físicos.

Estrella encarna en nombre del amor el cautiverio del que nos habla Marcela Lagarde (2014), cuando señala que las mujeres son las cautivas del amor. El relato de *La reina de las carretillas* nos propone que el amor es central a la biografía personal de las mujeres, amor que se expresa en la conyugalidad, la maternidad, la familia, la amistad. En el caso de Estrella primero dedicada a Lázaro y luego a proteger a su futura hija.

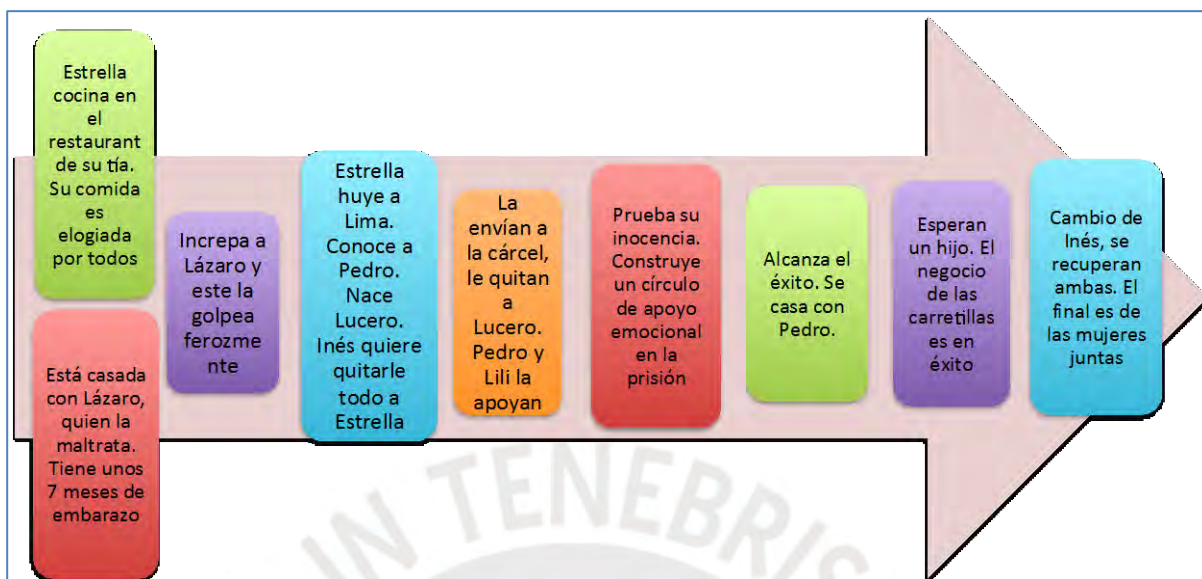
En su primera relación amorosa de la historia, es el amor romántico, el marco cultural a partir del cual se desarrolla el personaje. Son la dedicación al esposo y su satisfacción, lo que la define como personaje, mantener el equilibrio de su familia es el objetivo del personaje. La violencia ejercida por Lázaro sobre ella ya embarazada de casi 8 meses es el punto de quiebre del personaje, la posibilidad de que le haga daño a su hija será entonces el detonante que moverá a Estrella al exilio, a terminar con un amor que le es tóxico. Estrella dejará su natal Lobitos para buscar un futuro diferente para ella y su hija por nacer.

Posteriormente en Lima conocerá a Pedro, con quien establecerá una relación de amor diferente, el tipo de relación que Giddens define como confluyente, dos sujetos en busca de una relación equitativa, donde ambos aportan a la relación, donde el respeto y la satisfacción de ambos es prioridad. En la relación de Pedro y Estrella la familia es un tema importante, la familia se entiende como extendida, en la preocupación de hermanos, hijos, amigos cercanos.

Estrella se configura como sujeto a partir de su relación con otro, con los sujetos masculinos relacionados afectivamente con ella, y con su hija. Estrella es una mujer que vive en función de ellos, aunque empoderada ella toma las riendas de vida, de lo que mejor sabe hacer, que es la cocina y sale adelante.

La independencia económica de Estrella se convierte en un valor en sí mismo para su camino hacia el empoderamiento, pues le da independencia y bienestar. Como bien señala Crocker (2016) el empoderamiento está relacionado a la agencia y al bienestar; donde la agencia se mide en función de la acción de un sujeto con propósito y sin coacción; y el bienestar se vincula a un ser/ hacer bien, “la vida de una persona va bien, cuando sus ser y hacer son tales que la persona tiene razones para valorarlos, y se da cuenta de esto en su vida o tiene la libertad de darse cuenta de esta posibilidad” (Crocker, 2016, p. 66).

4.3.4. Síntesis recorrido de Estrella



Fuente: Elaboración propia para la investigación

El recorrido que realiza Estrella en el relato va del amor romántico al amor confluyente, es un recorrido de aprendizajes y crecimiento personal. Estrella se convierte en un sujeto que decide sobre sí misma, es un personaje que se va descubriendo a su entorno y a ella misma, con una fortaleza interior, con capacidades, con agencia. Su conocimiento sobre la cocina, su disciplina, su compromiso con el trabajo y su obstinada resistencia frente al camino fácil, su fe y convicción en la justicia, en actuar bien, van a ir consolidándola como una figura de repeto, como alguien en quien confiar y a quien seguir.

4.4. *Amor de madre: variaciones de lo femenino*

*Dicen que ser madre es una de las dichas más grandes del mundo
Un regalo, un don, que es el trabajo más duro y a la vez, el más maravilloso*
Clara

4.4.1. La historia que nos cuenta

El relato cuenta la historia de Clara, María Eduarda, Yoli, Alicia, Ofelia y Colette, su relación con la maternidad, con la familia, con su propia subjetividad, sus deseos, aspiraciones, frustraciones y sus relaciones con sus parejas. El amor para la mayoría de ellas es la fuerza de luz que las mantiene, las saca adelante, las convierte en mejores sujetos y para María Eduarda es el fuego que acaba con su alma y su vida.

En la página web de la productora, este relato se presenta en los siguientes términos:

Amor de madre cuenta la historia de la heroína más importante de nuestro país: la madre peruana. La madre que sueña con tener una familia, ver crecer a sus hijos y darles lo mejor, que sueña con tener una empresa muy exitosa. La madre que es emprendedora, sacrificada, trabajadora y amorosa. ¿Y cómo podrá conseguir todos estos sueños? Teniendo la fuerza de su corazón y el amor de la gente que la rodea para conseguir lo que se propone. En esta historia conoceremos la vida de cuatro madres, y también la de una mujer que siempre quiso ser mamá. *Amor de madre* es un homenaje para todas las madres.

(Recuperado de la página <http://www.delbarrio.pe/amor-de-madre/>, el 30 de setiembre de 2017 a las 14:00 horas).

La historia empieza en Tarma en 1995, Clara y Roberto están casados y Clara esta dando a luz a su primer hijo Hugo, quien nace con sordera. Mientras vemos el nacimiento de Hugo, escuchamos la voz de Clara que nos dice:

*“Ahora que soy madre siento que ya no seré la misma, nada volverá a ser igual,
siento mucha felicidad,
pero también miedo de que algo malo le suceda a mi hijo”*

El hecho de que Hugo nazca con sordera hace que Roberto lo vea como “defectuoso” y lo rechace. Roberto dice que sus genes son buenos y si bien no duda de que es hijo, no lo acepta.

Clara por el contrario busca ayuda profesional para aprender a comunicarse con su hijo. Hugo vive sus primeros años rodeado del amor de su madre.

“Lo único que yo siento por ti es un amor inmenso”

(Clara a Hugo)

Clara es ama de casa, cuida a Hugo, aprende lenguaje de señas para comunicarse con él, le enseña a Hugo a comunicarse. Además, Clara ayuda a la economía familiar con algunos trabajos de costura que hace en su natal Tarma, además de hacerse cargo de todas las labores del hogar. Dos años después Clara y Roberto tendrán a Sara, su segunda hija, quien nace “sanita” y es el orgullo de su padre. Al año, Clara vuelve a quedar embarazada y Roberto pierde el trabajo. Clara se hace cargo de la economía familiar con sus trabajos y cuidados. Un día Roberto le dice que le han ofrecido irse a Estados Unidos para trabajar, Clara se inquieta, pero Roberto la convence diciéndole que es la única manera para poder sacar adelante a la familia.

En Lima, María Eduarda –quien ha heredado una gran fortuna, propiedades y una sólida empresa– está casada con Estebán y tiene dos hijas: Camila y Lucía. Estebán le es infiel a María Eduarda con Carolina, su mejor amiga y compañera de trabajo en la empresa familiar. Estebán –de quien María Eduarda está profundamente enamorada– ha conseguido que su esposa le firme un poder con el cual está transfiriendo todo el dinero de la empresa a Panamá, y ha planificado escapar con Carolina. Pero María Eduarda descubre accidentalmente todo este hecho y decide que Estebán no la va a abandonar. Estebán tiene una dolencia por lo que debe tomar medicamentos diarios. El día de la muerte de Estebán, María Eduarda cambia la medicina y las nuevas pastillas le provocan un infarto severo a Estebán mientras está manejando, el auto se estrella y Estebán muere.

“Tú eres todo mi mundo y siempre lo fuiste”

(María Eduarda a Estebán)

Camila –la hija mayor– ha visto cuando su madre cambia la medicina, y ese hecho determinará su relación futura con su mamá.

En Tarma, vemos partir a Roberto, quien deja a Clara con un embarazo avanzado y sus dos pequeños hijos: Hugo y Sara. Al poco tiempo de su partida Roberto desaparece en Estados Unidos, al no tener noticias de su esposo, Clara decide viajar a Lima con sus hijos para buscarlo a través de las embajadas. Su comadre en Tarma y su cuñada en Lima la apoyan. Clara, su comadre

y los pequeños se embarcan en el bus interprovincial hacia Lima. En el camino un violento accidente separará a Hugo de su familia.

La familia sobrevive al accidente, pero este provoca que el parto se adelante. Clara dará a luz a Cipriano, el menor de la familia. Clara se mantiene junto a Sara, Cipriano y su comadre, pero a pesar de sus esfuerzos y jornadas de búsqueda para la joven madre es imposible hallar a su hijo mayor -Hugo.

“Tú me das fuerzas, sabes...te miro y todo está bien”

(Clara a Cipriano)

Clara es muy devota de la Virgen de la Candelaria y a ella le encomienda a su hijo perdido, para que esté bien y feliz hasta el día en que se vuelvan a encontrar.

Después del accidente, Hugo es encontrado por Igor -un sujeto inescrupuloso- que decide llevarlo a su casa para venderlo o explotarlo laboralmente. Lo mantiene en un cuarto oscuro, con una comida diaria, cuando no está trabajando. En paralelo, ha llegado al pueblo donde viven Igor, su mujer Dumancia y Hugo, el circo de Colette donde el payaso más exitoso es Currito, quien una tarde se encuentra con Hugo. Detrás del maquillaje de Currito está Iván, un español que perdió hace unos años a su esposa e hijo pequeño. Iván se da cuenta que el niño es sordo y está siendo maltratado. Cuando se convence de que el niño no es pariente de Igor y Dumancia, y que estos abusan de él, decide ofrecerle dinero a Igor a cambio del niño. Sabe que está cometiendo un delito, pero decide hacerlo para poder cuidar del niño y protegerlo. Le promete cuidarlo y lo bautiza como Ángel.

Clara y su familia llegan a Lima semanas después del accidente, su cuñada Magda tiene información sobre Roberto, él está en México y ha decidido desaparecer, lamentándose de la actitud de su propio hermano, Magda le dice a Clara:

“No se puede encontrar a alguien que no quiere ser encontrado...”

tú tienes que comportarte como madre, no como esposa ahora”

En Lima, Clara continúa buscando a Hugo, va a la prensa, a los canales, a las Comisarias, en una de ellas conoce a la teniente Cecilia Peralta, con quien mantendrá una buena amistad a lo largo de los años:

*“Usted no sabe lo que es separarse de un hijo...
es como si mi vida no estuviese completa...
siento como si me hubiesen robado un pedazo de mi alma”
(Clara a la teniente Cecilia Peralta en su primer encuentro).*

En la capital, Clara se va haciendo de un lugar como costurera, empieza a trabajar en Gamarra. Pasan 20 años, nos encontramos con Clara propietaria de un taller de costura en una Galería de Gamarra, el taller tiene varias trabajadoras y el negocio va bien. Está criando dos hijos buenos, estudiosos y responsables. En muchos aspectos la vida le sonríe, pero aún no ha perdido la esperanza de encontrar a Hugo, y durante todos estos años lo ha seguido buscando.

En Gamarra, Clara tiene en Yoli a su mejor amiga, es su apoyo en el taller y en su vida diaria. Yoli es una buena amiga, es generosa, es inteligente, es el soporte emocional de Clara. Yoli está casada con Otoniel, y lo que más desea es ser madre. Yoli y Otoniel han estado intentando quedar embarazados sin éxito, eso genera tensión en la pareja. Yoli tiene miedo de ser estéril, no se imagina una vida sin hijos. Clara le dice:

*“Cuanto más estresada estés,
menos probabilidades vas a tener de quedar en cinta”*

A lo que Yoli contesta siempre:

*“No se cuanto daría por estar embarazada...
yo me imagino que ser madre debe ser el trabajo más duro del mundo,
pero a la vez debe ser el más hermoso”*

En la Galería de Gamarra donde tiene su taller Clara, también tiene su local de postres y tortas Alicia, quien está casada con Raúl y tienen dos hijos: Tadeo –quien no sabe si va a estudiar en la universidad y está entrenando para ser futbolista- y Lisbeth –quien está en el colegio. Tadeo es un joven un poco inmaduro, que no sabe bien qué quiere de la vida. Está enamorado de Sara –la hija de Clara- y quiere tener relaciones sexuales con ella. Sara no está convencida de tener relaciones con Tadeo, piensa que es mejor esperar. Tadeo la convencerá y producto de ello, serán padres muy jóvenes, lo que hará madurar a ambos. Cuando Tadeo se entera de que Sara está embarazada, le propone matrimonio, pero Sara le dice que solo por el hecho de ser padres no

tienen que estar juntos para siempre. Si bien por parte de Tadeo hay una reacción más tradicional, Sara decide que ambos están muy jóvenes para casarse. El matrimonio para Sara es un compromiso que debe resultar del afecto, de la comprensión, del amor, del deseo no de una paternidad accidental.

*“Bienvenida al mundo Cinthia, yo soy tu papá
y te prometo que voy a romperme el alma trabajando y estudiando
para que nunca te falte nada a ti ni a tu mamita”
(Tadeo a Cinthia)*

Lisbeth –Lizzie- es frívola, inmadura y engreída, cree que se merece una vida mejor, con más dinero y sus deseos cumplidos. Discute con su madre constantemente por eso, Alicia le trata de hacer entender que ellos no son gente de dinero, que ella y su padre trabajan mucho para tener las cosas que tienen, a Lizzie no le interesan las explicaciones de su madre.

Alicia tiene además una hermana –Ofelia- con la que no mantiene contacto. Hace años Raúl era el novio de Ofelia, pero se enamora de Alicia y se casa con ella, ese hecho separa a las hermanas. Al inicio del relato Alicia tiene algunos problemas con sus hijos y con Raúl, Alicia exige de sus hijos ser responsables y pensar en el futuro, y de Raúl, compañía y estar en casa. Raúl no puede complacerla, tiene que trabajar para mantener la casa y pagar las cuentas. Los jóvenes no prestan demasiada atención. Lisbeth es una jovencita arribista, frívola, materialista. Y Tadeo un joven que no sabe exactamente que quiere de la vida. Lo que no sabe la familia es que Alicia tiene un cáncer en el útero muy avanzado y le quedan muy pocos meses de vida.

Al reencontrarse con su hermana en Gamarra, -Ofelia llega a Gamarra como asistente de María Eduarda- Alicia hace lo posible para reconciliarse y de alguna manera irse en paz. Finalmente, frente a la enfermedad de Alicia, y viendo los manejos turbios de María Eduarda, Ofelia renunciará para cuidar de su hermana y su familia. Al llegar el final de Alicia, esta ha conseguido reconciliar a la familia, ha conocido a su nieta –Cinthia, hija de Tadeo y Sara- y especialmente se ha reconciliado con Lisbeth y Ofelia. Es Alicia quien les pide a Ofelia y a Raúl que se den una oportunidad:

*“Pueden escribir su historia...Prometánme que se van a casar”
(Alicia a Ofelia y Raúl)*

Alicia también le pide a Ofelia que vele por sus hijos. Ofelia se convierte en el núcleo de la familia, es quien encamina a la familia frente a la pérdida de la madre y esposa. Ordena, da apoyo a los chicos, cumple la promesa hecha a Alicia de cuidar por su familia. Ofelia ha continuado enamorada de Raúl, pero siente que sus sentimientos en ese momento no son lo más importante. Ella será quien ayude a que Lisbeth y Tadeo encuentren cada uno su camino. Lisbeth se convierte en su mano derecha, dedicándose a la repostería mientras Ofelia administra la empresa. En ese hacer, Raúl y Tadeo encuentran su propio rumbo también. Tadeo se decide a estudiar economía y Raúl se encarga de todos los envíos y la distribución de los productos. Como familia, construyen un nuevo futuro para ellos.

Con el paso de los años el circo de Colette ha dejado de ser un negocio por lo que Colette, Iván, Ángel (Hugo) y Mafalda –ahijada de Colette-, se han instalado en Lima, donde Iván y Ángel trabajan como payasos en varias plazas de la ciudad y Colette está buscando un local para abrir una fuente de soda. Encuentra ese local en la Galería de Gamarra donde trabajan Clara, Yoli y Alicia.

La historia nos cuenta que Colette tiene una hija Esther, quien la rechaza por ser pobre, cirquera y ambulante. Esther está casada con Gonzalo -brazo derecho de María Eduarda en la empresa-, y tienen una hija Stephanie, a quien Colette solo puede mirar de lejos. Esther es una joven ambiciosa, dispuesta a todo por dinero. Después de ser abandonada por Gonzalo, Esther se relacionará con gente de mal vivir lo que terminará llevándola a prisión. Con Esther en prisión, Stephanie irá a vivir con su abuela Colette, quienes construyen una muy buena relación. La prisión cambia a Esther, quien pide perdón por sus errores y desprecios. Al salir de prisión Esther, madre e hija la reciben con los brazos abiertos, dispuestos a perdonar el pasado.

Con el paso del tiempo María Eduarda ha consolidado su imperio, pero el dinero parece ser lo único que llena la sensación de vacío con la que vive desde la traición y muerte de Estebán. Por su parte Camila ha estudiado en España una maestría en negocios y Lucía se dedica a trabajar en obras sociales, una de ellas la lleva a trabajar en el Voluntariado para niños y jóvenes con sordera. Ahí Lucía y Ángel (Hugo) se conocerán y enamorarán. María Eduarda no tiene una buena relación con Camila –quien, con los años, tiene la certeza de que su madre mató a su papá- y con Lucía su relación es también frágil, aunque Lucía adora a su madre y la ve como un ejemplo a seguir. Cuando regresa Camila a la casa familiar, con la idea de trabajar en las empresas de la familia, María Eduarda la reta. Es Gonzalo, quien le recuerda a María Eduarda que sus hijas son herederas y tienen un porcentaje de los bienes familiares.

