

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ
FACULTAD DE CIENCIAS Y ARTES DE LA COMUNICACIÓN



**La miniserie: El formato que transformó la ficción televisiva peruana
(2004-2014)**

**TESIS PARA OPTAR EL TÍTULO PROFESIONAL DE LICENCIADA EN
COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL**

AUTORA

THALIA DANCUART COELHO

ASESORA

GIULIANA CASSANO ITURRI

Lima, Diciembre, 2018

AGRADECIMIENTOS

Esta tesis es el final de un largo recorrido en el que he tenido la suerte de compartir y ser acompañada por muchas personas que hicieron posible darle sentido a mi propuesta. Agradezco el apoyo incondicional de mi familia, en la tesis y en la vida, la motivación y los insumos del Observatorio Audiovisual Peruano y en especial los comentarios enriquecedores de James y Willy, quienes desde mis primeros días en la Facultad me dieron la oportunidad de descubrir y vivir grandes experiencias a través de la investigación. Agradezco a mis amigas y amigos por estar siempre pendientes y orgullosos de mis logros, a Ana por escucharme y darme un espacio seguro para pensar. A Giuliana, con quien estaré siempre agradecida por la infinita paciencia, orientación y conocimiento, gracias por hacerme ver con tanta claridad el norte. Finalmente, quiero agradecer a quienes aportaron de alguna u otra manera a la realización de esta investigación, cada comentario y observación a lo largo de los años ha sido parte importante de este proceso.

Y gracias a Lorena, por tanto amor.

RESUMEN

La televisión ocupa un rol central en nuestra sociedad y es un medio a través del cual se ha negociado, desde su aparición, significados y representaciones que vinculan tanto a la industria como a las audiencias. En ese escenario, la ficción televisiva cumple un papel importante en la socialización de elementos que se vinculan estrechamente con la cultura. En el Perú, la historia de la ficción televisiva siempre ha trascendido cercana al género melodramático y por ende también al formato de la telenovela. Sin embargo, a partir de los cambios políticos, sociales y económicos a fines de la década de los noventa, el formato de la miniserie apareció de la mano de empresas productoras independientes y alcanzó una popularidad entre la audiencia sin precedentes. Además del formato, la miniserie trajo consigo también nuevos rostros, nuevas narrativas, nuevos escenarios que no habían tomado ese protagonismo en la pantalla jamás. A partir de esta investigación buscamos identificar el contexto en el que se dio la aparición de este formato, las características del mismo y finalmente cómo son esas nuevas representaciones que aparecieron a partir del análisis de las miniseries *Las vírgenes de la cumbia* (2005-2006) y *Mi Amor el Wachiman* (2012-2014). En esta investigación se desarrolla un recorrido histórico por las ficciones televisivas peruanas estrenadas en señal abierta entre los años 2004 y 2014 y luego se analizan los procesos que motivaron la aparición de nuevas productoras. Finalmente, el análisis de dos casos emblemáticos a largo de la década estudiada determina que la miniserie funcionó como dinamizador de una industria debilitada por los procesos políticos del país pero que la fuerte tendencia y preferencia del público peruano por el melodrama fue moldeando el formato hacia lo conocido, transformándolo sustancialmente.

ÍNDICE

Introducción.....	1
1. Capítulo 1: El punto de partida.....	2
1.1. Justificación.....	2
1.2. Planteamiento del problema.....	3
1.3. Pregunta de investigación.....	7
1.4. Objetivos de la investigación.....	7
1.5. Hipótesis de la investigación.....	7
1.6. Estado del arte.....	8
2. Capítulo 2: Marco Teórico.....	12
2.1. La ficción televisiva.....	12
2.1.1. Los géneros narrativos.....	14
2.1.2. Los formatos.....	16
2.1.2.1. La miniserie.....	18
2.2. La ficción peruana del siglo XXI.....	19
2.2.1. La miniserie peruana del siglo XXI.....	24
2.3. Representaciones.....	26
3. Capítulo 3: Diseño metodológico de la investigación.....	31
4. Capítulo 4: Análisis.....	37
4.1. Las miniseries peruanas (2004-2014).....	37
4.2. Las vírgenes de la Cumbia.....	43
4.2.1. Ficha técnica.....	43
4.2.2. Sinopsis.....	43
4.2.2.1. Primera temporada.....	43
4.2.2.2. Segunda temporada.....	45
4.2.3. Sobre el formato.....	46
4.2.3.1. Matriz de análisis del formato.....	46
4.2.3.2. Reflexiones sobre el formato.....	48
4.2.4. Personajes.....	49
4.2.4.1. Fátima Díaz.....	49
4.2.4.2. Mercedes.....	51

4.2.4.3.	Guadalupe.....	52
4.2.4.4.	Mágico Sandoval.....	53
4.2.5.	Reflexiones sobre representaciones.....	54
4.3.	Mi amor el Wachiman.....	56
4.3.1.	Ficha técnica.....	56
4.3.2.	Sinopsis.....	57
4.3.2.1.	Primera temporada.....	57
4.3.2.2.	Segunda temporada.....	58
4.3.2.3.	Tercera temporada.....	59
4.3.3.	Sobre el formato.....	60
4.3.3.1.	Matriz de análisis del formato.....	60
4.3.3.2.	Reflexiones sobre el formato.....	61
4.3.4.	Personajes.....	63
4.3.4.1.	Salvador Gutiérrez.....	63
4.3.4.2.	Catalina Irigoyen.....	65
4.3.4.3.	Daniel “El Duque”.....	66
4.3.5.	Reflexiones sobre representaciones.....	68
5.	Conclusiones.....	70
6.	Bibliografía.....	72
7.	Anexos.....	75

Introducción

La presente investigación tiene como objetivo demostrar cómo a través del formato de la miniserie se transformó la industria de la ficción televisiva peruana, propiciando nuevas dinámicas de la mano de productores independientes y poniendo en pantalla personajes e historias que antes no habían tenido lugar en el medio o que se habían reducido a arquetipos funcionales para el melodrama y la telenovela.

Durante el primer capítulo desarrollo la presentación del tema y planteo los objetivos de la investigación, así como el estado del arte que da cuenta de investigaciones previas que servirán como base para el desarrollo de la presente. El segundo capítulo abarca el marco teórico, por un lado sentando las bases respecto a los formatos de ficción televisiva, con especial énfasis en la miniserie y su desarrollo en la televisión peruana y por otro lado, se desarrolla alrededor de las representaciones y sus implicancias desde el medio televisivo.

El tercer capítulo contiene el diseño metodológico de la investigación y ahí se encuentra el levantamiento de la data necesaria para la elaboración del análisis así como las herramientas que se diseñaron para abordar los productos seleccionados. Finalmente, en el cuarto capítulo se elabora el análisis de dos miniseries peruanas, *Las vírgenes de la cumbia* y *Mi amor el wachiman*, profundizando tanto en la parte formal como en las representaciones encontradas en las historias.

Ambas ficciones seleccionadas dan cuenta de momentos distintos del periodo estudiado y de esa manera reflejan parte de lo que fue el fenómeno de popularidad de la miniserie en la televisión peruana y cómo se fue transformando la industria a partir de introducción.