Lucía es consciente de que Camila y su mamá se llevan muy mal, enfrentándose cada día por prácticamente todo, un día ingenuamente le pregunta a su mamá si odia a Camila, a lo que María Eduarda responde:

*“Princesa, yo no puedo odiar a tu hermana Camila...
el odio no es rentable, no da plata”.*

María Eduarda manipula a la gente, ha conseguido que Carolina acabe sus días en la cárcel por un desfalco falso en la empresa –vengándose así de su traición-, y ha convertido a Giovanni –un joven mozo- en su amante, mano derecha para sus delitos y devoto suyo y de su poder. Cuando instala a Giovanni en la casa familiar, Camila y Lucía le piden explicaciones, especialmente Camila quien no soporta que Giovanni ocupe el lugar de su padre en la cama de su mamá. María Eduarda les contesta:

*“Yo lo uso a él porque me divierte, es joven, tiene energía...
estamos en una sociedad de consumo,
consumimos carteras, perfumes, zapatos...parejas...
vamos con una y si no funciona...
No deberían ser tan prejuiciosas...Los prejuicios no dan plata”.*

En busca de nuevas inversiones, María Eduarda ha decidido importar ropa china con una marca italiana económica porque es un buen negocio y ubicarse en Gamarra es estratégico para el negocio. Su hombre de confianza y abogado Gonzalo –esposo de Esther- quien ve el manejo económico de la empresa finalmente la desfalca y eso hace que María Eduarda haga lo imposible -a cualquier precio- para mantenerse a flote, por ello se vinculará con Igor, Dumancia y el propio Roberto –quien retorna de su exilio voluntario. Con ellos de su lado, complicará la vida de los que trabajan decentemente en Gamarra, especialmente a Clara, porque ve en ella potencial para el diseño y costura de ropa, pero también porque Iván la ama sinceramente.

Gamarra será el espacio geográfico del relato, donde se relacionarán las historias de estas mujeres, sus amores, sus hijos, sus problemas, sus vidas y alegrías. Y es el espacio donde las vidas de Clara y María Eduarda se van a cruzar en distintos niveles: sus hijos Hugo y Lucía se aman sinceramente, a María Eduarda le gustará Iván, quien está enamorado de Clara. Sus vidas, sus proyectos y sus inversiones las llevan al mismo lugar.

Por su parte Roberto ha regresado convenientemente ahora que Clara es una empresaria de éxito en la costura. El retorno de Roberto trae problemas, se ha convertido en un hombre ambicioso, sin escrúpulos y sin amor por su familia. Roberto exhibe las características del hombre machista, conservador, abusador. Cuando Cipriano tiene problemas para enamorar a Lizzie, Roberto le aconseja:

“Las mujeres siempre dicen que no, pero quieren decir que sí”.

Y es Otoniel, el esposo de Yoli, quien hace pensar a Cipriano:

“Antes de tratar mal a una mujer, piensa en que puede ser tu mamá, tu hija, tu hermana”

En Gamarra, Clara conocerá a Iván, y con él comenzará una nueva historia de amor, historia que será sabotada constantemente por Roberto y María Eduarda. Iván también le devolverá al hijo perdido y la ilusión de volver a tener a su familia completa. Ángel (Hugo) solo reconocerá a Iván como su padre, ya que cada vez que se encuentra con Roberto, este le hace ver que no es deseado como hijo.

Después de superar muchos problemas Clara conformará una nueva familia con Iván, Hugo y Lucía, Sara, Tadeo y su bebé, y Cipriano. Por su parte Ofelia y Raúl se darán una nueva oportunidad, con Raúl a su lado trabajarán día a día para sanar las heridas del pasado y construir una familia con Tadeo y Lisbeth. Alicia les ha dejado un patrimonio importante: sus recetas de dulces y repostería.

Ofelia

La vida hay que enfrentarla, sin miedo, cara a cara

Raúl

Estamos construyendo un proyecto de vida juntos

Juntos consolidan el negocio que inicialmente abrió Alicia, para cuidar de su familia.

Yoli y Otoniel se separan por celos unos meses antes de que nazcan los gemelos. Los bebés nacen prematuramente, el embarazo era de riesgo. Yoli sabe que, al nacer a los 7 meses, los gemelos corren peligro, y uno de los gemelos no sobrevive.

Yoli

No se preocupen por mí amigas, yo lo voy a lograr

Mafalda

Tú eres recia, eres macha. Todas las mujeres somos fuertes y lo podemos todo

Colette (refiriéndose al bebé de Yoli)

Y él va a ser tu fortaleza, vas a ver...

Después de unos meses Yoli y Otoniel iniciarán una nueva etapa en su vida como padres. Para Yoli, quien siempre deseó ser madre, convertirse en una le ha significado su momento de mayor dicha y también de mayor dolor.

Otoniel

*No Yoli, no hay necesidad de que trabajes,
yo me puedo hacer cargo de los dos tranquilamente*

Yoli

*Ay Otto, yo no quiero que tú te hagas cargo de mí. Yo soy una mujer a la que le gusta trabajar y
ya me conoces, yo también quiero comprarle cosas a mi hijito con mi propio esfuerzo...
pero hay algo que no le voy a poder dar*

Otoniel

¿Qué Yoli? Dime y yo lo busco ahorita

Yoli

*Yo no le puedo dar un papá Otto, porque él ya tiene uno y eres tú...
Tú eres su papá Otto y tú eres el único que le puede dar ese amor*

Otoniel

Yo no me merezco un hijo tan lindo como él Yoli, y después de todo lo que he hecho,

yo no me merezco a ninguno de los dos

Yoli

Es verdad, me dolió mucho lo que me hiciste

Otoniel

Si, no puedo retroceder el tiempo lamentablemente

Yoli

*No puedes hacerlo, pero si te puedes portar mejor,
tú eres un buen padre Otto y también podrías ser un buen hombre conmigo*

Otoniel

¿De qué hablas?

Yoli

*Cuando falleció nuestro bebé, yo me quedé devastada y pensé tanto...
pienso en él, pienso en Otito, pienso en ti, pienso en mí, pienso en nosotros.
Así me di cuenta que uno tiene que estar cerca de la gente que realmente te quiere,
con la gente que te ama...*

Si no hay plata, no importa, no importa lo material

(Le muestra una cadena con un dije)

¿Te acuerdas? Me lo diste justo aquí

Otoniel

Sí Yoli, eso simboliza mi corazón y este es su lugar

Yoli

¿Quieres mirar un futuro a mi lado como antes?

Otoniel le pone la cadena y el dije

Otoniel

Yoli ¿vas a perdonarme todo lo que te hice?

Yoli

*Cada vez que miré a Orito, te voy a mirar a ti
y yo voy a saber que gracias a ti tengo el mejor regalo que dios nos mandó...
y así te voy a perdonar un poquito más
y luego lo voy a mirar y te voy a perdonar un poco más...*

Yoli representa en esta telenovela a la mujer que no rompe con la construcción de mística de la feminidad, es decir, la mujer que se consagra como esposa y madre. Su proyecto de vida es realizarse como madre, si bien es una mujer trabajadora, reivindica a lo largo del relato hacer factible su maternidad. En ese sentido, es el personaje que mejor encarna el modelo mariano, su recorrido dramático está íntimamente relacionado al hogar, la familia, el trabajo del cuidado, el mundo de los afectos. En oposición a representación, su esposo Otto representa el modelo de varón sustentador de la familia. Por un lado, expresa la centralidad de su mundo en función al trabajo que realiza en el espacio público.

María Eduarda por su parte, irá construyendo su propio final. La felicidad, la fortaleza y el temperamento de Clara le afectan. Eliminar a Clara se convierte en su objetivo de vida. Clara ha sabido sobreponerse ante las adversidades, ha lidiado con los problemas y ha enfrentado los desafíos de la vida limpiamente y eso le resulta conflictivo a María Eduarda, le genera tensiones, la subleva. Ese objetivo será su propia ruina. Finalmente, descubrirá de la peor manera una infidelidad de Giovanni. Ante ella, revivirá la infidelidad de Estebán, llora, sufre, por la pérdida inicial. Cuando Giovanni quiere pedirle perdón, llena de ira, le dice:

*“Te asusta mi seguridad, ¿cierto? Eso es lo que todos odian de mí...
Que me haya abierto paso en un mundo de hombres
Que sea más hombre que cualquiera, por eso todos me dejan
Y por eso te metiste con Camila,
...porque es una tonta como le gustan a ustedes, ¿cierto?”*

María Eduarda decidirá matar a Giovanni al enterarse que se ha convertido en amante de su hija Camila, también intenta asesinar a Camila, pero no lo consigue. La pistola se ha quedado sin balas. Terminará sus días en prisión, al igual que Roberto. Igor y su mujer Dumancia son asesinados por Giovanni, una vez que no le sirvan más a María Eduarda e intente Igor chantajearla.

Roberto terminará en prisión, culpado por varios delitos. En el penal se verá confrontado por los propios presos:

Tayta de la prisión

*Por eso el país está como está pues, los papás matan a sus hijos
Así como acá recibimos a todos los violines, también le damos su bienvenida a todos los que
maltratan a sus ñaños... encima el tuyo era sordito, ¿no? Eres una basura
¿Sabes por qué está él acá? (señalando a uno del grupo que lo rodea)*

Roberto

No

Tayta de la prisión

Por matar al chofer de combi que mató a su hijo

Camila regresará a España a continuar estudiando y tratará de reconstruir su vida. Lucía se queda con Hugo y su familia. Antes de recuperar sus propias vidas, Camila y Lucía visitan a su madre en prisión. Finalmente, Camila la confronta por la muerte de su padre. El diálogo que mantienen es tenso y revelador de las debilidades y fortalezas de cada uno de los personajes.

María Eduarda

*Muy bien princesa, vamos a decirnos toda la verdad...
Tu padre me era infiel, se iba a largar con otra y con todo nuestro dinero*

Lucía

¿Tú le hiciste algo?

María Eduarda

*Él era el hombre de mi vida Lucía, era absolutamente todo para mí... y me hizo pedazos
Me hizo sentir un dolor que jamás pensé que podía existir... simplemente se lo devolví*

Lucía

¿Tú lo asesinaste?

María Eduarda

Me iba a dejar sola con dos niñas chiquitas

Camila

Yo siempre lo supe, yo estaba ahí y esa imagen la tengo en mi cabeza como una película.

No se borra nunca y cada vez se hace más fuerte

En esta escena María Eduarda se muestra ante sus hijas como lo que ha sido y es, una mujer destrozada por un amor que es incapaz de manejar ese abandono, y el camino de la venganza se convierte en un dinamizador de su ira, su soledad, su vacío. Odio y venganza que ella transforma en fortalezas para evitar el dolor y la pérdida. Y confirma esta idea en el siguiente diálogo:

María Eduarda

(a Camila)

*Felicitaciones, ya tienes la verdad... ¿Eres feliz?
¿Te sientes plena?, ¿satisfecha? Te sientes un poco mejor
Has cargado con esa amargura toda tu vida, ¿para qué?
¿Crees que vas a ser feliz ahora?
¿Crees que vas a resucitar a tu papá?*

...

No has resuelto nada

Por el contrario, el final de Clara es completamente opuesto, la representante de Gian Luca Pellegrini –un famoso diseñador italiano- busca a Clara para que ella se convierta en la nueva directora de diseño de trajes de novia para Latinoamérica de la firma transnacional. La imagen final es la de Clara, Iván y Hugo juntos en la playa.

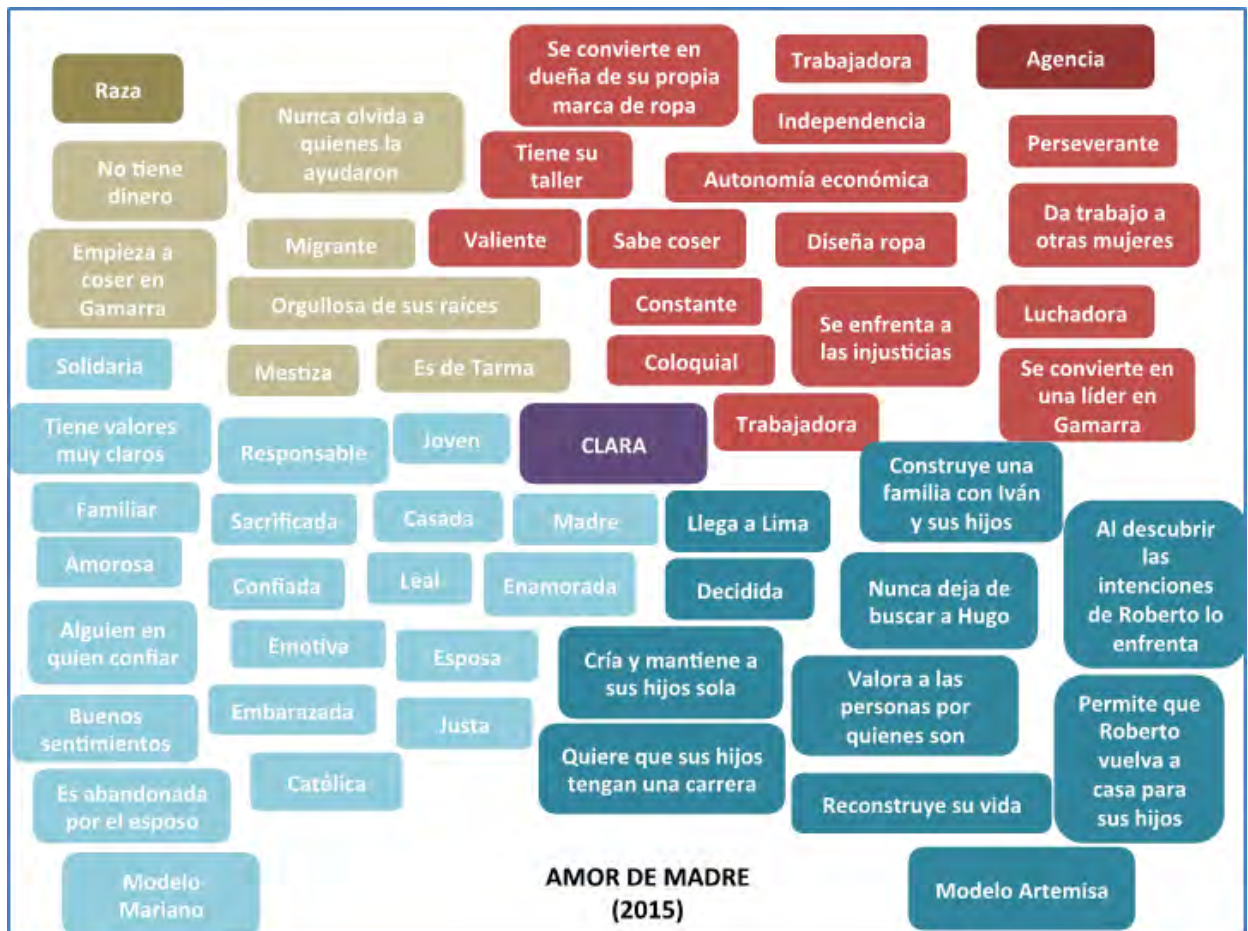
La telenovela tiene un texto de cierre que dice:

“Todos sabemos que nuestra madre es o fue la mejor del mundo.

El reto es tratar siempre de ser los hijos que ellas merecen.

Esta telenovela está dedicada a ellas”

4.4.2. Representaciones femeninas. Carta biográfica de Clara en *Amor de madre*



4.4.3. Clara: la búsqueda incansable como agencia

Al inicio del relato Clara es una mujer que parece tener todo lo que desea, una casa, una familia, un esposo amoroso y está esperando a su primer hijo, que sabe será hombre. Cuando el niño nace, este tiene sordera, y eso enfrentará a Clara a nuevos retos, y a Roberto, a cuestionarse sus genes. Eso sí, no tienen mucho dinero y viven del trabajo de Roberto y lo que gana Clara cosiendo.

Su vida da vuelco al ser abandonada por el esposo y perder a su primer hijo. Clara entonces deja su natal Tarma para llegar a la capital y empezar la búsqueda de su hijo, al mismo tiempo de hacerse de un lugar y poder sacar adelante a la familia.

En su historia se concentran la pérdida y el abandono de los seres queridos, pero también la responsabilidad y la voluntad por encontrar las fuerzas para re- construir a la familia. Durante

varios años de la historia, la familia de Clara es monoparental femenina, es ella quien saca adelante a sus hijos, acercándose al modelo desarrollado por Füller de madre heroica.

Al pasar de los años Clara se da una nueva oportunidad en el amor, con Iván busca re- construir su vida, esta posibilidad será constantemente sabotada por María Eduarda y Roberto, quienes tienen a Iván y Clara como objetos de deseo. Roberto cuestionará en Clara el no pensar en sus hijos, en la familia, y María Eduarda apostará a Iván señalando que Clara no es una mujer libre.

Cuando la pareja de Clara e Iván finalmente se logre, ellos construirán una familia extendida, que incorpora a los hijos de ambos, sus amores, su nieta, sus amigos más próximos. La familia se actualiza más allá de los vínculos de la sangre. El amor que ellos se manifiestan y establecen en su hogar es el confluente, donde los sujetos se performan equitativamente, en condiciones de igualdad y diálogo, donde los sujetos buscan la satisfacción y realización de ambos.

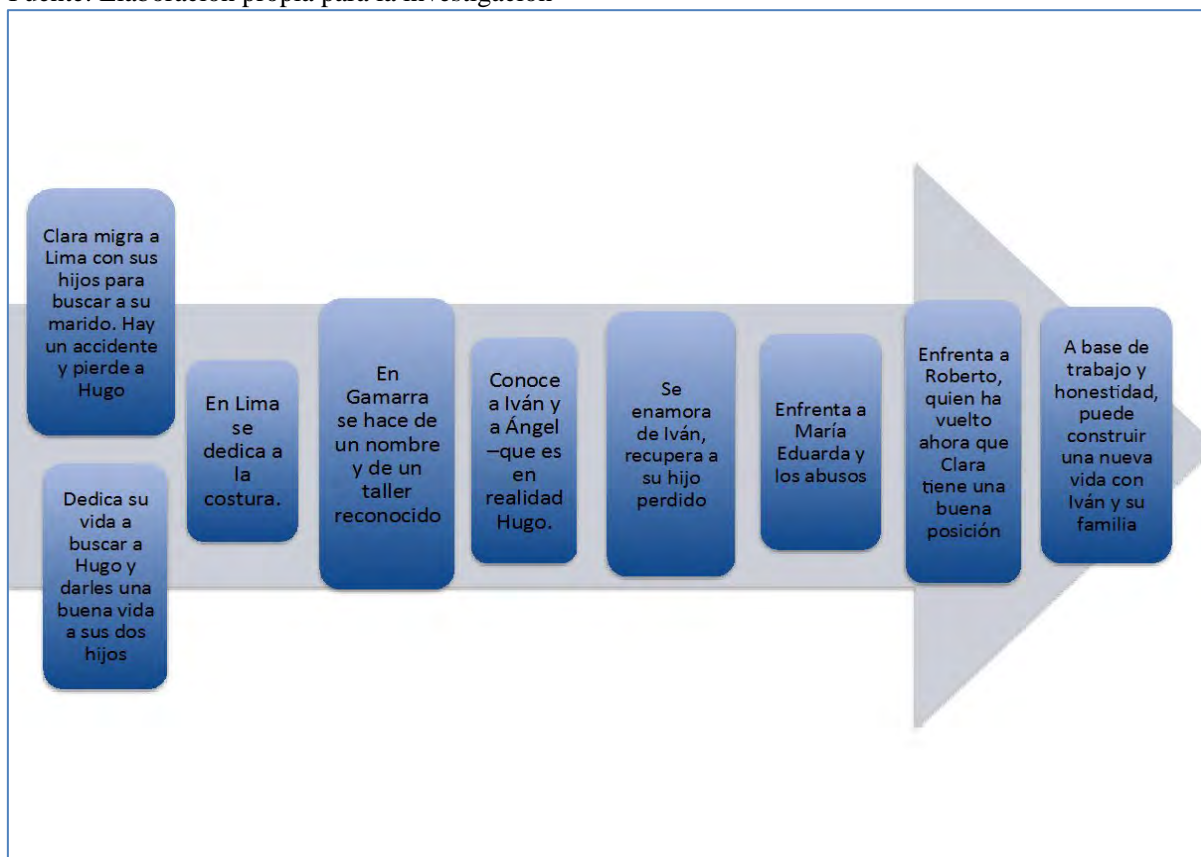
De igual importancia es la práctica de la sororidad que encontramos en este relato. Las mujeres del relato constantemente están siendo fuente de escucha, consuelo, afectos y apoyo emocional para nuestras protagonistas. En el caso de Clara, está Yoli, en el caso de Yoli, aparece Colette. En el caso de Alicia está Ofelia. El soporte afectivo femenino es parte integral del relato en *Amor de madre*, sin él las protagonistas de la historia estarían perdidas.