Capítulo 1: El punto de partida

1.1. Justificación

La importancia de los estudios de ficción recae en la naturaleza del medio televisivo como centro de un ritual cultural que significa y construye identidades. En palabras de Omar Rincón, la televisión es “el lugar donde la mayoría de la sociedad se informa y construye un relato sobre la realidad. Nos permite conectarnos y vernos reflejados” (2006, pág. 23). Y esto significa también que se construye y negocian los límites de su alcance constantemente.

Como propone Milly Buonano, “en mayor medida de lo que se reconoce, la ficción es real, en términos de aquel realismo emocional y simbólico que no restituye una imagen especuladora y fiel de la realidad factible, sino que abre el horizonte de las experiencias a esferas de elaboración, identificación y proyección fantástica que ya forman parte de la vida cotidiana y que, por eso mismo, son trozos significativos y activadores de efectos de la realidad” (1999, pág. 60) Lo que sucede en las pantallas no es fruto de procesos aislados ni ajenos al mundo social, más bien está basado y negociado con la realidad factible. La relación entre los productos televisivos y la sociedad es sumamente compleja y en esa complejidad se pueden encontrar explicaciones importantes sobre la construcción de nuestras vidas en comunidad.

La televisión convoca importantes audiencias y a pesar de eso, según Jesús Martín Barbero:

El rostro que de nuestros países aparece en la televisión es un rostro contrahecho y deformado por la trama de los intereses económicos y políticos que sostienen y moldean a ese medio. De modo que la capacidad de interpelación que presenta la televisión no puede ser confundida con los ratings de audiencia. No porque la cantidad de tiempo dedicado a la televisión no cuente sino porque el peso político o cultural de la televisión no es medible en el contacto directo e inmediato, sólo puede ser evaluado en términos de la mediación social que logran sus imágenes (2002, pág. s/n).

Durante los últimos años en nuestro país, la industria de la ficción televisiva está creciendo rápidamente y da cuenta tanto en sus formatos como en sus géneros narrativos – su forma y su fondo – de procesos sociales complejos que no debemos perder de vista para generar reflexiones más precisas sobre cómo se construyen las representaciones en nuestra ficción televisiva.

No se ha dicho mucho acerca de los cambios que ha experimentado (y está experimentando) la ficción de nuestro país en los últimos años y es importante registrarlos para saber dónde estamos y hacia dónde vamos. Parece ser que nos acercamos a una ficción televisiva más inclusiva, democrática, que representa minorías invisibilizadas históricamente y que retrata una sociedad más justa en términos de construcción de ideales e imaginarios que correspondan con la realidad social del país. Sin embargo, esta apertura tiene que negociar con sistemas históricamente empoderados y las representaciones que de estas nuevas formas se desprendan solo se pueden confirmar como inclusivas con un análisis más profundo de las mismas. El formato de la miniserie es importante, en ese sentido, por la presencia y popularidad que tiene durante el periodo estudiado y porque en ella se manifiestan estos fenómenos mencionados de aparente inclusión, diversidad y transformaciones con respecto a otros formatos más populares en otros periodos.

1.2. Planteamiento del problema

La presencia y predominancia de la televisión en la sociedad peruana es indiscutible. Según la última información obtenida por el Instituto Nacional de Estadística e Informática (INEI), para el año 2016 el 93% de los hogares ubicados en área urbana en el Perú contaban con al menos un televisor (Encuesta Anual de Hogares, 2016). Aunque en los últimos años los índices de audiencia se han visto amenazados por la aparición de múltiples pantallas y plataformas alternativas, todavía hay eventos que paralizan al país frente al televisor. Pensemos en la transmisión del partido Perú vs. Nueva Zelanda, cuando la selección nacional clasificó después de 36 años al mundial de fútbol, que obtuvo casi 60 puntos de

rating¹ o en el final de la aclamada ficción *Al Fondo Hay Sitio*, que después de ocho años superó los 40 puntos de rating.

La presencia de la televisión en nuestras rutinas diarias se ubicó por mucho tiempo en el tiempo del ocio, como parte de nuestra experiencia personal y los espacios subjetivos, pero siempre en conexión con el espacio público, tendiendo puentes entre la intimidad desde la cual observamos y la exposición del afuera que se está mostrando y asimilando en nuestra rutina.

Como afirma Omar Rincón “la televisión es la máquina narrativa más potente, seductora y entretenida con que cuenta la sociedad para el uso del tiempo libre. La televisión es el lugar donde la mayoría de la sociedad se informa y construye un relato sobre la realidad.” (2006, pág. 170). En esa misma línea, muchas veces se ha hablado de la pantalla televisiva como un espejo desde donde se significa la colectividad, más allá de la idea del círculo permanente que supone que la televisión se alimenta de la sociedad y la sociedad se alimenta de la televisión, lo que esto quiere decir es que se convierte en un espacio de negociación y transformación, nunca un proceso estático o simplemente redundante.

En el quehacer cotidiano muchas veces se subestima que en estos procesos de consumo mediático –quizás por la cercanía y familiaridad con la que nos enfrentamos a la televisión– se están configurando importantes sistemas de identificación y significación del mundo. Parte de este poder que tiene el medio televisivo es explicado por el sociólogo Pierre Bourdieu como el “efecto de la realidad”, que significa que la televisión posee el poder de hacer creer lo que muestra, resulta en la autoridad que tiene el medio para dar vida o muerte –figurada– a ciertos grupos, ideas o representaciones. (1997, págs. 24-27)

Refuerza esta idea la explicación de Guillermo Orozco, quien define las mediaciones como un “proceso estructurante que configura y orienta la interacción de las audiencias y cuyo resultado es el otorgamiento de sentido por parte de éstas” (2001: 23). El consumo de televisión da cuenta siempre de una relación bilateral entre audiencias y productores y el sentido que en esas relaciones se genera sobre la realidad. Esta relación da lugar a la negociación y los intercambios que mencionamos y tienen su origen en la función

¹ Kantar Ibope Media Perú

integradora que cumple la televisión entre cultura e industria, entre lo que se produce y lo que se consume, y en ese ejercicio en niveles simbólicos y prácticos aporta a dar sentido a la realidad social.

En el Perú, la industria televisiva se ha visto amenazada y vulnerada en múltiples ocasiones por factores sociopolíticos que han generado climas de incertidumbre, crisis económica e incluso censura y control de los medios de comunicación. A pesar de eso, ha tenido también momentos de crecimiento, expansión y proyección (Pareja, 2010).

Durante los primeros años de la televisión peruana, la ficción se vio impulsada por los *broadcasters* dueños de los canales y bajo el modelo totalizante copiado de Estados Unidos y Cuba, con criterios de programación horizontal y vertical.² Esto significó que en el horario a partir del mediodía y de lunes a viernes es que se programaban las telenovelas, apuntando al público de las amas de casa (Vivas, 2001, págs. 23, 63). Y fue así que se produjeron, directamente desde los canales, las primeras ficciones peruanas: las telenovelas.

Con el golpe militar del General Juan Velasco en 1968 y la estatización de los canales en 1971, la industria de ficción se frenó. Con el retorno de la democracia en 1980 se retomaron los esfuerzos de producir ficción, aunque para entonces solo tres canales habían sobrevivido a la dictadura militar (Dettleff, Cassano, & Vásquez, 2013, pág. 392). Para finales de la década de los 80, otra crisis económica afecta al país durante el gobierno de Alan García y sumado al Conflicto Armado Interno que tuvo lugar en el país, nuevamente los canales tienen que priorizar los pocos recursos que tenían y la ficción de larga duración debe ser postergada.