En el caso de la raza, esta marca y su presencia se presenta desde el mundo burgués limeño encarnado en María Eduarda, quien constantemente menosprecia a la gente de Gamarra –incluida Clara- por ser “cholos, populares, sujetos a quienes se puede comprar porque tienen un precio”. La gente en Gamarra apuesta por organizar actividades de conjunto -polladas, rifas, vender tortas- para conseguir el dinero para mejorar su galería o para ayudar a algún compañero o compañera frente a algún problema. Estas prácticas de trabajo colaborativo son vistas por María Eduarda y los suyos como “absurdas”, “populares”, “huachafas”, de una simpleza absoluta. Simpleza que la aleja de la complejidad que significan los grandes capitales, las finanzas y las industrias que María Eduarda maneja.

Así Clara, Yoli, Colette y Mafalda son vistas por María Eduarda como menos que ella, como sujetos inferiores con los que ella no puede relacionarse.

4.4.4. Síntesis recorrida de Clara

Fuente: Elaboración propia para la investigación



Clara es una mujer que va superando los retos, las pérdidas, las traiciones; es una mujer que busca justicia y ser justa ella misma frente a los otros. Se permite rehacer su vida con el hombre que crió a su hijo perdido. Mantiene la fe y la esperanza y renueva su compromiso con su familia y con ella misma y su oficio.

Una característica central en Clara es fuerza de voluntad para levantarse y continuar en la lucha. Sus hijos son su fortaleza, sí; pero no son lo único, sus deseos, su subjetividad, su mundo personal la complementan. Y el amor resulta una pieza importante en su propio final.

Clara

Yo no quiero perder a nadie más... no quiero sentirme incompleta, no otra vez.

Iván

Tú vas a ser una diseñadora de éxito, te lo mereces

¿qué te puedo ofrecer yo?

Clara

Ese payaso guapo podría ofrecerme quererme siempre, no dejarme sola...

¿Podría yo confiar en esa promesa?

Iván

Tienes mi palabra...y todo lo que soy y todo lo que seré, te pertenece.

4.4.5. Representaciones femeninas. Carta biográfica María Eduarda en *Amor de madre*



El personaje de María Eduarda es uno de los personajes más interesantes de los relatos analizados, encarna al personaje de villana y como tal expresa y representa mayor libertad de acción. Es independiente en términos económicos, morales y sexuales. Hace por placer, venganza, envidia o gusto.

Su recorrido de vida comienza próximo al modelo mariano siendo hija de, esposa de y madre de, y a partir de la decepción amorosa va transformándose en una persona bastante distinta de la que empieza el relato.

4.4.6. María Eduarda: del cuento de hadas a la Viuda Negra

María Eduarda es el personaje de la villana en este relato y como tal su carta biográfica revela una combinación de características en su representación que responden a la combinación de varios modelos. Retoma del modelo mariano el matrimonio, la maternidad y el catolicismo; sin embargo, al no poder superar la traición de Estebán, ese dolor es convertido en una fuerza negativa que la lleva al modelo de Viuda Negra, una mujer dispuesta al asesinato, a deshacerse de la gente cuando ya no la necesita, una mujer que no establece relaciones humanas a menos que estén marcadas por el dinero. Su lema en la telenovela es que no se dedica a aquello que no da dinero.

La complejidad del personaje se manifiesta además por algunos rasgos de madre empoderada – antes que heroica- que la representación de María Eduarda contiene: ha mantenido sola a sus hijas, es decidida, y es libre. Es un personaje consciente de su cuerpo y del poder que este le otorga. María Eduarda toma del modelo seductor, el poder que el cuerpo, el sexo femenino y el ejercicio de la sexualidad detentan en el mundo heteronormativo y patriarcal.

En relación a la raza, el personaje de María Eduarda es blanca, rica, limeña, un capital cultural y simbólico que la ubica del lado del poder. Su condición de heredera y esposa de Estebán le dan el soporte necesario para desenvolverse en el mundo de los negocios, aún así será engañada por su Gonzalo –su “fiel” consejero-, quien hacia la mitad del relato comete un desfalco en la empresa, dejando a María Eduarda en una situación vulnerable, que la llevará hacia un espiral de violencia.

Lo interesante de este personaje es que en el fondo María Eduarda es una mujer débil, no pudo superar la infidelidad de Estebán, no pudo aceptar la pérdida de ese amor y ese engaño es el inicio de un conjunto de decisiones que la llevan al fracaso personal, afectivo y de vínculos.

En una conversación del final con Giovanni donde este le manifiesta que lo único que quiere es ayudarla, María Eduarda le dice:

“Entonces toma una pistola cargada, pónela en la boca y dispara.

Eres tan tonto que ni siquiera podrías suicidarte”

María Eduarda es producto de un sistema heteropatriarcal que demanda de la mujer el deber de mantener a su esposo a su lado, a sus hijas cercanas a ella; un sistema que le dice que su lugar es ser esposa y madre, que su destino es el amor. Ello queda sintetizado en la frase de María Eduardo a sus hijas la última vez que están las tres juntas:

María Eduarda

*Él era el hombre de mi vida, Lucía,
era absolutamente todo para mí...*

Y me hizo pedazos...



CAPÍTULO 5: Localidades y representaciones femeninas en el melodrama televisivo en el Perú

En el proceso de la investigación y el análisis de los personajes protagónicos femeninos de los relatos analizados, se reconocen cambios y transformaciones en relación a los modelos femeninos presentados en el pasado. Los relatos seleccionados para esta investigación nos presentan mujeres cuyas vidas dan cuenta de los cambios y procesos de la sociedad peruana en tiempos de neoliberalismo. Nos ofrecen representaciones diferentes de las hegemónicas y nos ofrecen la posibilidad de soñar con otras experiencias femeninas.

Para comprender las relaciones que establecen estos relatos con nuestra propia historia país debemos observar las transformaciones vívidas en nuestro país durante los últimos 50 años. El golpe militar de Juan Velasco Alvarado significó cambios profundos en la construcción y evolución del país. A partir del 03 de octubre de 1968 se inicia un conjunto de quiebres y rupturas con una historia colonial que se mantenía vigente en el Perú del siglo XX. En 1975, Francisco Morales Bermudez encabeza un golpe de Estado contra Velasco Alvarado, que concluye en 1980 con la vuelta a la democracia. Esos años de gobierno culminarán con el país en una fuerte crisis económica hacia el final de la década.

También debemos recordar que en medio de esa crisis económica de los 70' familias completas tuvieron que salir a enfrentar el problema de la sobrevivencia en la ciudad, y las mujeres tuvieron una fuerte participación en esa lucha. El comercio ambulatorio se hizo práctica común porque permitía enfrentar el día a día. Matos Mar (2004) señala que en durante esos años muchos de los emprendimientos tienen carácter familiar,

En ellas participan no solo la familia nuclear sino también la extensa (...), ligada al carácter familiar de la organización del trabajo, es importante destacar la fuerte participación femenina, explicable por su mayor compatibilidad con la responsabilidad amas de casa: horarios flexibles, trabajos realizados en el hogar, o en el comercio ambulatorio, donde pueden llevar a los hijos menores (Matos Mar, 2004, p. 60 y 61).

Para la siguiente década, los 80' del siglo XX, las ciudades –especialmente Lima- tienen un nuevo rostro, en términos de Matos Mar (2004) es el rostro del “desborde popular”. Lima se ha transformado en una ciudad que integra los tres valles –antes solo colindantes-, el del río Rimac, el del río Chillón y el del río Lurín; el 80% de la población está instalada en asentamientos urbano populares y solo el 20% de la población de Lima vive en barrios residenciales de sectores

medios y altos. La invasión –como fenómeno social- escribe –de manera extraña- una nueva legalidad en situaciones de fragilidad. Matos Mar (2004) señala que para los años 80’ la “barriada (...) se ha convertido en el personaje principal de una Lima transformada” (Matos Mar, 2004, p. 70).

En este contexto en la ciudad aparece un nuevo actor social: el migrante, un sujeto que debe adaptarse a las condiciones nuevas que encuentra y en ese proceso, simultáneamente, transforma también la ciudad a la que llega. El sujeto migrante es un personaje retratado constantemente en los relatos melodramáticos de la televisión peruana. Todos los melodramas analizados en esta investigación los tienen encarnados en personajes femeninos, representan la migración y sus características, las estrategias para la inserción en el nuevo espacio, la importancia de la familia y el trabajo continuo en pos de alcanzar sus metas. Dina, Estrella y Clara son mujeres migrantes que desde diversos puntos del país llegan a la capital. Y encarnan esta idea de Matos Mar de que “el migrante tuvo que adaptarse al contexto que le ofrecía la ciudad y encontrar soluciones en las posibilidades dadas por su experiencia previa” (Matos Mar, 2004, p. 75).

Sobre esta presencia del migrante en Lima, Danilo Martuccelli (2015) dice:

El migrante andino en Lima, como escribe Quijano no es ni clase ni casta, el cholo participa al mismo tiempo y de manera combinada y superpuesta de la condición de ‘casta’ y de la condición de ‘clase social’, sin ser ya la una, y sin ser del todo, la otra. Por todo ello, es un fenómeno que revela, profundamente, la naturaleza de la sociedad en transición. (Martuccelli, 2015, p. 72).

El año 1980 es también en el que Sendero Luminoso inicia sus acciones, paros, huelgas, apagones, asesinatos, violencia y desplazamientos forzados acontecen en el país. El Conflicto Armado Interno (CAI) forzó rupturas profundas con el espacio público, quebró los vínculos sociales en las comunidades y preparó el terreno del individualismo. A pesar de ello:

Barriadas, y barrios populosos se convierten en focos poderosos de un nuevo mestizaje de predominante colorido andino, generando estilos de cultura, opciones económicas, sistemas de organización y creando las bases de una nueva institucionalidad que se expande encontrando pocas resistencias entre los resquicios de las estructuras oficiales (Matos Mar, 2004, p. 78)

Los años 90' llegan con una fuerte crisis económica, política y social, los partidos políticos están en crisis, con poca credibilidad en el electorado, el CAI continúa. Fujimori es elegido presidente del Perú. Para 1992 ha cerrado el Congreso, tomado el Poder Judicial, la Contraloría y puesto el poder militar en manos de un civil. Se ha instalado en el Perú un régimen dictatorial y autoritario que es renuente a crear y sostener algún orden institucional. Las empresas del Estado son vendidas a los grandes capitales. El empresariado nacional -que encarna al poder económico- se dispone a beneficiarse de la coyuntura nacional. Se instala el neoliberalismo en nuestro país.

Uno de los pocos logros de esta década es la detención de los principales mandos de Sendero Luminoso, con lo que el CAI concluye oficialmente.

El siglo XXI significa el retorno de la democracia en nuestro país; pero como bien nos recuerda Matos Mar:

Lo sucedido en estas dos (últimas) décadas es de gran trascendencia, desborda lo imaginable. Como gobierno, el país ha llegado a un límite muy peligroso de inviabilidad política. Al mismo tiempo, coexiste una próspera macroeconomía nacional, con empresarios modernos y tradicionales (...) En contraste, más del 50% de la población total del país vive en situación de pobreza. Los pobres son cada vez más pobres y los pocos ricos son cada vez más ricos. La clase media se ha diversificado. Hay una mayor movilidad social. (...) La deuda externa e interna así como el modelo económico vigente impiden toda acción eficaz del gobierno. El narcotráfico y la corrupción campean. No hay verdadera institucionalidad y el 'todo vale' impera en el país (Matos Mar, 2004, p. 128)

Los relatos analizados en este trabajo evidencian esta situación, María Eduarda encarna no solo a esos ricos que buscan cada vez ser más ricos, sino también las prácticas de corrupción y del "todo vale" de las que habla Matos Mar (2004). El personaje de María Eduarda se mueve –desde una situación de privilegio- pagando por favores municipales en contra de Clara, se hace de varios puestos en la galería para vender ropa china haciendo una competencia desleal a los productores nacionales de ropa. El "todo vale" es encarnado también por Ramiro, el antagonista de *Por la Sarita*. Aunque Ramiro representa también al sujeto individualista sin vínculos sociales ni espacios de contención, el sujeto que hace en beneficio propio, sin pensar en la colectividad, en el otro.

Los cambios vívidos en nuestro país desde finales de los años 70' calan en la cotidianeidad y en la propia historia nacional, y son parte de las imágenes y representaciones que nuestros

melodramas televisivos cuentan. Algunas de las localidades de los melodramas televisivos en el Perú recogen estos cambios.

5.1. Localidades del melodrama televisivo peruano contemporáneo

Frente a los relatos melodramáticos televisivos en el Perú, podemos reconocer algunas características nuevas y propias de estos relatos, estas características responden a adaptaciones, giros, transformaciones en las temáticas, localidades que dialogan de mejor manera con nuestra sociedad.

Las principales localidades encontradas en esta investigación son:

5.1.1. La raza en el melodrama televisivo peruano

Como hemos visto en capítulos anteriores, en el melodrama clásico, los conflictos están marcados por la diferencia de clase, dos sujetos que se aman y pertenecen a diferentes clases sociales, lo que hace imposible la realización de ese amor.

En el melodrama televisivo realizado en el Perú del siglo XXI, esta diferencia de clase es reemplazada por la diferencia étnica –racial-, es la raza la categoría que marca la imposibilidad del amor. Todas las protagonistas de los relatos analizados son “cholas”. Ese es el rasgo central de las protagonistas femeninas y es también la diferencia que limita la realización del amor. La choledad de las protagonistas se convierte en el impedimento inicial, en el juicio de las antagonistas. Sin embargo, las virtudes de nuestras protagonistas “cholas” hacen posible la consagración del verdadero amor –siempre confluyente- con un sujeto masculino que también ha crecido hacia una masculinidad más equitativa.

El término ‘chola’ puede resultar problemático en una primera lectura, en este texto lo incorporamos desde y en función a su sentido de encarnar al sujeto migrante, al sujeto subalterno. La utilización del término busca evidenciar su condición de subalternidad; condición manifiesta en todos los relatos analizados, pero también la del nuevo actor en la escena urbana. En el mismo sentido Martuccelli (2015) nos dice que “lo cholo (...) supuso en la historia peruana, el gran descentramiento demográfico y político del país: de una sociedad terrateniente y de población rural, a un país urbano y de mestizaje urbano- cultural” (Martuccelli, 2015, p. 72).

5.1.2. La migración como posibilidad de realización de la mujer

En términos sociológicos la migración pone en contacto experiencias culturales, económicas, políticas y sociales, la migración puede ser parte de un conjunto de estrategias familiares para la supervivencia o experiencias colectivas resultado de condiciones estructurales en la historia de la colectividad (Giddens, 1999), (Matos Mar, 2004), (Martuccelli, 2015). Desde la teoría de la telenovela, Absatz (1995) nos plantea que todo relato melodramático supone una “expulsión del paraíso”, esa característica no es parte de los relatos analizados, los personajes femeninos del melodrama televisivo en el Perú no son expulsadas del paraíso, por el contrario, sus lugares y espacios de origen expresan violencia; el lugar de dónde salen les significa violencia, pobreza, falta de oportunidades, abandono. Nuestras protagonistas –Dina, Estrella y Clara- deberán dejar el hogar inicial para empezar un recorrido complejo en la ciudad, en la capital.

Estas mujeres llegan a la capital buscando un futuro mejor, Dina llega a Lima buscando posibilidades para ella –a través de su canto-, y para su familia; Estrella huye del infierno de la violencia doméstica en su natal Lobitos; Clara parte de Tarma para tener posibilidades y recursos para buscar a sus seres queridos –en especial a su hijo. En este lugar “desconocido” ellas inicialmente viven en extrañeza, son víctimas de las injusticias, de las mentiras y del abuso. Sin embargo, cada una de ellas va a aprender rápidamente a defenderse, a encontrar su propio espacio y escribir su historia. Nuestras protagonistas terminan conquistando y transformando la ciudad, dando dimensión visual a lo que Martuccelli define como “cultura limeña” expresada “en un conjunto de experiencias sociales y populares que se individualiza en sus horizontes de expectativa” (Martuccelli, 2015, p. 54). Cuando hablamos de cultura limeña, hablamos de una articulación de creencias, estilos, expresiones musicales, dinámicas sociales que ocurren en el contexto urbano de la ciudad.

Matos Mar (2004) también se refiere a los cambios culturales de Lima cuando habla de “la inmensa gravitación adquirida en Lima por lo andino por causa de la migración, afecta y modifica no solamente el aspecto físico de la capital sino también sus formas de cultura y su sociabilidad” (Matos Mar, 2004, p. 80).

Para alcanzar sus objetivos nuestras protagonistas cuentan con la ayuda y complicidad de otras mujeres como ellas, familia, pares, otras migrantes.

Valentina es la única de las protagonistas analizadas que no es migrante, sin embargo, vive en la periferia de la ciudad, en la marginalidad, en un barrio donde la ley es escasa. Un lugar de Lima donde sobrevivir significa muchas veces aceptar el abuso.

Como vemos todas las protagonistas de los relatos seleccionados tienen una situación inicial límite que las obliga a abandonar el hogar y movilizarse hacia la ciudad. Estas historias dialogan con las historias diversas de peruanas y peruanos migrantes en las ciudades del país. Quizá un tema pendiente en nuestra ficción melodramática es el retorno o su posibilidad, el no olvido del lugar inicial que dejaron.

5.1.3. Sororidad femenina

En el mundo femenino observamos un entramado social que apoya, acompaña, intercambia roles, escucha. La solidaridad femenina visibiliza un tipo de relación frecuente en la vida cotidiana de las mujeres: la sororidad, una práctica de relación horizontal (Menéndez , 2008, p. 68), que habla de la amistad femenina como un elemento también articulador de las diferentes relaciones. Una especie de fraternidad particular que se convierte en eje articulador de las relaciones entre mujeres que se sostiene en prácticas de reciprocidad.

En los relatos que estamos estudiando, hallamos una constante: todas las protagonistas cuentan con un grupo –grande o pequeño- de mujeres que las apoyan emocional, económica y socialmente. Desde una extraña que da un pan, una moneda o un consejo hasta las amigas incondicionales que acompañan, cuidan, aconsejan y enfrentan a los abusivos. En todos los relatos analizados estas prácticas expresan reciprocidad, las mujeres ayudan, comparten y apoyan porque antes han sido ayudadas, han compartido con ellas y han recibido apoyo de otras mujeres.

Para Dina ese apoyo está encarnado en Alejandrina y la mujer que la rescata de una muerte segura, una madre que abraza y contiene en un momento crucial de su vida. Para Valentina, ese apoyo está en su madre y las mujeres del mercado del Callao, quienes la apoyan con lo que pueden cuando su madre –Perla- enferma gravemente. La señora Perla cree en su hija, la sostiene y es su fuerza vital para actuar y superar los problemas. Para Estrella, son Lili y Doralisa principalmente. Lili es su apoyo emocional más fuerte, y Doralisa significa su apoyo emprendedor. Doralisa les regala a Estrella y Lili la primera carretilla que Doralisa tuvo –que, aunque viejita- ellas arreglan y decoran y les significa un punto de cambio en sus proyectos. Ambas mujeres creen en ella, la escuchan y la aconsejan. Doralisa se las regala porque en ellas se ve a sí misma cuando llegó a Lima, y recuerda que a ella también otras mujeres la ayudaron.

Finalmente, para Clara es Yoli su apoyo fraterno, que la sostiene y ayuda. Pero también están Alicia, Ofelia, Colette y Mafalda. El espacio geográfico de Gamarra aporta en el relato en la configuración de redes femeninas constituidas para el soporte emocional, económico y social. Por ejemplo, cuando llegan Colette y Mafalda a Gamarra, son recibidas por Clara y Yoli, quienes les llevan unos sandwiches y refresco porque saben lo difícil que es todo inicio en un lugar nuevo.

5.1.4. Las mujeres como sujetos competentes en las condiciones más extremas

Todas las protagonistas de los relatos analizados realizan un recorrido que empieza como huída de situaciones adversas –Estrella-, como realización –Dina-, como búsqueda de sus seres queridos –Clara-, y pasa por distintas etapas: su llegada a la ciudad, su aprendizaje, la posibilidad de reconstruir su vida, encontrar un amor diferente, confluyente, equitativo; ese amor será heteronormativo, pero evidenciará rasgos menos patriarcales, amores que son posibles porque los sujetos masculinos que las aman presentan características masculinas comprometidas con el cambio.

En este recorrido, nuestras protagonistas demuestran ser sujetos femeninos competentes aún en las condiciones más extremas. Todas demuestran tener saberes, estrategias y manejo de situaciones extremas. Estrella pierde todo al llegar a Lima cuando le roban, sin embargo, con la ayuda de las mujeres del Mercado de Doralisa, puede hacer chifles y venderlos, con eso empieza su camino a la independencia económica. El saber de Estrella es la cocina.

Clara llega sin nada a la capital, solo tiene a sus pequeños hijos, el apoyo solidario de su comadre y de su cuñada, y una fortaleza: saber coser. Instalada en la casa de Magda, empieza a coser y ganar dinero por hacer costuras y reparaciones, luego empieza a hacer algunos diseños propios y sale a venderlos. Ahorrando y trabajando hasta lograr su propio taller en Gamarra.

Estrella y Clara comparten saberes considerados femeninos y ambos les permiten alcanzar sus metas y lograr sus objetivos. En este recorrido ellas se transforman, crecen y descubren sus propias fortalezas.

En estos recorridos femeninos es imposible no pensar en las ideas de Matos Mar (2004) acerca de la afirmación de presencia, búsqueda de bienestar de la población migrante “y sobre todo, para hacerse ciudadanos plenos de un país centralizado que los tenía olvidados” (Matos Mar, 2004, p. 146).

5.1.5. Protagonistas de su propia historia

El protagonismo femenino en la telenovela es un hecho fundante, en el espacio de la miniserie ese protagonismo ha sido un hecho conquistado en este siglo XXI. Las mujeres de estos relatos – si bien ocupan posiciones subordinadas al inicio de los relatos, se convierten en las protagonistas de sus vidas, rompiendo con el rol tradicional de la mística de la feminidad que las consagra como esposas y madres. El rol doméstico no será el único en el que tengan que desarrollarse, ni serán necesariamente los afectos, el cuidado y el trabajo no remunerado sus únicas posibilidades de desarrollo individual.

Dina, Estrella y Clara son responsables del sustento de sus familias, de su cuidado y de sus propios proyectos. Son sujetos autónomos, responsables y con presencia en el espacio público. Los relatos seleccionados retratan mujeres y situaciones que nos permiten enlazar las dos esferas de las vidas femeninas, las del trabajo y las de la familia.

La narrativa de vida de cada una de nuestras protagonistas es central en la historia, son ellas las protagonistas de sus historias, la historia de amor de cada una de ellas es una faceta de todo el relato, pero no necesariamente es el elemento más importante de sus historias de vida. En el caso de Dina, es el canto; en el caso de Estrella, la cocina; en el caso de Clara, el diseño y la costura.

Valentina es la excepción, si bien ella es la responsable del sustento de su casa y de su madre, es el personaje que presenta los rasgos más próximos al amor romántico, en tanto se define como sujeto en relación a Perla –su madre-, y Franco –su pareja. Y es el amor que conoce con Franco el que le da la vitalidad para cambiar, retomar el control de su cuerpo y de su vida, y pensar en la posibilidad de un futuro diferente. Valentina como representación se define como cuidadora de los otros, de su madre, de su pareja, de su futuro hijo.

En estos relatos se valora la experiencia y la autonomía femenina, sus deseos, su voluntad, su voz, su independencia, su iniciativa sexual. El relato se cuenta desde el punto de vista femenino, lo que valora el relato es la subjetividad femenina, ellas son las protagonistas de su historia.

Históricamente el relato melodramático se ha vinculado con el espacio de la mujer, de lo femenino, eran relatos que hablaban sobre las mujeres en un mundo patriarcal y heteronormativo, es decir los relatos nos contaban la historia de mujeres que amaban y eran amadas en una historia imposible. Pienso que en el melodrama televisivo que se está realizando en el Perú en estos

últimos años ha habido un cambio, la voz que prima son las voces de las mujeres más próximas a las mujeres reales, de carne y hueso. Las historias que nos cuentan son historias de superación, de crecimiento en la adversidad, de sororidad, de sostenimiento de los hijos y la familia, desde las voces de las propias mujeres. Se trata de discursos que como señala María Isabel Menéndez “se interesan por los asuntos de la esfera femenina, casi siempre invisibles para el discurso dominante” (Menéndez , 2008, p. 65).

5.1.6. La presencia de las familias extendidas

En los relatos melodramáticos de la televisión peruana la familia deja de entenderse y representarse únicamente como la familia nuclear. La complejidad de la vida y de las relaciones representadas en pantalla, demandan que la idea de familia debe extenderse a hijos y/o hijas de las nuevas parejas, amigos o amigas próximos, padres o tíos de los sujetos emparejados, sobrinos y sobrinas, ahijadas, hijos adoptados, hijos de crianza, nietos, nietas. Los conceptos de maternidad y paternidad se amplían, y abren las posibilidades más allá de los muros biológicos.

En el caso de Dina, Ruben será el único padre que conocerá Alejandrino; Estrella se casa con Pedro, quien será el padre de Lucero y Esperanza, Estrella criará como suya a Esperanza, hija biológica de Inés. Y Estrella buscará a Inés cuando esta deje la cárcel para que forme parte de su familia. En el caso de Clara, su familia será la más extensa de todas las representadas ya que incorpora a hijos, parejas de los hijos, nietos, amigas y socios.

Esta modalidad familiar también evidencia cambios en relación a las dinámicas planteadas por el melodrama en el pasado. En la actualidad, el melodrama es un producto cultural que dialoga más cercanamente con procesos sociales más bien populares, a diferencia del pasado cuando los relatos llevaban la marca de pertenencia de grupos burgueses y de clase media. En la actualidad el melodrama televisivo pareciera estar hablándole a las audiencias que, además, han experimentado cambios profundos en su dinámica familiar.

Las representaciones de las familias extendidas en el melodrama televisivo peruano pueden estar expresando los cambios y transformaciones de una sociedad –la nuestra- que experimentó con dolor y angustia, 20 años de Conflicto Armado Interno (CAI) y sus efectos en las comunidades y la composición de las familias.

En estas familias extendidas podemos identificarnos como parte de una comunidad mayor. Recordemos que la familia es el espacio de constitución de la vida en Lima (Matos Mar, 2004),

(Martuccelli, 2015), y en la teoría melodramática (Martín- Barbero, 1993). “la solidaridad intrafamiliar es, de este modo, más concreta y firme que cualquier otra forma de solidaridad, aún si la misma solidaridad intrafamiliar se teje con otras solidaridades –comunitarias, barriales, asociativas” (Martuccelli, 2015, p. 274).

5.1.7. El final feliz como posibilidad de enfrentar la adversidad

Todos los melodramas televisivos analizados cuentan con finales felices, estos aparecen como necesarios para plantear la posibilidad de enfrentar la adversidad, de que frente a cualquier situación es factible enfrentar los problemas y vencerlos.

El final feliz se constituye como capital simbólico para la continuidad de la vida, para pensar el futuro, genera sentido frente a las dificultades de la vida, nos permite pensar en lo que es posible, en lo que es viable, en lo que podemos soñar.

Ahora bien, lo interesante en estos relatos es que el final feliz no se inscribe necesariamente en la realización del amor. En el caso de Dina, alcanzar el éxito como cantante es lo central, además de su maternidad y de obtener la comprensión de sus padres; en el caso de Estrella, darle un techo y seguridad a Lucerito, crecer con su negocio de cocina y apoyar a quienes en el pasado la apoyaron. Finalmente, en el caso de Clara, lo central es recuperar a su hijo perdido, luego mantener su taller y recibir la recompensa por el trabajo bien hecho.

En todas estas historias encontrar el amor y realizarlo es secundario a la trama personal de cada una de las protagonistas. En ese sentido el final feliz no está exclusivamente determinado por la realización del amor romántico sino más bien apuesta por construir relaciones de amor equitativas.

5.1.8. El amor confluyente y la demanda de masculinidades diferentes

Las historias analizadas nos muestran finales en los que nuestras protagonistas alcanzan el amor de pareja en su versión de confluencia, es decir una amor en equidad, en igualdad de deberes y responsabilidades. Un amor que permite la realización de ambas partes, y donde la subordinación y el silencio no son las virtudes que se reconocen en la mujer representada.

Este tipo de amor nos demanda formas masculinas diferentes de las encarnadas en las masculinidades hegemónicas. El sujeto masculino representado en los relatos analizados no tiene como mandato ser proveedor ni se configura como jefe de su familia; por el contrario, es un

sujeto masculino que colabora y comparte el espacio doméstico, el de la crianza, el de los afectos. Es un sujeto que no teme expresar sus afectos y emociones.

En la hipótesis que guía esta investigación se plantea que cuando se transforma el sujeto femenino –protagonista de todas estas historias–, el mundo a su alrededor también debía experimentar un cambio. Y la transformación del mundo alrededor de nuestras protagonistas es una característica que se evidencia en cada uno de los relatos. Rubén, Franco, Pedro e Iván encarnan representaciones masculinas que devienen distintas de los mandatos hegemónicos. Son sujetos masculinos justos, tolerantes, emotivos, protectores. La dimensión emocional es quizá la más importante en estos cambios.

Todos estos relatos demandan sujetos masculinos diferentes y/o alternativos a las representaciones masculinas hegemónicas. Cada uno de ellos tiene una historia pasada, del que menos sabemos es de Rubén; pero de Franco, Pedro e Iván conocemos su historia. Todos han hecho un largo recorrido para encontrar el amor de sus mujeres; en estos personajes estamos frente a sujetos afectuosos, emotivos, equitativos que comparten el espacio doméstico de la crianza, del cuidado, del trabajo no remunerado y expresan paternidades más responsables.

5.1.9. El melodrama televisivo peruano y el significado de la convivencia

Doris Sommer (2004) plantea que las novelas fundacionales expresan deseos y esperanzas nacionales que se transforman en metáforas que ayudan a llenar vacíos que permanecen en los discursos nacionales. Siguiendo esa reflexión, pienso que el melodrama televisivo peruano contemporáneo apuesta por incorporar un diálogo directo con nuestras experiencias y problemáticas sociales, respondiendo a ellas con experiencias y prácticas más inclusivas, con la configuración de espacios colectivos para el encuentro. Los personajes y las historias analizadas visibilizan experiencias de diversidad y convivencia, enfrentando los problemas y respetando las diferencias, sancionando el engaño, la corrupción y las malas prácticas.

Estos discursos melodramáticos recuperan la pluralidad de subjetividades y toman posición frente a algunos de nuestros problemas estructurales: violencia contra la mujer, violencia social y racismo. Estos productos audiovisuales están apostando por la construcción de un mirarse y reconocerse como iguales en una sociedad plural.

En 2004, José Matos Mar señalaba:

Los conos le dan a Lima una nueva fisonomía, con grandes centros comerciales e hipermercados que muestran su pujanza, desarrollo y el surgimiento de un gran segmento medio emergente que dinamiza la vida de la Lima tradicional. A diferencia de lo que ocurre con el crecimiento de las ciudades capitales latinoamericanas, la periferia limeña tiene un sello propio dado por los provincianos, especialmente de la sierra, quienes en apenas cinco décadas han dado paso a una integración de regiones y al surgimiento de una nueva clase media emergente (Matos Mar, 2004, p. 137 y 138).

Pienso que estos relatos se configuran como un espacio reflexivo, más allá de los grupos emergentes o el sello propio del que habla Matos Mar. En estos relatos asistimos a una Lima más común a todos, más dialogante, más diversa. Martuccelli nos convoca a pensar en una Lima fragmentada pero con un estilo común (Martuccelli, 2015)⁴⁹.

Ahora bien, en este conjunto de características compartidas o localidades dialogantes hay también silencios y negaciones, se ocultan otras vidas que quedan relegadas de las narrativas de ficción audiovisual y ese es un trabajo y reto a futuro en nuestra televisión de ficción. No encontramos representaciones que visibilicen las distintas diversidades de género, tampoco hallamos un mayor desarrollo de las tramas –hacia los finales- en relación a los lugares de origen. Y en relación a la presencia del emprendedurismo, se pueden reconocer ciertos vacíos. Si bien se validan las formas más positivas del emprendedurismo, reiterando prácticas morales y de colectividad; y reconociendo que sobre las formas más individualistas, recaen fuertes sanciones en los relatos analizados, no se desarrollan en demasía los diferentes nudos o tensiones existentes alrededor de la figura del emprendedor.

Gonzalo Portocarrero (2018) vincula la figura del emprendedor al agravamiento de la crisis moral en nuestra sociedad, por su aporte a la fractura de vínculos sociales. Para el autor peruano “se trata de una rebelión individual encaminada al logro de las metas que la ideología de la época considera como los bienes supremos de la vida: el poder, el prestigio, el dinero” (Portocarrero, 2018, p. 193).

Creo necesario resaltar que todas nuestras protagonistas encarnan más bien prácticas emprendedoras vinculadas y sostenidas en relación “a la creación de capacidades de las personas” (Portocarrero, 2018, p. 195), prácticas que aportan a la colectividad, al conjunto social y al reforzamiento de los vínculos sociales y esta es una demanda de la propia puesta en escena

⁴⁹ Esta es una idea que desarrolla en el texto citado *Lima y sus arenas. Poderes sociales y jerarquías culturales*, a partir de la página 195 y ss.

melodramática. El emprendedurismo representado en los melodramas televisivos analizados aparece, así como una imagen a imitar, un modelo, un ideal.

5.2. Emergencia de nuevos modelos

La televisión peruana de ficción en clave de melodrama del siglo XXI se nos presenta así con un carácter híbrido pues incorpora lo nuevo, reinterpreta viejas fórmulas, controla cambios en sus historias y personajes y nos ofrece nuevas luces para vernos a nosotros mismos, como sociedad. En estos relatos están apareciendo nuevos modelos femeninos –que dialogando con los modelos del pasado- incorporan elementos del hoy, de las búsquedas y objetivos de las mujeres contemporáneas.

Los modelos femeninos que se reconocen son:

- **Modelo Magdalena:** Es el modelo de mujer que pasa del pecado a la redención frente al amor y la familia. Es una transformación del modelo mariano. Los cambios más importantes que se incorporan están relacionados al cuerpo y la sexualidad, a la consciencia de su cuerpo y el ejercicio de la sexualidad femenina.

En este modelo nos encontramos con representaciones de mujeres que escapan de espacios de violencia y subordinación sexual, para constituirse como sujetos de su propia vida. En este modelo, la figura del par masculino afectuoso y dialogante es necesario, su amor incondicional fortalece a la mujer. La mujer perteneciente a este modelo necesita de ese apoyo y soporte para transformar su vida. La familia, la maternidad y la fe religiosa son elementos constituyentes de este modelo.

- **Modelo Artemisa:** Es el modelo femenino definido por la voluntad, el crecimiento y la agencia de la mujer, más allá del amor –confluyente. Artemisa es la diosa de la caza y la luna, en palabras de Campbell (2015) Artemisa es la diosa total, la divinidad de la vida y también de la muerte, Artemisa representa a la naturaleza, “en ella se hallan personificados los poderes de la naturaleza que conforman todo el mundo natural” (Campbell, 2015, p. 183).

Es una deidad definida como “virgen”, y Campbell señala que esa es una definición más asociada a su carácter (Campbell, 2015, p. 180), pero cercana al florecimiento, a la fertilidad y las cosechas. Apuesto por el nombre de esta diosa para definir un modelo

femenino que encarna mujeres que son madres protectoras de sus hijas e hijos, al tiempo que buscan su crecimiento profesional, su desarrollo personal y su subjetividad.

Una mujer definida por este modelo busca ser independiente, se centra y concentra en sus propias metas. Es una mujer que no encaja totalmente en los mandatos del patriarcado. Cuando se enamora, busca un par masculino equitativo; la vida en pareja y en familia se puede desarrollar siempre que mujer y hombre se encuentren en igualdad de condiciones. La maternidad es importante en este modelo y las mujeres artemisas son soportes fundamentales de sus familias. Este modelo de mujer es una transformación de la madre heroica, guarda de este su dedicación a los hijos, pero se diferencia en tanto en el modelo Artemisa, la mujer se piensa y experimenta como un sujeto con historia y vida propia. Se distancia asimismo del modelo madre moderna (Füller, 1998) por la incorporación de la dimensión cuerpo y sexualidad.

- **Modelo Viuda Negra:** Es un modelo que asocia a la mujer con la seducción, la sexualidad y la desaparición de sus parejas masculinas –sentimentales o sexuales. Es una transformación del modelo de seductora. En el caso de la mujer seductora esta es consciente de su poder –belleza, cuerpo, sexualidad, juventud- para alterar el orden patriarcal. El modelo de la Viuda Negra suma a esas características, su propio poder económico, su independencia y la agencia que tiene para eliminar a cada uno de los sujetos masculinos con los que se va relacionando. Altera el orden patriarcal no solo porque seduce a los hombres, sino porque los elimina –material y simbólicamente.

Si bien este modelo es sancionado moralmente en los relatos analizados, es interesante la transformación de las representaciones de las villanas ya que nos enfrentamos –en el caso de María Eduarda- con una mujer que no se arrepiente de lo actuado, y al final del relato, en la cárcel negocia su seguridad, manteniendo cierta agencia, evidenciando estrategias diferentes –especialmente de clase.