Durante los 90, en el gobierno de Alberto Fujimori se retoma la producción de ficción de la mano de algunas casas realizadoras y los mismos canales, aunque la promesa de alcanzar niveles competitivos de ficción a nivel regional se vuelven a truncar cuando en el 2001 se prueba que los dueños de los canales habían vendido sus líneas editoriales al régimen

² La técnica vertical de programación supone un hilo que conecta los programas durante el día y permite a la audiencia transitar entre un programa y el siguiente. La técnica horizontal tiene que ver con la constancia de los programas en los horarios a lo largo de la semana, lo que permite memorizar a qué hora puede verse qué tipo de programa y generar fidelización de la audiencia.

fujimorista (Cassano & Dettleff, 2017, pág. 393). Entre batallas legales, encarcelamientos y escándalos de corrupción los canales vuelven a la incertidumbre y crisis que estanca la ficción.

Durante el siglo XXI, la ficción peruana toma fuerza pero esta vez en manos de casa realizadoras independientes que venden sus productos finalizados a los canales para su emisión. Algunas de ellas prosperan y logran consolidarse, transformando y fortaleciendo la industria de ficción nacional.

El nuevo modelo industrial de ficción peruana en el siglo XXI, guiado por productoras independientes y ya no por los grandes *broadcasters* ni canales, transforma no solo las formas de producción sino también amplía el horizonte de las representaciones en la pantalla al proponer temas y narrativas que hasta entonces no habían tenido protagonismo en la ficción.

Con este trabajo, se pretende analizar las transformaciones en la industria de la ficción peruana del siglo XXI que se manifestaron en el formato de la miniserie y dieron lugar a nuevas representaciones; partiendo siempre desde la idea que la televisión como industria cultural media entre arte y negocio, cultura e industria, cuyo objetivo no es reproducir la realidad sino más bien reconstruirla, representarla o reinventarla (Sangro & Plaza, 2010, págs. 25-26).

El análisis de esas transformaciones de la industria partirán de un recorrido por los títulos de estreno en la televisión peruana durante el periodo comprendido entre el año 2004 y 2014, ubicando así las tendencias principales en términos de temática y formato. Luego se seleccionarán dos miniseries que den cuenta de estas transformaciones en distintos momentos del periodo para realizar a partir de ellas un análisis más profundo de las representaciones existentes y cómo dialogan con las transformaciones de la industria.

1.3. Pregunta de investigación

La pregunta que se busca responder con esta investigación es: ¿Cómo se han manifestado las transformaciones de la industria televisiva peruana en la miniserie de ficción durante los años 2004-2014?

Las preguntas específicas que guían esta investigación son:

- ¿En qué contexto se hizo posible la aparición de nuevos productores independientes de ficción en la televisión peruana?,
- ¿Qué características tiene la miniserie peruana entre los años 2004-2014?,
- ¿Qué representaciones se manifiestan en este formato a partir de las transformaciones de la industria?

1.4. Objetivos de la investigación

El objetivo general de esta investigación es identificar y analizar las transformaciones en la miniserie peruana del siglo XXI y cómo estas manifiestan o no la diversificación de representaciones que la ficción peruana nos plantea. Para poder lograr este objetivo se han planteado específicamente los siguientes:

- Describir el contexto que permitió la aparición de nuevos productores independientes de ficción en la televisión peruana.
- Identificar las características principales de la miniserie peruana entre los años 2004-2014
- Analizar qué nuevas representaciones se manifiestan en la miniserie peruana a partir de los cambios en la industria

1.5. Hipótesis de la investigación

Después de la caída de Alberto Fujimori y la vuelta a la democracia de los medios, el contexto económico, político, social y tecnológico permitió la aparición y rápida proliferación de productoras independientes de ficción para suplir con la demanda que los canales ya no podían asumir por verse envueltos en complejas agendas de reestructuración.

Por su naturaleza, estas productoras innovaron y desafiaron los procesos tradicionales de producción de ficción, sin las presiones del *broadcaster* y arriesgándose con productos de corta duración para probar sus propuestas. En el formato de la miniserie, estos nuevos actores encontraron un espacio propicio para desafiar procesos, contar nuevos relatos y al alejarse de formas más tradicionales como la telenovela, se alejaron también de representaciones hegemónicas para dar lugar a personajes locales, populares y cercanos a la audiencia peruana. En la miniserie se experimentó, con éxito de audiencia, estas nuevas narrativas. Sin embargo, con las transformaciones del mercado, la consolidación de los canales y la recuperación de su estabilidad, estos capitalizaron el éxito y empezaron a extender los productos, transformándolos en formatos con mayor rentabilidad y finalmente acercándolos a las líneas más tradicionales cercanas a la telenovela, temáticas melodramáticas clásicas y representaciones hegemónicas.

1.6. Estado del arte

Para el desarrollo de esta investigación, se ha tomado como punto central de partida aquellos estudios realizados acerca de la industria televisiva peruana y su evolución en los más de 50 años de existencia. Se complementa esta información con aquello trabajado exclusivamente sobre la ficción peruana, donde el tema con mayor abordaje por su presencia, preferencia y alcance es la telenovela y el melodrama.

Sobre la industria televisiva peruana, un primer acercamiento son los textos *Prensa, Radio y Televisión* de Juan Gargurevich y *Visión histórica de la televisión en el Perú* de Josué Pretell, ambos publicados en 1987. Los dos libros mencionados hacen un recorrido por la historia de la televisión peruana como organización empresarial, así como las leyes que han regulado la propiedad dentro del contexto televisivo.

Por la celebración de los 40 años de América Televisión, Luis Jochamowitz publica *Memorias del aire. 40 años de televisión en el Perú*, siendo un importante punto de partida para la reconstrucción y recopilación de la historia de la televisión peruana, que hasta entonces permanecía solo en el testimonio de los actores que participaron y presenciaron su evolución. En el 2001, Fernando Vivas publica la primera edición de *En vivo y en directo: Una historia de la televisión peruana* significando un importante hito historiográfico al

recopilar gran parte de las memorias sobre la televisión en el Perú, mencionando en detalle los programas y personajes más populares e influyentes que han desfilado por la pantalla.

Específicamente sobre la ficción peruana, sobre la telenovela en el Perú, Eduardo Adrianzén publicó en el 2001 *Telenovelas: Cómo son, cómo se escriben*, texto que da luces sobre la telenovela y el melodrama y hace un análisis de las razones del éxito de algunas de las más emblemáticas telenovelas peruanas.

En el 2008, Víctor Vich analiza en su ensayo *Dina, la lucha por un sueño y Chacalón, el secuestro de la experiencia* dos importantes miniseries con temáticas biográficas de cantantes folklóricos peruanos, dando así los primeros comentarios acerca de los cambios en la industria y las representaciones que empiezan a hacerse un lugar en la pantalla a través de la miniserie. El ensayo hace especial énfasis en el nuevo poder regulador del mercado y su capacidad de reconfigurar los espacios simbólicos y representar sujetos o prácticas que no eran suficientemente reconocidas en el pasado.

En el 2010 se publica *Televisión: 14 formas de mirarla* bajo la edición de Giuliana Cassano, libro que contiene el capítulo de Alfonso Pareja titulado *La industria de ficción televisiva en el Perú*, donde se reconoce el rol que jugaron las productoras independientes en la industria de ficción durante los primeros años del siglo XXI.