Una lectura diferente de este modelo podría inferir que el daño causado por Estebán afectó a esta mujer y la transformó en una villana que actúa por despecho, sin embargo, después del asesinato de Estebán, María Eduarda se transforma en una mujer radiante y exitosa para los negocios, manteniendo en otro plano su uso de parejas masculinas. María Eduarda no actúa por despecho el resto del relato, actúa por deseo, por placer y por dominio.

Como hemos señalado, estos modelos suponen cambios a los modelos identificados en el pasado –mariano, materno y de seducción. Los tres modelos muestran transformaciones importantes en relación a las categorías del trabajo y la independencia femenina, así como a las del cuerpo y la sexualidad. Una de las grandes transformaciones ocurre en el campo del trabajo, este pasa de la esfera del cuidado –anclado en el hogar y el mundo privado-, al trabajo remunerado –propio de la esfera pública. Lo interesante de esta transformación es que el saber que ubica a la mujer en el escenario público es un saber que en principio ocurre en el espacio doméstico –cocina, costura, canto.



Conclusiones

*La ficción televisiva no debe ser considerada como una historia específica,
como una particular producción de género,
sino más bien como corpus y flujo de las narrativas en el tiempo
donde asume la función de preservar, construir y reconstruir
un «censo común» de la vida cotidiana.*

María Immacolata Vasallo de Lopes

2008

El análisis hecho en esta investigación de los distintos personajes protagónicos femeninos de los cuatro relatos seleccionados, me permite señalar que las representaciones femeninas que nos ofrecen estos productos culturales del siglo XXI evidencian continuidades importantes pero también transformaciones y rupturas respecto a los modelos femeninos asociados al marianismo y la domesticidad; transformaciones y rupturas, que permiten visibilizar una pluralidad de representaciones femeninas conviviendo en el tiempo actual y que nos hablan de contextos de tensión y de conflicto.

Este hallazgo también me permite confirmar que los mandatos de género operan de manera diferenciada en tiempos y espacios sociales diferentes. No encontramos en esta investigación personajes que se ajusten íntegramente al modelo mariano, por ejemplo, aunque sí mantienen algunas características importantes de este, como la maternidad.

Un hallazgo importante de esta investigación es que la maternidad permanece como un hecho importante –diría fundante- en la definición misma de la identidad femenina y de las diversas representaciones televisivas melodramáticas, sin embargo, no es la única: aparecen los saberes domésticos aprendidos desde la infancia en el hogar familiar, saberes que se transmiten de madres a hijas –costura, cocina, canto-; los estudios y el trabajo en la esfera pública como ejes importantes que complejizan las representaciones que, de las mujeres, hacen estos relatos audiovisuales.

La representación de lo femenino continúa presentando a estas mujeres como responsables, amorosas, maternales, sin embargo, la pasividad y la sumisión –condiciones del pasado para la heroína de los melodramas televisivos- cuando aparecen, son solo lugares de inicio de la representación que se van transformando en agencia y empoderamiento, a partir de experiencias que fortalecen a nuestras protagonistas.

La transgresión –de índole sexual- aparece como posible en el mundo femenino del relato de televisión, y si bien es sancionada en la mayoría de los casos, también puede ser revertida y ayudar a la mujer representada a transformar su vida. El personaje de Valentina nos ofrece esa posibilidad. Es cierto que este personaje se ve obligado a ejercer la prostitución, sin embargo, la violencia –simbólica y física- que sobre este personaje ejercen, es al mismo tiempo, el impulso para buscar cambiar su situación de sumisión inicial.

En el melodrama televisivo más clásico el ejercicio de la prostitución hubiera sido visto exclusivamente como trasgresión y como tal, hubiera implicado un conjunto de sanciones y no, un final feliz al lado de un compañero que expresa una masculinidad más equitativa, como ocurre con Valentina y Franco.

Los relatos analizados nos permiten imaginar que los órdenes patriarcales están siendo cuestionados, y que muchas de sus instituciones –especialmente de la sociedad oligárquica peruana del pasado- están desapareciendo o se encuentran fuertemente cuestionadas.

Nuestras protagonistas femeninas están inmersas en un mundo más complejo, un mundo en el que la modernidad tardía está incidiendo en la constitución de sus identidades. Ellas pueden imaginar sus vidas, sus proyectos personales y sus posibilidades desde su propia subjetividad, con independencia del amor romántico. Cada uno de estos personajes del melodrama peruano contemporáneo sabe que su vida puede ser diferente a partir de los estudios, de sus respectivos trabajos y de sus propios saberes femeninos y esfuerzos, pero también reconocen la necesidad de grupos de apoyo y de soporte, visibilizando al colectivo y no solamente al individuo. Estas representaciones demandan además nuevas masculinidades, unas donde el afecto, la emoción, el trabajo colaborativo y compartido ocupen un lugar central. Asimismo estas representaciones de lo femenino dialogan con paternidades cercanas, próximas y variadas –biológicas y de crianza.

Aparecen en estos relatos televisivos melodramáticos nuevos modelos femeninos que nos permiten visualizar cambios y transformaciones importantes en relación a lo femenino y a los mandatos que cada relato audiovisual propone. Tenemos así el modelo Magdalena, el modelo Artemisa y el Modelo Viuda Negra. Estos expresan una evolución desde los modelos mariano, madre heroica y moderna, y el modelo de la seducción, recuperan elementos pero se transforman validando características propias y nuevas. Las representaciones femeninas de los melodramas televisivos peruanos –contemporáneos- recuperan prácticas sociales de nuestras culturas y

experiencias de movilización y apertura a espacios de la esfera pública en diálogo con los espacios domésticos.

La práctica solidaria de las mujeres en relación al apoyo, el acompañamiento, el compartir es recuperada en estos productos culturales para ser transformada en un valor agregado de las diversas experiencias femeninas.

Finalmente el melodrama televisivo peruano está experimentando características particulares en su localidad, la raza se convierte en el elemento diferenciador –a un nivel superficial de los relatos- que marca y establece la matriz deseo/ impedimento. La migración, en la posibilidad de desarrollo y realización de las mujeres –por las oportunidades que ofrecen las ciudades. Las mujeres representadas son sujetos competentes en las condiciones más extremas y existe siempre un círculo de apoyo y soporte emocional y afectivo. Estas prácticas representadas dialogan directamente con nuestra sociedad y nuestra historia –es una matriz cultural que se recupera desde los comedores populares, los comités de Vaso de leche, el trabajo comunal y la movilización social. Estas mujeres representadas son protagonistas de su propia historia, una de esfuerzo, superación y consolidación de vínculos en el mundo contemporáneo.

Aun queda, sin embargo, vacíos e invisibilidades en los melodramas televisivos peruanos, el retrato de nuestra diversidad étnica, cultural y de la diversidad de género. Son escasos las y los personajes pertenecientes a la comunidad LGTBIQ+ -que además tengan protagonismo e historias más complejas.

A contracorriente de la crítica especializada y parte de la comunidad académica, observamos en esta investigación riqueza y complejidad en nuestra industria local de ficción, diálogo cultural y el afrontar las tensiones del presente con apuestas inteligentes. Es cierto que el ingreso de los melodramas turcos alteró posiciones y exigió retrocesos en las representaciones –femeninas y masculinas- que se estaban planteando, sin embargo, en el tiempo reciente se han recuperado algunos de los modelos femeninos nuevos, y sobre todo se han hecho apuestas nuevas especialmente en la incorporación de temáticas actuales -la violencia contra las mujeres y la donación de órganos- por ejemplo, que habían ingresado a formar parte de los universos narrativos de ficción peruana.

Una metáfora presente en estos relatos audiovisuales es la del mestizaje –como valor agregado- como vehículo de la convivencia. En estos relatos esta metáfora deviene ahora en la presencia de

la fusión gastronómica, la moda y el canto. Así el melodrama televisivo en el Perú apuesta por poner en escena diferentes símbolos culturales que encarnen convivencia, posibilidad de construir una sociedad más empática, más diversa y también, más tolerante; símbolos culturales disponibles para construir nuevos significados.



Bibliografía

- Abric, J. (2011). *Prácticas sociales y representaciones* (Tercera ed.). México D.F.: Coyoacán.
- Absatz, C. (1995). *Mujeres peligrosas, la pasión según el teleteatro*. Buenos Aires: Planeta.
- Adrianzén, E. (2001). *Telenovelas, cómo son, cómo se escriben*. Lima: PUCP Fondo editorial.
- Al Tamini, J. (01 de April de 2012). Challenge of the Turkish soap operas. *Gulf News* .
- Alfaro, S. (2005). Las industrias culturales e identidades étnicas del huayno. En G. Portocarrero & C. Rivera, *Arguedas y el Perú de hoy* (pág. 599). Lima: Sur, Casa de estudios del socialismo.
- Alfaro, R. (1986). Telenovela y melodrama en América Latina. *El Zorro de Abajo, revista de cultura y política* (4).
- Allen, R. (1995). *To be continued... soap operas around the world*. London: Routledge London and New York.
- Amoros, C. (2000). *10 palabras clave sobre mujer* (Tercera ed.). Navarra: Verbo Divino.
- Anderson, J. (2011). *Construyendo redes, las mujeres latinoamericanas en las cadenas globales de cuidado*. Lima.
- Anderson, J. (agosto de 2006). Sistemas de género y procesos de cambio. *Género y desarrollo en América Latina* . Lima: Anverso y Provoste.
- Appadurai, A. (2001). *La modernidad desbordada, dimensiones culturales de la globalización*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica.
- Arias, R., Cano, A., Cuadros, L., & Quiroz, M. (1993). *Sobre la telenovela. Historia y condiciones de producción de la telenovela peruana. Análisis textual de tres telenovelas*. Lima: Fondo editorial Universidad de Lima.
- Armstrong, N. (1991). *Deseo y ficción doméstica: una historia política de la novela*. Madrid, España: Cátedra.
- Attali, J. (1995). *Ruidos, ensayo sobre la economía política de la música*. México D.F.: Siglo XXI.
- Bauman, Z. (2005). *Amor líquido. Acerca de la fragilidad de los vínculos humanos*. Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica.
- Barrig, M. (2017). *Cinturón de castidad. La mujer de clase media en el Perú*. Lima, Perú: Instituto de Estudios Peruanos.
- Bolton, R. (1979). Machismo in motion: the ethos of peruvian truckers. *Ethos* 7 (4).

- Brooks, P. (1995). *The melodramatic imagination. Balzac, Henry James, Melodrama and the mode of excess*. New Haven: Yale University Press.
- Buonanno, M. (2005). La masa y el relleno. La miniserie en la ficción italiana. *deSignis* (7/8), 19-30.
- Burns, K. (2008). Desestabilizando la raza. In M. De la Cadena (Ed.), *Formaciones de indianidad. Articulaciones raciales, mestizaje y nación en América Latina* (pp. 35-54). Bogotá: Enviación.
- Butler, J. (2006). *Deshacer el género*. Barcelona: Paidós.
- Butler, J. (2002). *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del sexo*. Buenos Aires: Paidós.
- Cabrujas, J. (2002). *Y latinoamérica inventó la telenovela*. Caracas, Venezuela: Alfadil. Instituto de Creatividad y Comunicación.
- Callirgos, J. (2013). Notas de clase. Escuela de Posgrado. PUCP. *Masculinidades en el Perú y América Latina*.
- Callirgos, J. (1993). *El racismo, la cuestión del otro (y de uno)*. Lima, Perú: Desco.
- Campbell, J. (2015). *Diosas. Misterios de lo divino femenino*. Girona, España: Atalanta.
- Carrasco, Á. (2010). Teleseries: géneros y formatos. Ensayo de definiciones. *Miguel Hernández Communication Journal* (4), 174- 200.
- Carrol, N. (1980). The moral ecology of melodrama. En D. Gerould, *Melodrama* (págs. 197-206). New York, Estados Unidos: New York Literacy Forum.
- Cassano, G. (2014). *Natacha: de la domesticidad a la agencia femenina. Representaciones de lo femenino en la telenovela peruana* (<http://repositorio.pucp.edu.pe/index/handle/123456789/65479> ed.). Lima: PUCP.
- Cassano, G. (2012). Las miniseries biográficas como posibilidad de reconocimiento en la diversidad. En J. Dettleff, *Representación e inclusión en los nuevos productos de comunicación* (págs. 17- 55). Lima, Perú: Departamento Académico de Comunicaciones. PUCP.
- Cassano, G. (2008). Discurso de honor. Ceremonia de Doctorado Honoris Causa a Jesús Martín Barbero. Lima, Perú.
- Castells, M. (1998). *La era de la información. Economía, sociedad y cultura*. Madrid, España: Alianza.

- Chandler, D. (1999). *Introducción a la teoría del género*. Lima, Perú: Facultad de Ciencias de la Comunicación. Universidad de Lima.
- Charles, M. (1996). El espejo de Venus: una mirada a la investigación sobre mujeres y medios de comunicación. *Signo y pensamiento* (28), 37- 50.
- Comas, D. (1995). *Trabajo, género y cultura*. Barcelona, España: Icaria.
- Comisión Interamericana de Mujeres. (1983). *La imagen de la mujer y los medios de comunicación de masas*. Organización de Estados Americanos, Secretaría. Washington D.C.: Comisión Interamericana de Mujeres.
- Comisión Interamericana de Mujeres. (1977). *Seminario Medios de comunicación e imagen de la mujer*. Organización de Estados Americanos, Secretaría. Santo Domingo: Comisión Interamericana de Mujeres.
- Connell, R. (1997). La organización social de la masculinidad. En T. Valdés, & J. Olavarría, *Masculinidad/es: poder y crisis* (págs. 31- 48). Santiago, Chile: ISIS- FLACSO.
- Cornejo, G. (2014). Fronteras que matan: autoritarismos y homo- transfobias. *Revista de Antropología Experimental* (14).
- Cornejo, G. (2010). Sacando a la bestia del closet: autoritarismo y homofobia. *Biblioteca fragmentada* .
- Crenshaw, K. (2012). Cartografiando los márgenes: Interseccionalidad, políticas identitarias y violencia contra las mujeres de color. En R. Platero Méndez, *Intersecciones: cuerpos y sexualidades en la encrucijada* (págs. 87- 122). España: Bellaterra.
- Crocker, D. (2016). Enfrentando la desigualdad y la corrupción: agencia, empoderamiento y desarrollo democrático. *Veritas* (34), 63- 74.
- Cruz, B., & Ortega, M. (2007). Masculinidad en crisis. En O. Tena Guerrero, & L. Jimenez Guzmán, *Reflexiones sobre masculinidades y empleo*. Cuernavaca, México: Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias/UNAM.
- Coya, H. (2015). *Genaro, los secretos, escándalos, triunfos y fracasos del gran mago de la televisión peruana*. Lima, Perú: Planeta.
- De Beauvoir, S. (1999). *El Segundo Sexo*. (I. d. Mujer, Ed.) Valencia, España: Cátedra.
- De la Cadena, M. (2011 Agosto). *Las mujeres son más indias*. Retrieved 2016 12-October from Red Internacional de Estudios Interculturales: <http://red.pucp.edu.pe/ridei/files/2011/08/104.pdf>

- De la Mora, S. (2006). *Cinemachismo, masculinities and sexuality in mexican film*. Austin, Estados Unidos: University of Texas Press.
- De Lauretis, T. (1989). *La tecnología de género*. London, Inglaterra: Macmillan Pres.
- De Lauretis, T. (1987). *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction* . Indiana, Estados Unidos: Indiana University Press.
- Dettleff, J. (2015). Fragilidad masculina en la ficción televisiva peruana: el caso de La reina de las carretillas. *Cuadernos Info* (37), 49- 62.
- Dettleff, J., Cassano, G., & Vásquez, G. (2016). Perú: el retorno de la telenovela. En I. Vasallo de Lopes, & G. Orozco, *(Re)invención de los géneros y formatos en la televisión* (págs. 407- 440). Porto Alegre, Brasil: Sulina.
- Dettleff, J., Cassano, G., & Vásquez, G. Perú: la ficción cede terreno. En I. Vasallo de Lopes, & G. Orozco, *OBITEL 2015 Relaciones de género en la ficción televisiva* (págs. 385- 419). Porto Alegre, Brasil: Sulina.
- Dettleff, J., Cassano, G., & Vásquez, G. (2013). Perú: Una ficción de emprendedores. En I. Vasallo de Lopes, & G. Orozco, *Obitel 2013 Memoria social y ficción televisiva en países iberoamericanos*. Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil: Sulina.
- Dettleff, J., & Cassano, G. (2013). Del balconazo a la televisión: la telepolítica de Alan García. En M. Ponce, & O. Rincón, *Caudillismo, e- política y teledemocracia*. Montevideo, Uruguay: Fin de siglo.
- Dorlin, E. (2009). *Sexo, género y sexualidades. Introducción a la teoría feminista*. Buenos Aires, Argentina: Nueva Visión.
- Durin, S., & Vásquez, N. (2013). Heroínas- sirvientas. Análisis de las representaciones de las trabajadoras domésticas en las telenovelas mexicanas. *Trayectorias* (36), 20- 44.
- Erlick, J. C. (2018). *Telenovelas en el mundo latino*. Lima, Perú: Fondo editorial Universidad del Pacífico.
- Fadul, A. (1993). *Ficção Seriada na TV. As telenovelas latinoamericanas*. Sao Paulo, Brasil: ECA- USP.
- Fabbri, L. (2017). *Apuntes sobre feminismos y construcción de poder popular*. Santiago, Chile: Tiempo robado editoras.
- Feasey, R. (2008). *Masculinity and popular television*. Edinburgh, Great Britain: Edinburgh University Press.

- Flores Galindo, A. (1988). *Buscando un inca*. Lima, Perú: Horizonte.
- Friedan, B. (2009). *La mística de la feminidad*. Madrid, España: Cátedra.
- Fuenzalida, V. (1996). La apropiación educativa de la telenovela. *Diálogos de la Comunicación* (44), 91-104.
- Fuenzalida, V., Corro, P., & Mujica, C. (2009). *Melodrama, subjetividad e historia en el cine y la televisión chilenos de los años 90*. Santiago de Chile, Chile: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. Pontificia Universidad Católica de Chile.
- Füller, N. (2018). *Difícil ser hombre. Nuevas masculinidades latinoamericanas*. Lima, Perú: Fondo Editorial PUCP.
- Füller, N. (1997). *Identidades masculinas*. Lima, Lima, Perú: PUCP Fondo editorial.
- Füller, N. (2005). Las identidades de género en el Perú del siglo XXI ¿Cambio o reciclaje? En T. Váldes, & X. Valdés, *Familia y vida privada ¿transformaciones, tensiones resistencias o nuevos sentidos?* Santiago de Chile, Chile: FLACSO.
- Füller, N. (1998). *Dilemas de femineidad*. Lima, Perú: Fondo editorial PUCP.
- Galán Fajardo, E. (2007). *La imagen social de la mujer en las series de ficción*. Extremadura, España: Universidad de Extremadura- Cáceres.
- Galán Fajardo, E. (2007). Construcción de género y ficción televisiva en España. *Comunicar. revista científica de Comunicación y Educación* (28), 229- 236.
- Galán Fajardo, E. (2006). Personajes, estereotipo y representaciones sociales. *ECO- POS* , 9 (1), 58- 81.
- Gamba, S. (2007). *Diccionario de Estudios de Género y Feminismos*. Buenos Aires, Argentina: Biblos.
- García Canclini, N. (2001). *La Globalización Imaginada*. México, México: Paidós.
- Giddens, A. (2012). *La transformación de la intimidad. Sexualidad, amor y erotismo en las sociedades modernas*. (Segunda ed.). Madrid, España: Cátedra.
- Giddens, A. (2010). *Sociología* (6ta ed.). Madrid, España: Alianza.
- Giddens, A. (1999). *Consecuencias de la modernidad*. Madrid, España: Alianza editorial.
- Gledhill, C. (2003). Genre and gender: the case of sopa opera. En S. Hall, *Representation: cultural representations and signifying practices* (págs. 337- 387). Glasgow, Great Britain: The Open University.