El 2012 se publica *Representación e inclusión en los nuevos productos de comunicación* bajo la edición de James Dettleff. En este libro, se rescata para los fines de la presente investigación el texto de Giuliana Cassano titulado *Las miniseries biográficas como posibilidad de reconocimiento en la diversidad*, dando luces acerca de las posibilidades que otorga el formato de la miniserie para la representación de diversidades, dando cuenta de la popularidad que gozó este formato durante la primera década del siglo XXI en la televisión peruana y lo que eso significó en términos de reconfiguración de las narrativas protagónicas de la ficción en nuestro país.

Sobre análisis específicos de ficciones peruanas, el artículo de Guillermo Vásquez titulado *Al fondo hay sitio: una mirada mediada e inclusiva a nuestras diferencias* y publicado el 2012 elabora interesantes reflexiones acerca de los elementos que convirtieron a dicha ficción en una de las más exitosas de la historia de la televisión peruana. Anaïs Uceda

sustenta, un año después, la tesis de licenciatura titulada *Al fondo hay sitio: Una manifestación de la identidad cultural peruana*. Estos dos textos dan cuenta de la relevancia que tuvo dicha ficción en la televisión peruana y proponen como objeto de estudio la relación entre su éxito comercial y las realidades representadas en los relatos.

A partir del 2013 en adelante, se publica como parte del Anuario OBITEL (Observatorio Iberoamericano de Ficción Televisiva) el capítulo peruano coordinado por James Dettleff y Giuliana Cassano, quienes año a año realizan un seguimiento de la ficción en la televisión peruana y un análisis de las tendencias que tiene lugar en la industria. Se destaca de los anuarios la valiosa información cuantitativa acerca de las preferencias de la industria de ficción peruana por ciertos formatos, poniendo en evidencia los ciclos de popularidad que experimentó la miniserie para más adelante volver a ser reemplazada por la telenovela.

Para el resto de Latinoamérica tampoco ha sido ajeno el interés por estudiar los alcances de la televisión y en especial la ficción. En 1987 Jesús Martín Barbero escribe *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*, importante libro que sienta las bases de un estudio de la televisión latinoamericana desde una perspectiva regional y la idea central de la relación entre los usos y sentidos que se le otorgan a los contenidos desde la cotidianidad del consumo y los matices culturales que atraviesan los ejercicios de interpretación. En la misma línea que Jesús Martín Barbero, Omar Rincón propone interesante acercamientos a la relación que existe entre los medios y el entretenimiento, así como el melodrama en el contexto latinoamericano.

El mexicano Guillermo Orozco también aporta a la teoría de las mediaciones y el sentido que se otorga a los estudios en recepción de medios latinoamericanos, y en su libro publicado en 1997 *La investigación de la comunicación dentro y fuera de América Latina: tendencias, perspectivas y desafíos del estudio de los medios* da cuenta de los desafíos que enfrenta la investigación en comunicaciones al querer dar sentido a las tendencias observables, donde confluyen procesos complejos tanto desde la industria, como la audiencia y las lógicas de reconocimiento.

Un importante aporte a la investigación de la ficción latinoamericana viene de parte del Observatorio Iberoamericano de Ficción Televisiva (OBITEL), que bajo la coordinación de

Guillermo Orozco y Maria Immacolata Vassallo de Lopes publica desde el 2007 un anuario que recopila las tendencias de la ficción en 12 países iberoamericanos. De estas publicaciones, nos interesa para la investigación el contexto que brindan a la interpretación de las ficciones, entendiendo que ciertos patrones y fenómenos no son solamente nacionales pero que más bien responden a un circuito más amplio de circulación de productos culturales y contextos regionales. Estas ideas serán retomadas en el análisis de esta investigación.

Durante el 2017, se publicó en la *ReVista: Harvard Review of Latin America* una edición dedicada enteramente a las telenovelas latinoamericanas y temas alrededor de su consumo, representaciones y transformaciones a lo largo de los años. Esto da cuenta también de un interés por identificar fenómenos mediáticos que empiezan a tener presencia fuera de sus territorios de histórica producción y consumo para formar parte de un engranaje más global de géneros y formatos de ficción televisiva, específicamente la expansión de productos latinos en nuevos mercados.

Sobre los géneros televisivo, Christine Gledhill publica un interesante artículo titulado *Genre and Gender: The case of soap operas* (1997) donde hace un recorrido por las definiciones alrededor del género narrativo y cómo este se relaciona con las representaciones. El vínculo que establece entre ambos conceptos ha sido utilizado como base para la presente investigación.

2. Capítulo 2: Marco Teórico

2.1. La ficción televisiva

La televisión es un importante punto de encuentro que posibilitan la conversación y negociación entre los actores que nos reunimos en torno a ella. Como todo medio de comunicación, tiene múltiples enfoques de estudio que van desde su poder, responsabilidades y efectos hasta su dimensión industrial, artística y narrativa.

Desde su aparición, la pantalla de la televisión ha significado un espacio central desde el cual construimos la realidad que nos rodea y donde nos encontramos y re-encontramos con “nosotros” y los “otros”; nos “permite imaginar que somos una comunidad, en la medida en que todos vemos lo mismo, asistimos a los mismos mensajes y construimos los mismos horizontes de comprensión” (Rincón, 2006, pág. 170).

La idea de la televisión como objeto de estudio por ser un medio a través del cual se genera sentido a partir de las representaciones le otorga un poder y relevancia indiscutible si consideramos que la construcción de identidades, como señala Appadurai, es posible a través de los recursos que otorgan las transformaciones de los medios masivos para construir nuestras propias imágenes y la imagen que tenemos del mundo (2001, págs. 19-20).

Estos procesos de significación no pueden ni deben aislarse del contexto en el que suceden. Lo que quiere decir que debemos tener siempre presente la base cultural sobre la que se produce el consumo televisivo estudiado, pues como lo plantea Jesús Martín-Barbero, los procesos de significación social suponen, diálogos y tensiones en las formas de producción y reproducción social, lo que convierte a la televisión en una forma cultural (Martín Barbero, 1987); de ahí que no se puede hablar de su alcance sin considerar la(s) cultura(s) que negocian los significados en sus prácticas.

Ahora bien, la clasificación que se hace de los contenidos de la televisión para su estudio, suele empezar por la delimitación entre dos grandes grupos: la ficción y la no ficción. Este primer paso categorizador es importante porque da cuenta de la frontera más evidente a

partir de la cual distinguimos las principales categorías de programas televisivos: organizamos los contenidos a partir de su relación con la realidad factible.

Mientras los programas periodísticos, culturales o de entretenimiento se definen a partir del tratamiento que tienen de hechos reales, compartiendo la premisa de trabajar con información de la realidad, la ficción está más relacionada con la representación de relatos inventados, aunque no por eso ajenos a la realidad, siempre en conversación con la misma. En ese sentido, la discusión sobre la ficción y no ficción no solo se da en el ámbito de la televisión, sino que tiene lugar también en debates acerca de la naturaleza de los contenidos en la literatura, el teatro, el cine y las artes en general.

La ficción –televisiva o no– se entiende como tal a partir de su ejercicio de imitación de la realidad, concepto cuyo origen podemos rastrear hasta la “mimesis aristotélica” (Aristóteles (traducción de V. García-Yebra), S. IV A.C. 1999) y que significa un esfuerzo consciente y creativo por relatar una historia inventada pero que representa o imita acciones de la realidad.

Es importante entender que la ficción no está desvinculada de la realidad, pero que a diferencia de la no-ficción, se ubica en un plano simbólico desde el que se relaciona con el mundo social y dialoga con la realidad.

La ficción es una herramienta importante dentro de los procesos que describimos cuando hablamos de cómo la televisión configura y da sentidos a la realidad social. En estos procesos de configuración de la realidad social se pueden observar –y estudiar– fenómenos interesantes a partir del diálogo entre la ficción y la sociedad, la reinterpretación que se le da a los contenidos a través del consumo, el análisis fruto del contexto propio de los contenidos y cómo se generan nuevas representaciones. En ese sentido es posible afirmar que, en la ficción, la realidad funciona como punto de partida a un interesante conjunto de fenómenos y constructos sociales.

Tomando como partida la propuesta de Milly Buonanno, existen tres funciones reconocibles de la ficción. La primera es la función fabuladora, aquella por la cual los contenidos buscan satisfacer el placer profundo y universal de escuchar. En segundo lugar, la ficción cumple el rol de la familiarización con el mundo social, ayudándonos a crear un

“sentido común de la vida cotidiana”. Finalmente, la ficción aporta al mantenimiento de la comunidad, vinculando públicos en torno a audiencias vastas y heterogéneas (Buonanno, 1999, págs. 62-69). Todos estos roles nos hablan de aquellos procesos mencionados antes con respecto a la televisión, re-uniendo a la audiencia en torno al consumo de contenido simbólico que alimenta los imaginarios sociales y colectivos.

Además de la relación de los contenidos con la realidad y su rol en los medios, en términos estructurales de producción, la ficción televisiva es reconocible por la presencia de ciertos elementos técnicos que se manejan a nivel internacional –a pesar de particularidades regionales– cuya existencia es básica para poder denominar un producto como una ficción. Ejemplo de esto son: un guion, dirección, actuación, fotografía, iluminación, dirección de arte, sonido y edición como aspectos pragmáticos. Estos elementos se pueden encontrar en múltiples manuales de realización de ficción y cada uno de ellos se ha desarrollado con el tiempo y en el contexto de las industrias que han existido y existen hasta el día de hoy³. Esto no quiere decir que solo en la producción de ficción se encuentren dichos elementos, pero su presencia es un indicador que confirma el esfuerzo productivo que comúnmente conlleva la producción de ficción televisiva.

Estas características están asociadas a la naturaleza de los contenidos televisivos en general, los cuales se imaginan y producen desde un horizonte industrial, buscando el mercado, el negocio y la estabilidad político social (Rincón, 2006, pág. 171).

2.1.1. Los géneros narrativos

Como parte de este horizonte industrial que mencionamos, se construyen los géneros narrativos que, según argumenta Jason Mittel, son categorías culturales y funcionan como procesos de categorización palpables que no se encuentran en el texto precisamente, pero que operan a través de las matices culturales de industrias mediáticas, audiencias, política, crítica y contextos históricos (2004, págs. xi-xii).

³ Algunos ejemplos son los manuales editados por IORTV como el *Manual básico de producción en ficción* (1999) de Miguel Sáinz o *Técnicas de realización y producción en televisión* (1991) de Gerald Millerson. Un ejemplo más local es *Introducción a la realización de ficción* (2010) editado por Giuliana Cassano y publicado por el Departamento de Comunicaciones de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

Según Jesús Martín Barbero, los géneros narrativos median entre las lógicas del sistema productivo y del sistema de consumo (1987, pág. 239) lo que significa que están en un proceso constante de transformación. En la misma línea, Daniel Chandler propone que los géneros narrativos suponen convenciones que están sujetas a los grupos sociales que declaran y refuerzan las reglas que constituyen el género en cuestión, por lo que son parte de un proceso constante de negociación y cambio (Chandler, 1997, p. 3).

Esto último se suma a lo que propone Christine Gledhill acerca de cómo las economías de escala requieren estandarización en su producción y los géneros narrativos cumplen con esa función para la televisión; además, al estandarizar el proceso productivo, el género en la televisión también termina estabilizando a las audiencias (1997, págs. 353-354).

Esta estandarización en los procesos y estabilización de las audiencias viene a partir de las convenciones negociadas entre los que producen y los que consumen los contenidos y sin embargo, el género no es solo acerca de fijar convenciones. Como afirma Gledhill, si todos los contenidos de un género fueran exactamente igual, en poco tiempo perdería su audiencia a causa de lo repetitivo y predecible que se volvería. Es por eso que el género narrativo tiene también gran carga diferenciadora, lo que se evidencia en dos procesos: la producción de una variedad de géneros para diferentes audiencias y la variación al interior de un género entre un producto y otro (Gledhill, 1997, pág. 355). Lo que logra esta dicotomía entre estandarización y diferenciación es asegurar el placer del reconocimiento, conservando la emoción de lo nuevo.

Los géneros narrativos no se encuentran en productos específicos, sino que aparecen en la relación intertextual de varios, resultando en la categoría común. Estos textos interactúan con prácticas culturales como la producción y recepción, por lo que están en cambio y evolución constante en relación a sus contextos culturales (Mittel, 2004, pág. 8). Es por eso que sería incauto afirmar con confianza que algún atributo particular no puede aparecer o suceder en un género en particular porque tarde o temprano será probado equivocado (Gledhill, 1997, pág. 356). “Los géneros son productos culturales, constituidos por prácticas mediáticas y sujetos a constante cambio y redefinición” (Mittel, 2004, pág. 1).

El género narrativo, en su calidad de sistema de convenciones, expectativas y posibilidades, es capaz de transitar por los límites entre el texto y el contexto a través de la producción, distribución, promoción, exhibición, crítica y prácticas de recepción trabajando para categorizar el texto en géneros (Mittel, 2004, pág. 10).

Esta investigación apunta a un análisis que parte de la producción televisiva, pero bajo la idea que esta se configura siempre a partir de un contexto dado. Así como los géneros no están aislados del contexto, es necesario observar y analizar las prácticas culturales que están circulando y categorizando los textos (Mittel, 2004, pág. 13).

2.1.2. Los formatos

Tradicionalmente dentro del ámbito de la producción de ficción el formato viene definido básicamente por la estructura «técnica» de cada producto (Saló, 2003, pág. 173). El formato es la unidad de creación televisiva pues “hace referencia al modo en que se ensamblan los diversos elementos narrativos e industriales” (Rincón, 2006, pág. 186). Esto quiere decir que aunque asistamos siempre los mismos géneros, la actualización de los mismos viene a partir de las formas: los formatos. Algunos gozan de más popularidad hoy en día y otros tradicionalmente se asocian con ciertas características culturales de la audiencia.

Carrasco 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). Independientemente de la naturaleza de su origen, ya sea por empresas independientes como por las grandes cadenas de programación, se reconocen estas estructuras como parte de un código establecido, flexible pero reconocible. En el léxico académico, la noción de formato proviene de la industria editorial y periodística y tiene que ver con una “tipología de producción” (Buonanno, 2005, pág. 19). Un formato hace referencia al modo en que se ensamblan los diversos elementos narrativos e industriales (Rincón, 2006, pág. 186).