- Gomáriz, E. (1992). Los estudios de género y sus fuentes epistemológicas: periodización y perspectivas. *Ediciones de las mujeres* (17), 83- 110.
- Gomes, M. (2002). Televisión, Telenovelas y la Construcción del Conocimiento en las Sociedades Contemporáneas. *Novos Olhares: Revista de Estudos Sobre Práticas de Recepção a Produtos Midiáticos* (10).
- Gutmann, M. (1999). *Ser hombre de verdad en la ciudad de México: Ni macho ni mandilón*. México, México: Paidós.
- Gutmann, M. (1997). Traficando con hombres. La antropología de la masculinidad. *Annual Review of Anthropology* , 26.
- Halberstam, J. (2008). *Masculinidad femenina*. Barcelona, España: Egales.
- Hall, S. (1997). *Representation: Cultural representations and signifying practices*. London, Great Britain: Sage publications.
- Hall, S. (1997). Introduction. In *Representation: Cultural representations and signifying practices*. Glasgow: The Open University.
- Hawkesworth, M. (1999). Confundir el género. *Debate Feminista* , 20.
- Henríquez, N. (2004). Cuando las peregrinas florecen. A propósito del feminismo en el Perú: Balance y desafíos. *25 años de feminismo en el Perú: historia, confluencias, y perspectivas*. Lima: Centro de la Mujer Peruana Flora Tristán.
- Herrera, G., & Ramírez, J. (2008). América Latina migrante: Estado, familias, identidades. *Congreso Latinoamericano y Caribeño de Ciencias Sociales*. Quito: FLACSO.
- hooks, b. (2017). *El feminismo es para todo el mundo*. Madrid, España: Traficantes de sueños.
- Illouz, E. (2016). *Por qué duele el amor. Una explicación sociológica*. Buenos Aires, Argentina: Katz.
- Illouz, E. (2014). *Erotismo de autoayuda. Cincuenta sombras de Grey y el nuevo orden romántico*. Buenos Aires, Argentina: Katz.
- Illouz, E. (2009). *El consumo de la utopía romántica. El amor y las contradicciones del capitalismo*. Buenos Aires, Argentina: Katz.
- Jochamowitz, L. (2010). La imposible historia de la televisión. En G. Cassano, *Televisión, 14 formas de mirarla*. Lima, Perú: Departamento Académico de Comunicaciones PUCP.

- Jodelet, D. (2007). Imbricaciones entre representaciones sociales e intervención. En T. Rodríguez Salazar, & M. García, *Representaciones sociales. Teoría e investigación*. Guadalajara, México: Universidad de Guadalajara.
- Julio, P., Fernández, F., Mujica, C., Bachman, I., & Osorio, D. (2015). Chile: la conquista turca de la pantalla. En I. Vasallo de Lopes, & G. Orozco, *Obitel 2016: Relaciones de Género en la ficción televisiva* (págs. 159- 194). Porto Alegre, Brasil: Sulina.
- Katz, E., & Howard- Williams, R. (2013). Did television empower women? The introduction of television and the changing status of women in the 1950'. *Journal of popular television* , 1 (1).
- Kimmel, M. (1997). Homofobia, temor, vergüenza y silencio en la identidad masculina. En T. Valdés, & J. Olavarría, *Masculinidad/es: poder y crisis* (págs. 49-62). Santiago, Chile: ISIS-FLACSO.
- Kogan, L. (2010). *El deseo del cuerpo. Mujeres y hombres en Lima*. Lima, Perú: Fondo editorial del Congreso del Perú.
- Kogan, L. (2009). *Regias y conservadoras. Mujeres y hombres de clase alta en la Lima de los noventa*. Lima, Perú: Fondo editorial del Congreso del Perú.
- Kuhn, A. (2002). Géneros de mujeres. Teoría sobre el melodrama y el culebrón. *Historia del Cine* (15), 1-7.
- Lagarde, M. (2014). *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*. México, México: UNAM y Siglo XXI.
- Lagarde, M. (1989). *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*. México, México: UNAM.
- Lagarde, M. (2008). *Amor y sexualidad*. Texto académico, Universidad Menéndez Pelayo, Madrid.
- Lagarde, M. (1996). *El Género*. Desarrollo Humano y Democracia. España: Horas.
- Lagarde, M. (abril de 1992). Identidad de género. Managua, Nicaragua.
- Lagarde, M. (1990). *Identidad femenina*. Bilbao, España: Instituto Hegoa.
- Lamas, M. (1996). *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual*. (P. U. Género, Ed.) México D.F., México: UNAM.
- Lyotard, J.-F. (1994). *La condición postmoderna: informe sobre el saber*. Madrid, España: Cátedra.

- Mac Kinnon, K. (2003). *Representing men. Maleness and masculinity in the media*. London, United Kingdom: Arnold- Hodder Headline Group.
- Martín, A. (2008). *Antropología del género. Cultura, mitos y estereotipos sexuales*. (I. d. Mujer, Ed.) Valencia, España: Cátedra.
- Martín- Barbero, J. (1993). *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. México DF, México: Gustavo Gili.
- Martín- Barbero, J., & Rey, G. (1999). *Los ejercicios del ver*. Barcelona, España: Gedisa.
- Martín Barbero, J., & Ochoa, A. (16 de Enero de 2007). Obtenido de Cultura y transformaciones sociales en tiempos de globalización: www.globalcult.org.ve/pub/Clacso1/barbero.pdf
- Martuccelli, D. (2015). *Lima y sus arenas. Poderes sociales y jerarquías culturales*. Lima, Perú: Cauces editores.
- Matos Mar, J. (2004). *Desborde popular y crisis del Estado. Veinte años después*. Lima, Perú: Fondo Editorial del Congreso.
- Mazziotti, N. (2006). *Telenovela: industria y prácticas sociales*. Bogotá, Colombia: Norma.
- Mazziotti, N. (1996). *La industria de la telenovela. La producción de ficción en América Latina*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- Mazziotti, N. (1993). *El espectáculo de la pasión. Las telenovelas latinoamericanas*. Buenos Aires, Argentina: Colihue.
- Martin, S. (2007). Los estudios de la masculinidad. En M. Torras, *Cuerpo e identidad*. Barcelona, España: Universidad Autónoma de Barcelona.
- Martínez i Surinyac, G. (1998). *El guión del guionista. El desarrollo del guión desde la idea hasta el guión literario*. Barcelona, España: CIMS 97.
- Menéndez , M. (2008). *Discursos de ficción y construcción de la identidad de género en la televisión*. Palma, Islas Baleares: Universitat de les Illes Balears.
- Missé, M. (2013). *Transexualidades, otras miradas posibles*. Barcelona, España: Egales S.L.
- Mittell, J. (2004). *Genre and television*. Routledge.
- Miranda, L. (19 de setiembre de 2006). *luismirandablog.blogspot.com*. Obtenido de luismirandablog.blogspot.com: www.luismirandablog.blogspot.com
- Monsiváis, C. (2003). El melodrama: lo mejor de la caída es la intimidad con el abismo. *El derecho de llorar: el melodrama en el cine latinoamericano* (págs. 45-67). Lima: PUCP.

- Monsiváis, C. (2000). *Aires de familia: cultura y sociedad en América Latina*. Barcelona, España: Anagrama.
- Montecino, S. (2007). *Madres y huachos. Alegorías del mestizaje chileno*. Santiago de Chile, Chile: Catalonia.
- Montecino, S. (1995). Identidades de género en América Latina. En L. G. Arango, M. León, & M. Viveros, *Género e identidad. Ensayos sobre lo femenino y masculino*. Bogotá, Colombia: Ediciones UNIANDES.
- Moscovici, S. (1979). *El psicoanálisis, su imagen y su público*. Buenos Aires, Argentina: Huemul.
- Mujica, C. (2007). La telenovela de época chilena: entre la metáfora y el trauma. *Cuadernos de información* (21), 20- 33.
- Mutlu, D. (2010). Between Tradition and Modernity: Yesilcam Melodrama, its stars, and their audiences. *Middle Eastern Studies* , 46 (3), 417-431.
- Olavarría, J., & Parrini, P. (2000). *Masculinidad/es. Identidad, sexualidad y familia*. Santiago, Chile: FLACSO.
- Oroz, S. (1995). *Melodrama. El cine de lágrimas de América Latina*. México DF, México: UNAM.
- Orozco, G. (2002). *Historias de la televisión en América Latina*. Barcelona, España: Gedisa.
- Panfichi, A. (2011). Contentious Representation in Contemporary Peru. En J. Crabtree , *Fractured Politics: Peruvian Democracy Past and Present* . London, United Kingdom: University of London Press .
- Panfichi, A., & Coronel, O. (2009). Cambios en los vínculos entre la sociedad y el Estado en el Perú: 1968-2008. En O. Plaza, *Cambios sociales en el Perú. 1968-2008*. Lima, Perú: PUCP-Facultad de Ciencias Sociales. Cisepa.
- Panjeta, L. (2015). Series, telenovelas and soaps: Tragedy in the living room. *STUDII SI CERCET IST ART* , 187- 192.
- Páramo, M. (1999). Mirada de género en el aroma de las telenovelas. *IZTAPALAPA* 45 (45), 261-278.
- Paz, O. (1993). *Laberinto de la Soledad, Postdata, Vuelta a El laberinto de la soledad*. México DF, México: Fondo de Cultura Económica.
- Pescatello, A. (1977). *Hembra y macho en Latinoamérica: ensayos*. México D.F., México: Diana.

- Peirano, L. (2014). Entrar y salir de la Comunicación. *Conferencia Magistral XII Congreso Internacional de Investigadores de la Comunicación*. Lima, Perú.
- Portocarrero, G. (2018). *Desde lejos, lo cercano. Reflexiones sobre el Perú*. Lima, Perú: Peisa.
- Puleo, A. (2007). *Dialéctica de la sexualidad: género y sexo en la filosofía contemporánea*. Madrid, España: Cátedra.
- Quiroz, T., & Cano, A. (1987). Los antecedentes y condiciones de la producción de telenovelas en el Perú. *Estudios sobre culturas contemporáneas*, II (005), 187- 221.
- Reeser, T. (2010). *Masculinities in theory, an introduction*. United Kingdom: Wiley- Blackwell.
- Reyes de la Maza, L. (1999). *Crónica de la telenovela. México sentimental*. Ciudad de México, México: Clío.
- Rincón, O. (2006). *Narrativas mediáticas o cómo se cuenta la sociedad del entretenimiento*. Bogotá, Perú: Gedisa.
- Rodríguez Salazar, T. (2009). Sobre el potencial teórico de las representaciones sociales en el campo de la comunicación. *Comunicación y Sociedad* (11), 11- 36.
- Rodríguez, T. (2002). Representar para actuar, representar para pensar. Breves notas metodológicas. En C. Del Palacio Montiel, *Cultura, comunicación y política*. Guadalajara, México: Universidad de Guadalajara.
- Rodó, A. (1987). El cuerpo ausente. *Proposiciones 13*, 13, 81- 94.
- Ruiz- Bravo, P. (2003). *Identidades femeninas y propuestas de desarrollo en el medio rural peruano*. Bruselas, Bélgica.
- Ruiz- Bravo, P. (2001). *Sub- versiones masculinas. Imágenes del varón en la narrativa joven*. Lima, Lima, Perú: Flora Tristán. Centro de la mujer peruana.
- Ruiz- Bravo, P. (1996). *Detrás de la puerta. Hombres y mujeres en el Perú de hoy*. Lima, Lima, Lima: PUCP Fondo editorial.
- Sabsay, L., & Soley- Beltrán, P. (2012). *Judith Butler en disputa. lecturas sobre la performatividad*. Barcelona, España: Egales.
- Samillán, F. (1999). Inicios de la televisión en el Perú. *Butaca Sanmarquina* (4).
- Sara- Lafosse, V. (1998). *Mujer y reproducción social*. Lima, Perú: FOMCIENCIAS.
- Scott, J. (2011). *Género e historia* (Primera reimpression ed.). México DF, México: Fondo de cultura económica y UNAM.

- Seger, L. (1990). *Cómo crear personajes inolvidables. Guía práctica para el desarrollo de personajes en cine, televisión, publicidad, novelas y narraciones cortas*. Barcelona, España: Paidós.
- Sharp, W. (1992). Structure of Melodrama. En J. Redmond, *Themes in Drama* (págs. 269- 280). Avon, Great Britain: Cambridge University Press.
- Sommer, D. (2004). *Ficciones fundacionales: las novelas nacionales de América Latina*. Bogotá, Colombia: Fondo de Cultura Económica.
- Steimberg, Ó. (1997). Estilo contemporáneo y desarticulación narrativa. Nuevos presentes, nuevos pasados de la telenovela. En L. Escudero, & E. Verón, *Telenovela: ficción popular y mutaciones culturales*. Barcelona, España: Gedisa.
- Stolcke, V. (2000). ¿Es el sexo para el género lo que la raza para la etnicidad... y la naturaleza para la sociedad? *Política y cultura* (14), 25- 60.
- Thomasseau, J. (1989). *El melodrama*. México DF, México: Fondo de Cultura Económica.
- Valenzuela, J. (2011). *Taller de escritura de telenovelas. 8 clases teóricas y ejercicios*. Santiago, Chile: Uqbar editores.
- Vasallo de Lopes, I. (2004). Narrativas televisivas y comunidades nacionales: el caso de la telenovela brasileña. *Comunicación y Sociedad* (2), 71- 97.
- Verón , E., & Escudero, L. (1997). *Telenovela: ficción popular y mutaciones culturales*. Barcelona, España: Bellaterra.
- Vicente, J. (2014). *SEÑALUC.cl*. Obtenido de <http://comunicaciones.uc.cl/juan-ignacio-vicente-gerente-de-contenidos-internacionales-de-mega-las-mil-y-una-noches-vuelve-a-las-teleseries-tradicionales-clasicas/>
- Villanueva, V. (2004). Feminismo: una práctica de acción política. En Centro de la Mujer Peruana Flora Tristán , *25 años de Feminismo en el Perú: Historia, confluencias y perspectivas*. Lima, Perú: Centro de la Mujer Peruana Flora Tristán .
- Villavicencio, M. (1990). *Breve historia de las vertientes del movimiento de mujeres en el Perú*. Lima, Perú: Flora Tristán.
- Vivas, F. (2008). *En Vivo y en Directo. Una historia de la televisión peruana*. Lima, Lima, Perú: Fondo de desarrollo editorial Universidad de Lima.

Viveros, M. (2008). La sexualización de la raza y la racialización de la sexualidad en el contexto latinoamericano actual. *Memorias del 1er Encuentro Latinoamericano y del Caribe. La sexualidad frente a la sociedad*. México DF.

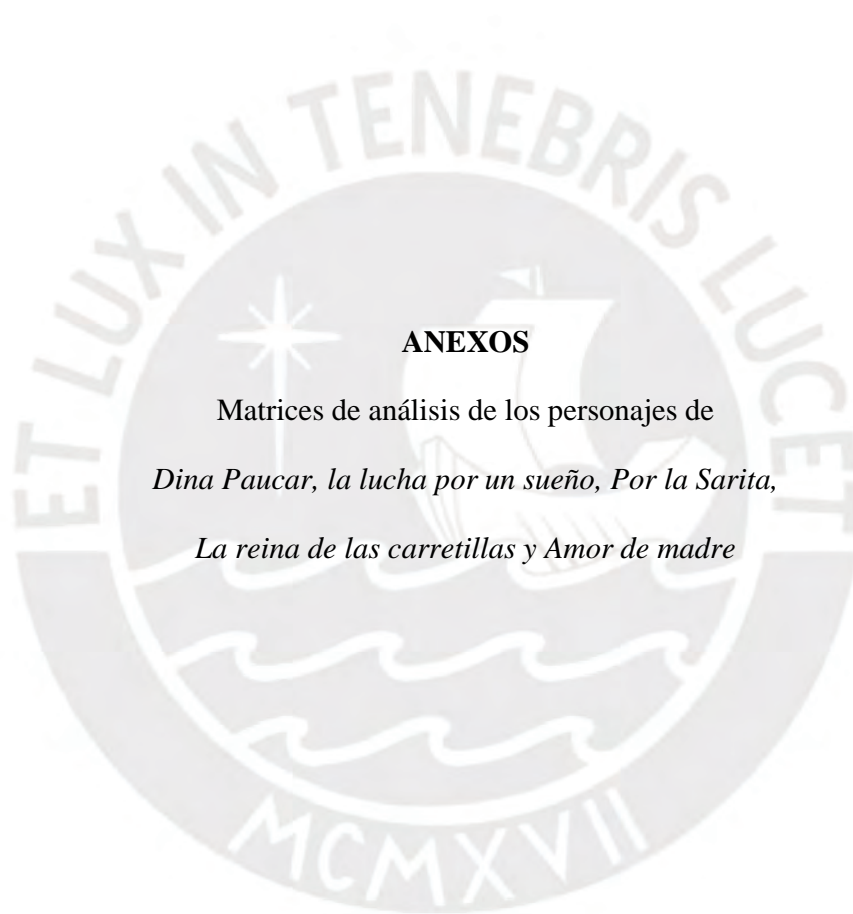
Wade, P. (2013). Articulations of eroticism and race: domestic service in Latin American. *Feminist Theory* , 14 (2), 187- 202.

Wade, P. (2008). Debates contemporáneos sobre raza, etnicidad, género y sexualidad en las ciencias sociales. En P. Wade, F. Urrea Giraldo, & M. Viveros Vigoya, *Raza, etnicidad y sexualidades: ciudadanía y multiculturalismo en América Latina*. Bogotá, Colombia: Centro de Estudios Sociales.

Williams, N. (28 de June de 2013). The rise of Turkish soap opera. *BBC News* .

Yesil, B. (2015). Transnationalization of the Turkish dramas: exploring the convergence of local and global market imperatives. *Global Media and Communication* , 11 (1), 43- 60.