Finalmente, a pesar de los intentos por categorizar los contenidos de la ficción, no hay que olvidar que “la pureza no existe en televisión, se narra desde el fragmento y hacia la hibridación infinita en un campo de experimentación narrativa siempre en relación con las

condiciones estéticas de la actualidad: velocidad, reiteración, fragmentación” (Rincón, 2006, pág. 184).

Uno de los formatos más conocidos y populares de la ficción latinoamericana es la telenovela. Por su trayectoria y presencia desde el inicio de las primeras transmisiones, la telenovela ha construido una identidad bastante clara y de fácil identificación para quienes consumen o han consumido ficción televisiva.

Según Nora Mazziotti, la telenovela es el producto bandera de América Latina “desde hace ya cincuenta años y el principal producto de la industria cultural, es el exponente televisivo del melodrama que, en sus distintas manifestaciones, tiene que ver con las emociones, las pasiones, los afectos” (Mazziotti, 2006, pág. 21).

Para Eduardo Adrianzén, la definición de telenovela es algo casi axiomático debido a nuestra exposición y la educación audiovisual que hemos recibido y se trata de un “relato de ficción de corte sentimental, continuo y entrelazado, no menor de veinte episodios, con un final previsto, personajes estables y un manejo gradual de la expectativa” (2001, pág. 24). Adrianzén elabora también una lista de elementos que posee la telenovela en términos de su forma: los capítulos duran entre media y una hora, la tensión dramática queda en suspenso al finalizar cada bloque, la transmisión por lo general es de lunes a viernes, la música juega un papel importante para enfatizar momentos de la trama, se apoya en los diálogos y por su naturaleza de producto de la industria televisiva, las telenovelas son creadas con los patrones de consumo masivos y pensadas para el público en general. (2001, págs. 27-28)

Otro formato de ficción televisiva muy expandido, no solo a nivel latinoamericano pero que goza mucha popularidad a nivel internacional es la serie. Estados Unidos se ubica como el país con mayor producción de este formato, que tiene como algunas características: tener una trama principal y algunas otras secundarias, que se desarrollan cierto nivel de relevancia y equilibrio.

La manera en que se maneja la serialidad en los relatos también es una característica importante. La resolución de los conflictos al final de cada episodio responde a un tipo de serie que recicla personajes y locaciones, mientras que aquellas que siguen la lógica de los

“seriales” provenientes del cine de inicio del siglo XIX, la resolución no llega al finalizar cada emisión sino que se retoma en los siguientes episodios o incluso temporadas.

Este último tipo de serialidad, es la que suele valerse de los *cliffhangers*, recurso narrativo que deja al espectador en suspenso al final de cada capítulo pues la resolución de la trama se dará en la siguiente entrega (Cantor & Pingree, 1985, pág. 24).

Las series como formato internacional se han visto transformadas profundamente a partir de la introducción de nuevas tecnologías que compiten con la televisión tradicional, pero se siguen rigiéndose -en la mayoría de los casos- bajo la premisa inicial de una tensión o enigma que se centra en el desarrollo de sus personajes o relaciones. (Kozloff, 1987, pág. 76).

Estos dos formatos, tanto la telenovela como la serie, han tenido un espacio en la parrilla televisiva de nuestro país. Sin embargo, el formato que nos interesa explorar en esta investigación es la miniserie, cuya presencia en la pantalla tuvo un auge durante el periodo estudiado y que anterior a ese momento no había gozado de mucha popularidad.

2.1.2.1. La miniserie

La miniserie constituye un formato de fácil reconocimiento por sus elementos estructurales. Desde el nombre del formato se intuye la característica emblemática: la corta duración que tienen dichos productos. La mayoría de los productos catalogados como miniseries se desarrollan entre 5 y 20 episodios.

El hecho de que las miniseries tienen una duración menor que el de la serie por la cantidad de capítulos, le otorga un valor único dentro de la parrilla. Este valor está asociado con la maleabilidad de los contenidos, lo que quiere decir que en una miniserie se pueden experimentar y proponer temáticas muy específicas y explorar una variedad de asuntos pues supone arriesgar menos tiempo de programación.

Sobre las estructuras narrativas, la miniserie por lo general desarrolla un arco dramático principal, sin el cual no se sostiene el relato. Se entiende por arco dramático una línea simbólica trazada entre un personaje y su objetivo principal, y que es atravesada por los obstáculos que dan razón al relato. Este arco del que hablamos es el que se desarrolla

durante toda la producción y la serialidad se mantiene hasta el último episodio donde, en la mayoría de los casos, se resuelve y logran los objetivos de la acción dramática. Los personajes secundarios y sus respectivas líneas narrativas funcionan más como respiros a la principal y no soportan el mismo peso.

En la miniserie, son varios los arcos dramáticos que están en juego, pero el arco principal es el que da sentido al relato, objetivos a los personajes y cuya resolución significará el final de la historia.

La miniserie ha funcionado en la televisión como un producto cerrado que permite cubrir “algo que los emisores y responsables del marketing definen como ‘luminación de la cadena’; es decir, un adulatorio retorno de la imagen y un reluciente alón positivo que perdura en el tiempo” (Buonanno, 2005, pág. 27). Esto quiere decir que la historia se desarrolla desde el inicio hasta el fin de la transmisión de la miniserie, sin cabos sueltos o finales abiertos.

A pesar de que su utilización en cuanto formato es maleable, se confirma que la miniserie mantiene relaciones más constantes con ciertos contenidos como son biografías, eventos y procesos históricos o relatos literarios, a los que cabe añadir temas y los problemas de la actualidad social y los hechos más importantes de los sucesos (Buonanno, 2005, pág. 26). Esto resulta en la cercanía cultural que suelen tener los temas de las miniseries con la realidad de la audiencia que las consume.

2.2. La ficción peruana

Aunque la televisión en el Perú nunca ha dejado ese lugar privilegiado y protagonista dentro de las prácticas de consumo mediático, la industria sí ha tenido grandes cambios y transformaciones a lo largo de los años, siempre de la mano con el contexto sociopolítico que se vivía en el país. Como afirma Fernando Vivas,

En sus cuatro décadas, la televisión peruana ha pasado por todas las fases económicas y por todos los estados de ánimo. Ha sido pionera con mercado en expansión, madura y con mercado estrangulado, libre, autorregulada, desmelenada, políticamente sobornada y estatizada (2001, pág. 11).

La televisión en el Perú nace con las transmisiones del Canal 7 (canal estatal) en el año 1958. A partir de ese momento, un grupo de visibles y optimistas *broadcasters* que venían de la industria radial en Lima, se aventuraron y fundaron los primeros canales privados: América Televisión (1959), Panamericana Televisión (1959), Canal 9 (1959) y Canal 2 (1962) y más tarde Canal 11 (1967), (Dettleff, Cassano, & Vásquez, 2013, pág. 392). Durante los primeros diez años, la ficción peruana dio un importante salto desde los teleteatros⁴ hacia la telenovela, formato que floreció rápidamente junto a una generación de actores que serían ampliamente recordados no solo en el Perú, sino en toda Latinoamérica, y títulos como *Tierra Embrujada* (1962), *Dos Amores* (1965), *Simplemente María* (1969), el producto mejor vendido de la ficción peruana, y *Natacha* (1970).

Durante estos años se iniciaron los intentos de internacionalización de ficciones peruanas, con las telenovelas mencionadas anteriormente y con coproducciones con Argentina como *Nino* (1971) y con México *Los Hermanos Coraje* (1972) con México. Todas estas producciones emitidas por Panamericana Televisión - con Genaro Delgado Parker a la cabeza – no fueron suficientes para mantener producciones peruanas circulando en el mercado internacional y se truncaron los esfuerzos definitivamente durante la década de los 70 por el contexto socio-político que atravesó el país (Pareja, 2010, pág. 105). En 1968, un golpe militar con el General Juan Velasco a la cabeza toma el poder político del país y finalmente, luego de un par de años de amenaza controlista que acechaba el medio televisivo, en 1971 se confirmó la nacionalización del 51 por ciento de las acciones de cada canal (Vivas, 2001, pág. 112). Se estanca, por consecuencia, la industria de la ficción peruana.

El 28 de julio de 1980 se retorna a la democracia, y durante el discurso de toma de mando del entonces presidente Fernando Belaúnde Terry se anuncia la inmediata devolución de los medios expropiados durante la dictadura (Vivas, 2001, pág. 183) pero entonces solo sobreviven Canal 7, América Televisión y Panamericana Televisión. En los siguientes años se fundan Frecuencia Latina (1983), ATV (1983), RBC (1986) y Global Televisión (1989), quienes durante esa década empiezan a consolidarse. Sin embargo, a fines de la década el

⁴ El teleteatro es uno de los primeros géneros televisivos y supone, como su nombre lo indica, la transmisión de obras teatrales.

país vuelve a caer en una crisis económica durante el gobierno de Alan García, además de atravesar un proceso de conflicto armado interno que paraliza las industrias del país y por consecuencia también, la de la ficción televisiva.

Durante la década de los 90, tras la crisis social y económica, las productoras que estaban surgiendo en los 80 tuvieron que cerrar por la poca solvencia de la industria. Ejemplo de esto es PROA, productora fresca y joven que opera de 1986 a 1989. Las grandes productoras de los 90 también sufren las consecuencias de la crisis y algunas solo logran subsistir por los contratos que tenían con los canales, como en el caso de Cinetel con Panamericana Televisión.

Históricamente, la producción de ficción televisiva peruana estuvo en manos, principalmente, de los canales América Televisión y Panamericana Televisión, que contaban con casas productoras asociadas que desarrollaban los contenidos. Este proceso durante la década de los noventa empezó a transformarse cuando aparecieron grandes productoras como Iguana Producciones o MGZ Producciones, que trabajaban independientemente pero por encargo de los canales, ya que estos aún se estaban recuperando de la crisis de finales de los ochenta.

En esa misma década un populismo liberal sin dogmas ideológicos, pero atento al gusto común, aparece en la sociedad peruana y no es ajeno a la ficción televisiva. Como afirma Vivas al hablar de las ficciones de esa década, “el populismo liberal define también un punto de vista social que no quiere ubicarse ni arriba para no pecar de impostado o paternalista, ni muy abajo para no asumir los compromisos y riesgos del miserabilismo. Los protagonistas son entonces “los del medio” y mientras más en el medio estén mejor motivados estarán” (2001, pág. 255). El trance que estaba viviendo el país se tradujo en una industria creciente con claras intenciones de retratar temas como las barreras entre clases sociales, la migración del campo a la ciudad y la creciente clase media.

A fines de la década de los 90, los intentos por internacionalizar la ficción peruana se retomaron en manos de José Enrique Crousillat, quien a cargo de América Televisión

produjo las telenovelas *Leonela* (1997), *Isabella* (1999), *Luz María* (1999) y *Pobre Diabla* (2000) como parte de un paquete de guiones originales de la guionista cubana Delia Fiallo, actualizados por los guionistas peruanos: Jorge Sarmiento, Ana Montes, Maritza Kirchhausen, Luis Felipe Alvarado y Ximena Suárez. Sin embargo, a principios del nuevo milenio se frenaron una vez más esos objetivos de expansión internacional por la turbulenta crisis política que atravesó el país, pareciendo ya una tradición de la industria de ficción peruana tener que frenarse cada vez que empieza a expandirse y siempre por la coyuntura sociopolítica.

Durante la década de los 2000 y con la vuelta a la democracia los canales se vieron en dificultades para mantener el ritmo de producción de ficción y lidiar con los problemas políticos y económicos que se destaparon con la caída de la dictadura fujimorista. Panamericana Televisión, que hasta entonces era uno de los canales que más apostaba por la ficción nacional, empezó a caer en un espiral de incertidumbre del que todavía no se ha podido levantar, siendo hasta el día de hoy una señal que se dedica a los reprises con índices de audiencia muy bajos y lejos de liderar en la oferta.

Es importante resaltar el rol que han jugado las empresas independientes en la producción de ficción televisiva, pues “son ellas las que han impulsado las propuestas más innovadoras, vitales e interesantes en la producción de miniseries y telenovelas” (Pareja, 2010, pág. 110).

Las productoras independientes más emblemáticas que tuvieron presencia en el periodo entre el 2001 y el 2015 son: *MSM Producciones*, *Del Barrio Producciones*, *Capitán Pérez*, *Chroma*, *Timeline Iguana*, *Imizu* y *MGZ*. A pesar de las desventajas que supone ser una productora independiente, principalmente en la búsqueda y disponibilidad de inversión para sus proyectos, son estas empresas las que concentran las ficciones con mayor audiencia y las que han reemplazado, con contadas excepciones, a las mismas televisoras como productoras de ficción.

Este fenómeno no es exclusivo de la televisión peruana y en otros países se ha dado una situación similar. Por ejemplo, en España durante la década de los 90 se dio una expansión de la industria de producción independiente vinculada a una hegemonía en la programación de series de ficción que funcionaron como anclas principales de cuotas de audiencia en las cadenas (García de Castro, 2002, pág. 132). Como lo describe García de Castro, las productoras independientes juegan el papel de dinamizadoras de la industria local y logran algunos hitos que también se pueden reconocer en la televisión peruana, como nuevos perfiles, reducción de costos de producción y gastos de personal, mayor eficacia en la gestión del talento y todo esto permitiendo que se innove en géneros, formato y lenguaje (2002, pág. 135).

En el 2004, con la promulgación de la nueva Ley de Telecomunicaciones, se creó el Consejo Consultivo de Radio y Televisión (CONCORTV), “que impulsa actividades ciudadanas, monitoreos, encuestas sobre la televisión, etc, aunque sus opiniones y recomendaciones no son vinculantes” (Dettleff, Cassano, & Vásquez, 2013, pág. 398). CONCORTV ha llevado a cabo audiencias públicas a lo largo del territorio nacional para poner en agenda temas como niñez, género, igualdad, etc., aunque ninguna política pública se ha elaborado a partir de dichas discusiones.

Como se ha evidenciado en el recorrido mencionado, la ficción peruana ha atravesado distintos ciclos de crecimiento, expansión y contracción, sujetos siempre al contexto socio-político del país. Sobre las épocas de crecimiento y expansión, con los ejemplos mencionados se destaca que el formato de mayor comercialización internacional es la telenovela. Es lógico que esto suceda dado las características antes mencionadas de la telenovela y su predominancia como código compartido en el mercado latinoamericano que facilita su consumo fuera de los territorios donde fue producida.

La miniserie, sin embargo, no aparece en la historia de la televisión peruana como un formato constante sino hasta el año 2004.