ANEXOS

Matrices de análisis de los personajes de
Dina Paucar, la lucha por un sueño, Por la Sarita,
La reina de las carretillas y Amor de madre

Matriz de análisis *Dina Paucar, la lucha por un sueño*

Dimensión física

Dimensión Física							
Nombre Personaje	Rango de Edad	Lenguaje	Sexo	Características particulares	Aspecto físico	Vestuario	Raza
Dina	23	Habla castellano, su lengua materna puede ser el quechua	F	Tiene el cabello largo, sabe cantar, sueña con ser cantante	Delgada, mestiza, tiene el cabello oscuro, lacio. Estatura media	Su vestuario va ir cambiando de acuerdo a su edad, al lugar donde vive y a sus trabajos. Cuando vive en el campo usa faldas y pantalones debajo, cuando viene a Lima su vestuario se hace más urbano, al trabajar en casa usa uniforme. Luego jeans, polos, blusas. En sus presentaciones musicales faldas bordadas, blusas adornadas. Bellos vestidos bordados.	Indígena

Personajes masculinos

Dimensión Física							
Nombre Personaje	Rango de Edad	Lenguaje	Sexo	Características particulares	Aspecto físico	Vestuario	Raza
Jorge	23	Coloquial	M	Blanco, estudiante de universidad, enamorado	Delgado, blanco, pelo negro	jeans, polos, zapatillas	Blanca
Narciso	30	Extrovertido	M	Cholo, criollo	Gruoso, mestizo, pelo negro	Jeans, bividi, camisas floreadas abiertas	Mestizo
Rubén	27	Coloquial	M	Joven profesional de la música y los conciertos	Delgado, estatura mediana, mestizo, pelo lacio, corto, oscuro	pantalon de vestir y camisa	Mestizo

Dimensión Psicológica

	Dimensión Psicológica			
	Personalidad	Temperamento	Objetivos/Metas	Pasado
Dina	Es extrovertida. Sociable y muy expresiva. Tiene carácter y una determinación, ser cantante. Su hermana va a ser su gran apoyo. Su familia la apoya aunque su padre no quiere que sea cantante.	Determinada, fuerte, pero también intuitiva y sensitiva. Cuando se enamora y la abandonan embarazada se fragiliza pero luego resuelve salir adelante. Mantener su sueño, ser cantante.	Ser cantante. Sacar adelante a su hijo.	Ha venido de provincia a Lima para cumplir su sueño, ha vivido con sus tios, en casa de familia rica siendo trabajadora del hogar, ha trabajado vendiendo ropa, pan. Se ha enamorado un par de veces, la han engañado. Es madre soltera. Su familia lo perdió todo cuando chica por el terrorismo, tuvieron que dejar su pueblo.

	Dimensión Psicológica			
	Personalidad	Temperamento	Objetivos/Metas	Pasado
Jorge	Extrovertido, coloquial, amigable	Parece una buena persona. Es de clase media.	Enamorar a Dina Terminar sus estudios	Se sabe muy poco de su pasado
Narciso	Extrovertido	Perceptivo, más racional	Trabajar, pasarla bien con Dina	Se sabe muy poco de su pasado
Rubén	Extrovertido	Reflexivo, sensitivo. Sencillo, de gran corazón. Tiene mucha fe en el talento de Dina	Obtener el amor de Dina ser un padre para Alejandrito	Vive en Lima, trabaja en la organización de conciertos musicales, ahí conoce y escucha a Dina, le propone independizarse de las empresas grandes y organizar ellos mismos los conciertos de Dina. Buen administrador y organizador de conciertos

Dimensión Social

Dimensión Social						
	Estado Civil	Nº hijos	Clase Social	Mundo profesional	Mundo privado	Tiempo del ocio
Dina	Soltera	1	Baja	Sabe cantar, canta desde chica. Trabaja en muchas cosas hasta que alcanza su sueño de cantar en un escenario y reconocen su talento.	Como es un relato de vida, observamos distintas relaciones. Es engañada por un hombre quien la abandona estando embarazada. Tiene una crisis, quiere suicidarse, pero la ayuda una mujer cuya propia hija se suicidó. Finalmente su relación verdadera es muy estable.	Canta y trabaja. Ya consagrada como cantante ayuda a otras personas, especialmente a los niños de la calle.

Dimensión Social						
	Estado Civil	Nº hijos	Clase Social	Mundo profesional	Mundo privado	Tiempo del ocio
Jorge	Soltero	0	Media	Es estudiante, tiene alguna independencia económica	Tiene una vida al margen de la vida que hace con Dina. Se percibe que no es del todo honesto con Dina	Pasar el rato con Dina
Narciso	Casado	2	Media baja	Al ser una persona pragmática, trabaja en lo que sabe y va donde hay trabajo para él.	Si bien quiere a Dina, es la atracción física lo que los mantiene unidos. No se hace responsable de su paternidad.	Tener sexo con Dina, descansar, relajarse. Por eso no necesariamente la apoya en su sueño. No se compromete.
Rubén	Soltero	0	Media Baja	Organizador de conciertos	Se sabe poco de su mundo privado, solo que le es leal a Dina y cuando se compromete con ella es para siempre	Cuidar de Dina y de su pequeño hijo.

Dimensión de Género

Dimensión de Género						
	Cuerpo	Modelo	Roles	Maternidad/paternidad	Sistema patriarcal	Religión
Dina	Es delgada, de estatura y peso promedio. La Dina artista viste trajes de faldas amplias con bordados multicolores. La Dina persona en su cotidianidad viste pantalones y blusas.	Hace un recorrido desde la subalternidad al empoderamiento. Dina Paucar es una figura consagrada, representante peruana de la UNICEF.	Mujer y madre. Artista	Va a ser mamá, lo cual hace que tenga un objetivo más allá del de cantar, sacar adelante a su hijo; el papá del bebé la abandona. Solo la apoyarán Rubén, quien se convierte en su manager y posteriormente en su esposo, su hermana y sus padres. Hace sacrificios para poder tener tranquilidad. Alcanza su sueño de ser cantante.	Vive en un mundo patriarcal del interior del país, de ahí se escapa para llegar a la capital -Lima-, y convertirse en cantante. Inicialmente vive con sus tios, trabaja desde muy chica. Es trabajadora del hogar, vendedora puerta a puerta, en un puesto de ropa. Rompe las reglas del mundo patriarcal, pero luego las recompone.	Católica

Dimensión de Género						
	Cuerpo	Modelo	Roles	Maternidad/paternidad	Sistema patriarcal	Religión
Jorge	Delgado, buena figura, apuesto	Patriarcal, se siente superior a Dina	Seductor	Es hijo de familia	Vive en un mundo patriarcal que piensa que los pobres y las mujeres son de menor valía	No hay info
Narciso	No es muy alto. Es un poco grueso.	Patriarcal	Machista	Es padre de dos niños de su matrimonio, no se hace responsable del hijo que tiene con Dina.	Vive en un mundo patriarcal, cree que él como hombre puede hacer lo que se le antoje.	No hay info
Rubén	Es delgado, simpático, honesto, de estatura mediana.	Equitativo	Guía y protector de Dina	Paternal, cuida de su ahijado y de Dina	Vive en un mundo patriarcal, busca ser justo, pero pone orden, provee y protege	Católico

Dimensión División del Trabajo

División del Trabajo				
	Roles	Espacio público/ privado	Proveedor (a)	Agencia
Dina	Trabajadora del hogar, vendedora puerta a puerta, en puesto de Mercado. Cantante, Artista internacional	Su padre no quiere que sea artista, le parece un mundo peligroso. Narciso le dice " <i>saliste con tu domingo siete, pues</i> ". " <i>¿De quién será ese calato, carajo?</i> ". Dedicada y profesional. Responsable. En el mundo privado, su preocupación es su familia	Desde muy chica siempre trabaja	Al principio del relato tiene poca agencia, luego se va empoderando, hasta transformarse un una artista reconocida internacionalmente.

División del Trabajo				
	Roles	Espacio público/ privado	Proveedor (a)	Agencia
Jorge	Estudiante, no tiene muchas responsabilidades	Como joven de clase media se comporta como dueño y señor del espacio popular	Es hijo de familia	Mucha agencia. Interseccionalidad: género, clase, raza. Masc. media. Blanco
Narciso	Trabajador (al parecer independiente)	En el espacio público tiene voz y se hace escuchar. Es un tipo aguerrido.	En sus propios términos, él considera ser un sujeto que provee a su familia.	Tiene agencia, es independiente.
Rubén	Trabajador responsable. Buen organizador de conciertos. Se va haciendo de un nombre	En el trabajo es reconocido como un buen profesional. En el mundo privado es cercano y afectuoso. Se preocupa por Dina y su hijo.	Es proveedor	Tiene agencia por su saber en el mundo de la música.

Dimensión Relaciones de Género

Relaciones de género			
	Con su pareja	Con su familia	Con sus pares
Dina	Es amorosa, enamoradiza, soñadora, quiere sinceramente	Ama a su familia. Su familia y sus hijos son lo más importante. " <i>Tú y mis papás son lo más importante de mi vida</i> ". Más adelante Dina afirmará que " <i>sus hijos son la razón de su vida</i> ".	La persona con la que la vemos interactuar constantemente es Alejandrina, con ellas es cariñosa, le cuenta sus cosas, aunque busca mantener autonomía

Dimensión de Relaciones de género			
	Con su pareja	Con su familia	Con sus pares
Jorge	Quiere ser el macho de la relación, quien tenga la última palabra	Inferimos que respeta a su familia, por eso creo (especialmente cuando la llama " <i>serrana bruta</i> "), nunca les presenta a Dina	En el instituto lo vemos incómodo por la presencia de Dina. Ella lo compromete. No es la universidad, es simplemente un Instituto pero percibimos que Dina le hace perder estatus.
Narciso	Es una hombre adulto, macho ya formado. Dina le atrae mucho. La busca, la persigue, le gusta	Al parecer se mantiene en contacto con su familia, sin embargo la tiene lejos. Engaña a Dina haciéndole creer que se van a ir a vivir juntos.	No lo vemos interactuar con muchos pares masculinos. Al joven Dante no le gusta, a Alejandrina tampoco. En público se muestra como el hombre orgulloso.
Rubén	Es protector y cariñoso. Equitativo, busca ser la pareja de Dina, con quien trabajar codo a codo	No conocemos a su familia, pero en cuanto conoce a los papás de Dina, les ice que se va a casar con su hija y que va a ser el papá de Alejandrino.	Lo vemos interactuar con Milton, a quien le dice que si quiere quedarse cerca de Alejandrina tiene que trabajar

Observaciones generales

Observaciones generales			
Resolución	Lo que dicen de ella	Resumen del personaje	
Dina	Ser cantante	Un gran sector la llama "serrana, chola de porquería, ignorante". Otros ven en ella su talento y la apoyan.	Llega a la capital siendo niña, se pierde pero encuentra a sus tios. Su padre la pondrá a trabajar como empleada doméstica. Saldrá adelante trabajando. Es una mujer fuerte.

Observaciones generales			
Resolución	Lo que dicen de él	Resumen del personaje	
Jorge	Ser profesional, vivir bien.	Es un mantenido	Conoce a Dina en Villa María del triunfo, la enamora y la engaña.
Narciso	Vivir tranquilo.	Es un machista	Conoce a Dina cuando ella vende ropa en el Mercado Central, la enamora, parece sentir una fuerte atracción física por ella. La abandona cuando Dina le dice que está embarazada. Finalmente le pide perdón y se va de la historia
Rubén	Ser el manager de Dina, manejar su propia promotora de espectáculos. Casarse con Dina y ser un padre para Alejandrino.	Es un muchacho responsable, que quiere bien a Dina	Conoce a Dina en el concierto de Chacalón, le gusta como canta, tiene fe en la carrera de Dina, le propone empezar ambos su propia productora de espectáculos. Se enamora de Dina y le dice para casarse y ser el padre de Alejandrino.

Matriz de análisis *Por la Sarita*

Dimensión física

Dimensión Física							
Nombre Personaje	Rango de Edad	Lenguaje	Sexo	Características particulares	Aspecto físico	Vestuario	Raza
Valentina	23	Coloquial	F	Sonriente, pero triste en el fondo	Delgada, buen cuerpo, atractiva	Cuando trabaja viste faldas cortas, ceñidas, tops, vestidos que hacen lucir su cuerpo	Es chola

Dimensión Física							
Nombre Personaje	Rango de Edad	Lenguaje	Sexo	Características particulares	Aspecto físico	Vestuario	Raza
Franco Olivares	35	Serio	M	Honesto, sincero, quiere hacer lo mejor por su familia	Blanco, rubio, alto, guapo	Bien vestido, de terno	Blanca
Ramiro	34	Machista, tiene calle	M	Mentiroso, peleador, Vividor,	Blanco, de pelo castaño, bigotes, alto, tiene buena pinta	Viste jeans, polo, correa ancha, zapatos tipo botín de cuero	Mestizo

Dimensión Psicológica

	Dimensión Psicológica			
	Personalidad	Temperamento	Objetivos/Metas	Pasado
Valentina	Extrovertida, de buen carácter, ve el lado bueno de las cosas	Es buena persona, jovial, buena gente pero tiene carácter. Positiva, determinada	Mejorar en la vida, que su mamá esté bien, tener un lugar propio para ellas	Vive sola con su mamá, que trabaja en el Terminal Pesquero. Valentina baila en un night club. Por la presión de su novio, pepea a un cliente, eso hace que se le cierren todas las puertas. "Tú eres una callejera y a la calle vas a volver" le dice el dueño del night club

	Dimensión Psicológica			
	Personalidad	Temperamento	Objetivos/Metas	Pasado
Franco	Es tranquilo, dócil, hombre derecho, quiere lo mejor para su familia y eso lo hace cometer un fraude grande	No es explosivo, pero tiene su carácter. Tiene voluntad y determinación. En la cárcel, se mantiene firme, respeta a su Tayta Raymundo, pero hace que también lo respete a él. En una escena cuando Raymundo lo llama "blanquito", Franco muy firme le dice que su nombre es Franco. Franco se va a enfrentar con un preso de otro pabellón y Raymundo le ofrece un poco de droga, y Franco lo rechaza y les aconseja que ellos tampoco deberían fumar.	Quiere conseguir vivir en su propio departamento, quiere a su familia, por ello comete un fraude y va a la cárcel. Su objetivo es cumplir la condena y limpiar su nombre	Es trabajador, de clase media baja, se enamoró de Cecilia, una mujer de clase alta y su suegra lo condena por no tener dinero. Cecilia es un poco frívola, con pocas herramientas para enfrentar la vida, depende totalmente del dinero de su madre para sobrevivir. Necesita de un hombre que la proteja. Franco siempre escucha insultos y es denigrado por su suegra delante de su mujer e hija.
Ramiro	Abusivo, explosivo, vividor con las mujeres pero cuando tiene que enfrentar a otro hombre resulta cobarde. Al final del relato en prisión es feminizado por los hombres de la cárcel, quienes además le tienen ley a Franco.	Explosivo, se hace respetar por su fuerza	Quiere mal a Valentina, la quiere solo porque vive de ella	Se sabe poco de su pasado, delincuente y proxeneta es lo que se sabe de él. Al parecer ha estado en prisión, consume drogas

Dimensión Social

Dimensión Social						
	Estado Civil	N° hijos	Clase Social	Mundo profesional	Mundo privado	Tiempo del ocio
Valentina	Soltera	0	Baja	Es bailarina en un night club, luego por pepera, la echan del night club. Quiere alejarse de Ramiro, quien es una mala influencia para ella. Pero su madre enferma gravemente y bajo el consejo de Ramiro empieza a prostituirse primero en la calle, donde las cosas no van bien y luego en el Penal atendiendo al Tayta enemigo de Franco.	Es hija de Doña Perla, su mamá, la única que la ha criado, Doña Perla ha vendido pescado toda su vida para mantener a su hija.	Se dedica a cuidar de su mamá, participa en las actividades del Barrio donde vive.

Dimensión Social						
	Estado Civil	N° hijos	Clase Social	Mundo profesional	Mundo privado	Tiempo del ocio
Franco	Casado, su mujer se divorcia de él estando en prisión. Conoce a Valentina el peor día de su vida cuando está a punto de suicidarse. En ella encuentra de nuevo el amor.	1	Media	Es contador, eso lo va a ayudar en la cárcel	Dedicado a su familia, leal con quienes lo apoyan.	Estar con su hija. Construir una vida con Valentina.
Ramiro	Soltero	0	Baja	Vive de su mujer, delincuente	Le gusta el dinero y la vida fácil	Piensa en como ganar dinero fácil

Dimensión de Género

Dimensión de Género								
	Cuerpo	Modelo	Roles	Maternidad/paternidad	Sistema patriarcal	Religiosidad	Proveedor(a)	Agencia
Valentina	Es muy guapa, buena figura	Sexual, buena mujer, buena hija	Bailarina, prostituta, amante, pareja fiel	Maternal, buena hija y busca tener buena relación con la hija de Franco	Ha sido llevada a la prostitución por su novio, después que se le cierran las puertas de los nights club por ser pepera	Es católica, muy devota de Sarita Colonia	Es la que mantiene su casa, cuida de su madre	Tiene agencia. Al principio mismo del relato pareciera no tenerla, pero se sabe cuidar, se libra del novio maltratador. En un momento de la historia ayuda a una prostituta que trabaja en la misma esquina que ella.

Dimensión de Género								
	Cuerpo	Modelo	Roles	Maternidad/paternidad	Sistema patriarcal	Religiosidad	Proveedor(a)	Agencia
Franco	Alto, delgado, buen físico	Esposo y padre equitativo	Padre de familia y profesional	Busca tener un rol paterno equitativo, dándole a su hija las mejores oportunidades. Su hija Daniela lo adora. Cuando está con Valentina construye una relación equitativa con ella. Trabajan juntos hombro a hombro	Ha sido criado en un sistema patriarcal tradicional. Su suegra se lo recuerda constantemente, él prefiere un mundo más equitativo	Católico. En el penal se convierte en fiel devoto de Sarita Colonia	Intenta darle a su familia y cumplir con todas las exigencias. Cuando está con Valentina, ambos proveen a la nueva familia	Tiene agencia, es trabajador, es contador
Ramiro	No es muy alto, si bastante fuerte, de patillas largas, siempre con lentes oscuros, que ocultan la vida nocturna.	Machista	Proxenetista de Valentina	Ese mundo es desconocido para él	Es un macho que cree que por su condición de hombre lo merece todo. Maltrata a las mujeres	Solo cree en sí mismo	Es un vividor, maltratador de mujeres	Tiene agencia por su fuerza, cuando se le enfrentan prefiere desistir

Dimensión División del Trabajo

División del Trabajo				
	Roles	Espacio público/ privado	Proveedor (a)	Agencia
Valentina	Bailarina, prostituta, vendedora de pescado, dueña de una cebichería junto a Franco	"No se trata de lo que tú quieres, se trata de lo que tienes que hacer" le dice Ramiro. En su barrio algunos saben a qué se dedica, no la juzgan, saben que el novio es una muy mala influencia para ella. En el espacio público ella se sabe defender.	Es proveedora, trata de buscárselas, busca reemplazar a su mamá en el puesto de pescado, pero lo que gana no le alcanza para pagar las medicinas y las cuentas del hospital y curar a su madre. Vuelve a trabajar con Ramiro y va a trabajar al penal.	"Tú no me quieres, ya me hartaste, hasta aquí llegamos"

División del Trabajo				
	Roles	Espacio público/ privado	Proveedor (a)	Agencia
Franco	Contador, buen trabajador. Estafador. Preso. Dueño de una cebichería junto a Valentina	En el espacio privado es un padre amoroso y un esposo dedicado a su esposa y familia. Ante las críticas de su suegra y las exigencias de su mujer, decide robar el Casino donde trabaja, aprovechando un robo cometido por unos delincuentes. Es descubierto y llevado a prisión. En la prisión empieza ocupando los escalafones más bajos como el de la limpieza y el sirviente de su Tayta Raymundo.	Mantiene a su familia, podrían independizarse viviendo más modestamente de lo que su mujer quiere. La vida que su esposa quiere, él no la puede mantener. Por no dar la talla de lo que busca su mujer, es agredido constantemente por su suegra, quien le recuerda que la casa donde vive es de ella.	Mucha agencia. Interseccionalidad: género, clase, raza. Masc. media. Blanco
Ramiro	Proxeneta, vividor, abusador	No conocemos su espacio privado. En el espacio público no trabaja nunca, vive de lo que le producen sus mujeres.	No es proveedor de nadie	Tiene agencia en la medida que se impone por la fuerza.

Dimensión Relaciones de Género

Relaciones de género			
	Con su pareja	Con su familia	Con sus pares
Valentina	Es amorosa, quiere sinceramente, cree en Franco. Cuando comienza el relato está con Ramiro pero se da cuenta de cómo éste la utiliza para su propio beneficio, se hastía de los abusos de Ramiro y termina con él.	Ama a su familia, su madre es lo más importante para ella	Leal, buena amiga, comprometida con los problemas que afrontan. Defiende en cuanto puede a Elisa, una prostituta que trabaja en la misma esquina que ella

Dimensión de Relaciones de género			
	Con su pareja	Con su familia	Con sus pares
Franco	Equitativo, proveedor, se sacrifica por su familia. Su suegra lo ve como poco hombre ya que no le puede dar a su familia el nivel de vida a la que están acostumbradas por línea materna. Cuando conoce a Valentina, esta lo rescata. La quiere bien, no la juzga por su pasado.	Quiere y respeta a su familia, por ella, delinque, cansado de ser subvalorado por su suegra. En la cárcel, conoce a Valentina y no la juzga. Se enamora de ella y busca rehacer su vida.	Es leal, busca ser justo. Cuando tiene que enfrentarse, se enfrenta. Si bien en la cárcel está subordinado a un sistema que no conoce, se mantiene firme en sus ideas y eso hace que se vaya ganando la confianza del Tayta de su pabellón, Raymundo, a quien le salva la vida.
Ramiro	Abusivo, maltratador	No tiene contacto con su familia. Es abusivo con Valentina, dice quererla, pero la explota y la usa para sus propios fines. Él nunca se expone.	Es el macho alfa. En la cárcel, lo feminizan.

Observaciones generales

Observaciones generales			
	Resolución	Lo que dicen de ella	Resumen del personaje
Valentina	"Siempre hago lo que tú dices, maldita sea", "Sí, quiero vender pescado y quiero apear a pescado...quiero hacer algo decente de mi vida" Quiere tener familia, ser mamá	Sabes que chola, eres una mina de oro, y la podemos hacer linda", " Tú no eras así hija, tú has cambiado mucho...solo espero que sepas lo que estás haciendo hija". Su madre le dice que no hay ser muy inteligente para darse cuenta de lo hace "te estás vendiendo hija, eres una prostituta?"	Valentina es la única hija de Perla, ella quiere una vida mejor para ella y su mamá. La mala decisión hace que se cruce con Ramiro y con él empiezan sus desgracias. Conoce en la cárcel a Franco, se enamora de él y se dedica a mejorar en su vida. Valentina retoma su vida, deja la prostitución, cuida de su madre y vuelve a vender pescado para poner dinero en su mesa. Valentina entra a la prostitución llevada por Ramiro y la enfermedad de su madre. Valentina pepea a su primer cliente, eso hace que la boten del casino donde trabaja, luego se prostituye llevada por Ramiro en la calle, y termina presa. Finalmente Ramiro la lleva a la cárcel para dar sus servicios a algunos taytas. En una de esas visitas conoce a Franco, quien está por suicidarse, ella lo rescata. A partir de ahí se mantienen juntos. Finalmente sale de la prostitución. construye una nueva vida con Franco, pone una cebichería con su mamá y va a ser mamá.
	Resolución	Lo que dicen de él	Resumen del personaje
Franco	Cumplir su sentencia sin problemas, limpiar su nombre, recuperar a su hija, salir adelante y ser un hombre de bien	Su suegra lo llama vividor, pobre, mantenido. En la cárcel lo amenazan constantemente por ser blanquito	Cuando empieza el relato Franco intenta darle a su familia y cumplir con todas las exigencias, al no poder hacerlo honestamente con su trabajo, comete un fraude en el casino donde trabaja, es descubierto y va a la cárcel. En la cárcel conoce a Valentina y con ella construye una nueva vida. El camino de Franco es desde la estabilidad de un trabajo, de una familia a la pérdida de todo. Se reconstruye en la cárcel, se convierte en un hombre leal a la gente que lo protege, ayuda a Raymundo a dejar la droga, tiene que reponerse de los enfrentamientos en la cárcel, especialmente con la gente del Cholo John, cuyo lugarteniente lo quiere muerto, porque Franco fue quien denunció a su hermano en el robo del Casino. En el penal Franco construye buenas amistades, se transforma en una mejor persona, y empieza una relación con Valentina. Finalmente Valentina y su mamá ponen una cebichería y trabajan juntas. Franco lleva la contabilidad de la bodega de Doña Carmen, de la peluquería de Pandora y de la cebichería de su mujer. Al final él y Valentina esperan un bebé
Ramiro	Tener dinero, comodidades, buen carro. Quiere mantener cerca de Valentina, dice quererla.	Vividor, proxeneta, delincuente. Valentina en un momento le dice que es borracho, drogadicto, vividor, delincuente	Al inicio del relato controla a Valentina, tiene poder sobre ella; Valentina intenta romper con él, pero cuando su madre se enferma, vuelve a caer en las manos de Ramiro. Finalmente Valentina encuentra a Franco, y aprende que puede ser cualquier cosa que ella se proponga. Ramiro maltrata a Valentina, pero vive de ella, "ahora se meten un duchazo y aquí no paso nada" le dice Ramiro a Valentina y a Elisa cuando las lleva por primera vez al Penal. Termina en prisión a manos del protector y amigo de Franco, ridiculizado disfrazado de mujer, feminizado por los presos, ex compañeros de Franco. Es interesante porque en un mundo equitativo la feminización de los hombres sigue siendo el castigo mayor.

Matriz de análisis de *La reina de las carretillas*

Dimensión física

Dimensión Física							
Nombre Personaje	Rango de Edad	Lenguaje	Sexo	Características particulares	Aspecto físico	Vestuario	Raza
Estrella	25	Coloquial	F	Siempre está sonriente	Delgada, trigueña	Vestidos floreados	Mestiza
Inés	26	Engreído, falso	F	Delgada, sexy	Sexy, voluptuosa	Vestidos apretados, que se ciñen al cuerpo	Mestiza
Doralisa	53	Tosca, renegona, resignada	F	Dueña del Mercado, comerciante	Madre de familia y comerciante	Falda, blusa y chompa abierta. Lleva el pelo en moño siempre.	Blanca
Lili	25	Coloquial	F	Siempre dulce	Delgada, guapa, morena	Blusas y pantalones. Pelo rizado largo, usa vincha. Sus blusas dejan ver la buena figura que tiene	Afro

Dimensión Física							
Nombre Personaje	Rango de Edad	Lenguaje	Sexo	Características particulares	Aspecto físico	Vestuario	Raza
Lázaro	27	Machista	M	Egoísta, mantenido, mujeriego	Delgado, atractivo	En la playa, shorts y polo	Blanco
Pedro	28	Honesto, protector	M	Noble, trabajador,	Guapo	Jean, polo, camisa a cuadros suelta y abierta, gorra	Blanco, rubio

Dimensión psicológica

Dimensión Psicológica				
	Personalidad	Temperamento	Objetivos/Metas	Pasado
Estrella	Es muy dulce, atenta con los vecinos. La gente la quiere. Es tímida	Bondadosa, paciente, tranquila.	Ser buena madre y esposa. Cocinar	Huérfana de madre y padre. Ha vivido con su tía. Ella la ha criado, le ha enseñado todo lo que Estrella sabe.
Inés	Egoista, doble cara, poco leal, maligna	Temperamental, mala	Ser madre	Al parecer también es huérfana. En Lima vive con su tía Roberta.
Doralisa	Explosiva, derecha	Resignada a ser la que mantiene el hogar, la que tiene carácter	Ser feliz con su familia	Tiene años casada con Próspero, tiene dos hijos. Tiene una hermana a quien no ve hace tiempo.
Lili	Apacible pero firme, tiene un sexto sentido en relación a Inés. Ella no le gusta	Dulce, bondadosa	Sacar adelante el hogar que está formando con Quique	Se ha casado recientemente con Quique, están empezando su vida juntos.

Dimensión Psicológica				
	Personalidad	Temperamento	Objetivos/Metas	Pasado
Lázaro	Egoista. Es poco atento con Estrella, no recuerda su cumpleaños, duda de ser el padre del bebé que espera Estrella	Prepotente, machista, temperamental, rudo	Tener dinero	Se sabe poco de su pasado, sí se sabe que no es muy trabajador, no le gusta madrugar
Pedro	Tranquilo, callado, introvertido	Dulce, amable, protector	Ser feliz junto a Estrella, formar una familia	Ha estado en la cárcel, pagando por un delito que él no cometió. Así evitó que su hermano menor eche a perder su vida.

Dimensión Social

Dimensión Social						
	Estado Civil	Nº hijos	Clase Social	Mundo profesional	Mundo privado	Tiempo del ocio
Estrella	Casada	1	Media baja	Es cocinera, tiene un talento natural para la cocina.	Víctima de los maltratos de Lázaro	Su futura bebé
Inés	Soltera	1	Media Baja	Al parecer nada hace bien, dura poco tiempo en los trabajos	Poco trabajadora, quiere quitarle a Estrella lo que esta tiene.	Siempre está aburrida, la vida la cansa. No tiene nada que la llene, que la haga sentir en paz
Doralisa	Casada	2	Media alta	Es dueña del mercado donde trabaja Estrella, Pedro, Maggie y demás. Es mandona y muchas veces maltrata a las personas.	Su casa, sus hijos, su vida familiar. Aunque no es muy amorosa con su marido.	Su casa
Lili	Casada	0	Media baja	Es muy buena cocinando y haciendo postres	Su casa y desarrollo familiar	Su marido, su casa, sus amigas, especialmente Estrella, con quien establece una amistad muy buena

Dimensión Social						
	Estado Civil	Nº hijos	Clase Social	Mundo profesional	Mundo privado	Tiempo del ocio
Lázaro	Casado	2	Baja	Es pescador.	Poco trabajador, engaña a Estrella	Jugador y mujeriego
Pedro	Soltero	0	Baja	Es electricista, bueno, tiene muchos clientes. Es muy trabajador	Solitario, le interesa Estrella	Cuando conoce a Estrella, procura pasar tiempo con ella

Dimensión de género

Dimensión de Género								
	Cuerpo	Modelo	Roles	Maternidad/paternidad	Sistema patriarcal	Religiosidad	Proveedor(a)	Agencia
Estrella	Al inicio del relato está embarazada	Mariano	Esposa y madre	Va a ser mamá, lo cual la hace feliz, se siente realizada con su maternidad. Por ese bebé será capaz de hacer grandes sacrificios.	Vive en un mundo patriarcal. Pueblo costero del norte del país. Caleta de pescadores.	Católica	Ella provee a su hogar ante la irresponsabilidad del marido. Ella es la que gana el dinero.	Al inicio del relato parece no tener agencia pero ante los maltratos y agresiones físicas del marido, huye a Lima y sale adelante con el apoyo de amigos y vecinos.
Inés	Buen cuerpo, buena figura, usa su cuerpo para conseguir lo que desea de los hombres	Sensual	Hace de amiga dulce	Quiere ser madre. Cuando se embaraza hará de todo para proteger a su bebé, hasta renunciar a ella.	Ha crecido en un mundo patriarcal.		No es proveedora	Al inicio del relato trata de vivir de Estrella. Siempre se recursa el vivir de alguien. Al final del relato parece haber aprendido la lección.
Doralisa	Es un cuerpo mayor, es madre, se experimenta como madre. No se arregla especialmente	Madre profesional autoritario	Jefe de hogar, madre	Adora a sus hijos, a quienes ve como bebés	Ella ha construido un matriarcado, lo interesante es que constantemente le reclama a Próspero el que no se comporte como un verdadero hombre.	Católica	Trabaja para su familia, es solidaria con las otras mujeres jóvenes que quieren salir adelante	Es la jefe de su casa, dueña del mercado, tiene mucha agencia, influye en muchas personas. Es muy temperamental, hay veces se deja llevar por las apariencias
Lili	Delgada, buen cuerpo, cabello suelto. Usa ropa juvenil, jeans y blusas y/o vestidos	En tránsito	Es una mujer buena, noble, trabajadora. Está ilusionada en su matrimonio. Quique le va a romper el corazón, reconstruirá su vida.	Quiere tener hijos pero no especialmente en este momento. En el tiempo presente del relato ella quiere crecer profesionalmente.	Patriarcal	Católica	Al inicio del relato Quique es quien gana más dinero. Él trabaja como chofer de combi y ella completa con algunos trabajos de costurería. Luego es ella quien empieza a trabajar más y a ganar más.	Tiene agencia, quiere salir adelante con su marido Quique. Intuye que Inés no representa ningún bien para Estrella, Lili no confía en Inés. "Mira Inés, a mí me parece muy noble de tu parte lo que estás haciendo con Estrella y su hija, pero te agradecería que si vas a venir a mi casa lo hagas cuando yo esté presente, y no cuando esté mi marido solo". Cuando Lázaro aparece en Lima Lili es la primera en decir que Estrella "no puede arruinar su vida y menos la de su hija"

Dimensión de Género								
	Cuerpo	Modelo	Roles	Maternidad/paternidad	Sistema patriarcal	Religiosidad	Proveedor(a)	Agencia
Lázaro	Musculoso, atlético	Machista	Esposo	Va a ser papá pero no se siente entusiasmado. No se hace responsable de su hija, ni de su esposa.	Ha crecido en un mundo patriarcal. Pueblo costero del norte del país. Caleta de pescadores.		No es proveedor, es vividor.	Se sostiene en la agresividad que puede ejercer sobre los diferentes sujetos que se relacionan con él.
Pedro	Atlético. Fornido	Igualitario	Compañero. Amigo	Entusiasmado con el embarazo de Estrella, busca cuidarla y protegerla	Vive en un mundo patriarcal	Católica	Es proveedor, cuidador, protector	Se sostiene en la tolerancia, la confianza, el diálogo. Hay veces explota por impotencia frente a las injusticias de las personas que él quiere.

Observaciones generales				
	Storyline del personaje	Resolución	Lo que dicen de ella	Resumen del personaje
Estrella	Estrella hará un recorrido de la ingenuidad a la realización personal. Pasará de ser la mujer mariana a la mujer emprendedora.	"Amorcito lindo, hoy nos vamos a buscar un futuro mejor a otro sitio. Seré madre y padre para ti y nunca te va a faltar nada, nunca. Y acá te voy a hacer una promesa: nunca nadie se va a aprovechar de nosotras, nunca más. No le vamos a deber nada a nadie, vamos a ser tú y yo contra el mundo y vamos a salir adelante, ya vas a ver"	"Su luz interior neutraliza todas nuestras energías" (Roberta)	Cuando Estrella llega a Lima le roban todo lo que trae, le dejan solo un sol. Con ese sol y la ayuda de Doralisa, Estrella prepara chifles y empieza a venderlos. Poco a poco se va haciendo de un capital. Estrella se enamora de Pedro
Inés	Mientras que Estrella cocina muy bien, Inés es pésima, Inés es amarga. Al empezar el relato ella está cocinando en Lima pero la despiden por su mala sazón. Roberta convence a Inés de que ella le regaló su suerte a Estrella.	"Igual voy a tener éxito, voy a ser mi propia jefa", "Ella me quitó todo, me quitó a Lázaro, me quitó mi suerte, me quitó todo... por qué?", "Haz que ella me quiera, invoca a quien quieras pero haz que ella me quiera a mí y que odie a la maldita de su madre"	Su tía Roberta le recuerda siempre que está seca por dentro y por fuera. "Hasta la arena tiene más vida que tú", "Mamita, si necesitabas plata me hubieras pedido, no tienes que ir a venderte a las esquinas" (Roberta)	Inés no tiene ningún reparo en dañar a las personas para lograr sus metas. Cree que Estrella le robo la suerte cuando la propia Inés le regalo lo que encontraron en la playa. Su objetivo, quitarle todo a Estrella. Su mayor ambición ser madre. Ese deseo la hará cambiar pagando un precio muy alto.
Doralisa	Le preocupa no ser una buena esposa	"Una cosa es el orgullo y otra cosa la idiotez" (A Estrella), "Este hombre me va a matar de un disgusto, por Dios, no puedes hacer nada bien?", "por qué me haces las cosas tan difíciles, Próspero, por qué no me ayudas?" (Doralisa a Próspero cuando le embargan sus cuentas). "Un brindis por las reinas de las carretillas que nacen hoy" (A Estrella y Lili cuando empiezan sus negocios)	La gente del mercado considera que Doralisa se ha ganado con su trabajo lo que tiene, sin embargo, la gente cree que trata muy mal a su esposo.	Es una mujer fuerte, madre protectora de sus dos hijos hombres, reproduce con ellos los mandatos de la heteronormatividad. Con su marido Próspero han levantado todo lo que tienen. Próspero siempre se ha encargado de las cuentas y Doralisa del trabajo, por ello siente que lo ha hecho todo sola. Con él ella es muy estricta. Al final ante el engaño de Próspero, ella no puede perdonarlo y lo echa de la casa. se queda con sus hijos.
Lili	Lili quiere crecer como mujer, como persona, profesionalmente. Le preocupa su marido.	"Tú vas a ser mi bebé preferido siempre"	La gente la quiere y estima. La consideran una muy buena persona, leal, comprensiva, justa.	Lili quiere hacerse de un futuro, tener planes, un trabajo/ negocio propio. Siempre anima a Quique a ver el lado bueno. Cuando el relato empieza ella es lavandera. Pero prepara unos postres deliciosos. Se hace muy buena amiga de Estrella, cuando a ésta le ofrecen hacer menú para unas grabaciones de publicidad, Inés se encarga de los postres. Al final se divorcia de Quique, se casa con Armando, y adoptan a XXXX, quién ha quedado huérfana.

Observaciones generales				
	Storyline del personaje	Resolución	Lo que dicen de él	Resumen del personaje
Lázaro	Estrella es su propiedad. A Lázaro no le interesa Estrella pero no quiere que lo dejé y menos que rehaga su vida.	Obtener a Estrella y el dinero que ella gane. Cuando Estrella empieza a tener éxito, él la amenaza con quitarle a Lucero.	La tía Roberta que lo conoce dice que es un mantenido, la tía de Estrella no confía en él. A Lili le parece un sujeto abusivo	Pescador del norte, no le gusta mucho el trabajo, es mujeriego y le gusta tomar. Piensa que él es libre de hacer a voluntad. Su excusa es que la pesca no da para vivir del trabajo de su mujer. Golpeador. Su objetivo en la vida es vivir bien. Siente que lo merece.
Pedro	Se enamora de Estrella desde el primer momento. Es un hombre amable, aunque solitario. Buen vecino en el mercado. Se convierte en el protector de Estrella. Va a ser el único papá que conozca Lucero.	Cuidar de los más necesitados, toma bajo su cuidado a Jazmín, una niña que vive con su abuelo, a quien quiere, pero que ya no es capaz de mantenerla. "Lo único que me interesa en la vida es verte feliz y que a tu hija no le falte nada" (Pedro a Estrella)	Los comentarios dicen que Pedro estuvo en la cárcel, para algunos es un criminal, y para otros cometió un error y pagó su pena. Es un buen trabajador.	Ha estado en la cárcel por un crimen que no cometió. Era su hermano el delincuente. Él paga la condena. Ahora trabaja como electricista. Se enamora de Estrella y va a estar con ella en las buenas y en las malas.