2.2.1. La miniserie peruana

En el Perú, la aparición de la miniserie en la televisión estuvo vinculada a temas históricos; ejemplo de esto es una de las primera miniseries peruanas *Nuestros héroes de la guerra del Pacífico* (1979), que relataba los sucesos alrededor de la guerra con Chile y fue la primera ficción peruana en ser producida a color, y luego le siguieron otras apuestas alrededor de temas de la alta cultura, entendiéndose desde la postura del sociólogo Pierre Bourdieu y que hace referencia a la hegemonía de símbolos culturales compartidos por las élites en contraposición a la cultura popular o de masas, como la vida del investigador Antonio Raymondi u otras biografías de nobles e ilustres personajes.

En 1991, un importante estreno marca el ingreso de personajes populares a la televisión, cuando Michel Gomez estrena en ATV la miniserie *Regresa*, basada en la vida de la cantante criolla Lucha Reyes. En el año 1993, se estrena *Tatán*, basada en la vida de un conocido criminal limeño.

Se sumaron bajo la tutela de *Iguana Producciones* y por encargo de Frecuencia Latina, *El ángel vengador: Calígula* (1993) y *El Negociador* (1994). En el caso de estas dos últimas miniseries, cabe resaltar que la primera, basada en una historia real, tuvo una buena acogida del público y en sus 12 episodios logró buenos índices de audiencia y un lugar importante en la historia de la televisión peruana. La segunda, sin embargo, fue una miniserie que no estaba basada en ningún hecho histórico y tuvo tan poca acogida que durante su transmisión se decidió recortar la duración de sus episodios a tan solo media hora para reemplazar ese tiempo por la telenovela brasilera del momento. Esta práctica de producir cambios en la transmisión de ficciones dependiendo de su recepción en la audiencia es algo presente y acentuado hasta el día de hoy en la televisión peruana y es un punto sobre el que profundizaremos más adelante.

Como mencionamos anteriormente, si bien la miniserie es un formato maleable y que se presta a explorar géneros y relatos de distinta índole, ha sido un formato cercano a las biografías y eventos históricos desde su aparición y que en esa línea es donde ha encontrado mayor éxito.

Durante los primeros años del siglo XXI y el contexto ya descrito en la industria televisiva peruana, la miniserie aparece con mayor frecuencia y con mucho éxito de la mano de las productoras independientes que ya no generaban ficciones por encargo del canal sino como productos a partir de los cuales negociar futuros encargos de los *broadcasters*.

Con el aumento del éxito de la miniserie a partir del año 2004, el formato también se vio sometido a transformaciones propias de negociaciones fructíferas con los canales. Tras el éxito de las primeras miniseries se encargó la segunda temporada de algunas de ellas. Un ejemplo de esto es el caso de la segunda temporada de la exitosa *Dina Paucar: La Lucha por un Sueño* (2005) titulada *Dina Paucar: El sueño continúa* (2008).

El 2008 la miniserie fue el segundo género (así denominado por Kantar Ibope Media Perú, empresa que en ese momento se encargaba de la medición de audiencia) con mayor rating solo superada por “Eventos deportivos”, (Vivas, 2001, pág. 681) que en la pantalla peruana significa principalmente partidos de fútbol internacionales.

La miniserie, históricamente funciona como un relato corto y cerrado, lo que hace que la existencia de una segunda – o hasta tercera – temporada rompa con la categorización formal clásica en función de los intereses del canal de aprovechar al máximo y seguir lucrando con un producto exitoso.

Otro aspecto que llama la atención de las miniseries peruanas del siglo XXI son las es que se retoman ciertas temáticas sobre todo alrededor de personajes populares. Si bien estas toman forma, en varios casos, alrededor de historias reales de la cultura popular peruana, las narrativas suelen desplegarse alrededor de la búsqueda de la propia identidad, encontrándose cercanas también a los paradigmas del género melodramático que explica la investigadora Nora Mazziotti: “las tramas desarrollan esas tensión, la indagación que va del desconocimiento al reconocimiento de la identidad” (2006, pág. 22).

La cercanía de la miniserie peruana al melodrama también da cuenta de cómo el formato y el género conversan para insertarse en un contexto específico, en este caso una televisión fuertemente arraigada en el desarrollo de telenovelas clásicas, de donde también hereda un fuerte vínculo con el género femenino, teniendo como figuras centrales de la mayoría de los relatos a mujeres.

2.3. Representaciones

En 1976 con la publicación de *El Psicoanálisis, su imagen y su público* (traducida al español en 1979) Serge Moscovici propone una teoría que tiene como objeto de estudio las representaciones sociales, definidas como el conocimiento del sentido común en dos direcciones: “desde su producción en el plano social e intelectual y como forma de construcción social de la realidad” (Araya, 2002, págs. 12-13). Como lo explica Sandra Araya, el conocimiento de este sentido común supone conocimiento social porque está socialmente elaborado al orientar conductas no solo en la vida cotidiana de las personas pero también en las formas de organizarse y comunicarse que poseen sus relaciones interindividuales y entre los grupos sociales a los que pertenecen (2002, pág. 11).

Abric propone que la representación social es 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). Esto supone que las representaciones sociales cobran sentido solo a partir del contexto y grupo específico que se está observando, y esto pone en evidencia la importancia que tienen los procesos inferenciales presentes en la construcción de la realidad dentro de la teoría de las representaciones sociales, insistiendo en que la realidad es “relativa” al sistema de lectura que se le aplica (Araya, 2002, pág. 18).

A esta relativización propia del estudio de representaciones sociales, se suma que

Las representaciones sociales, en definitiva, constituyen sistemas cognitivos en los que es posible reconocer la presencia de estereotipos, opiniones, creencias, valores y normas que suelen tener una orientación actitudinal positiva o negativa. Se constituyen, a su vez, como sistemas de códigos, valores, lógicas clasificatorias, principios interpretativos y orientadores de las prácticas, que definen la llamada conciencia colectiva, la cual se rige con fuerza normativa en tanto instituye los límites y las posibilidades de la forma en que las mujeres y los hombres actúan en el mundo (Araya, 2002, págs. 12-13).

Como lo explica también la investigadora uruguaya Rosario Sánchez, las representaciones sociales son una fuente de producción de estereotipos, aunque la diferencia recae en que los estereotipos al reducir a escasos rasgos y tender a la hipérbole son esquemas rígidos y generalizadores que con frecuencia caricaturizan a los grupos sociales, mientras las

representaciones admiten matices que dan cuenta de una dinámica compleja de identidades en tránsito o conflicto. (Sánchez Vilela, 2017, pág. 2). En las representaciones, en parte, se desmontan estereotipos y se abre la posibilidad de nuevos esquemas figurativos.

Desde los Estudios Culturales, las representaciones se enfocan en la producción del sentido que tiene que ver con el ejercicio del poder y la significación de ciertos grupos y es desde este lugar que vamos a abordarlas en la presente investigación. La hegemonía que tienen ciertos productos culturales para dar sentido(s) a las realidades que representan.

Esta idea de los significados circulando a través de procesos y fluyendo entre grupos, tiene que ver también con un concepto importante dentro de las relaciones de poder en el mundo social y que es el de hegemonía. Si bien para ciertas corrientes teóricas, como por ejemplo la Escuela de Frankfurt, los medios han funcionado como uno de los principales instrumentos de dominación ideológica, para otras como la de los Estudios Culturales, hablan de una lucha por la hegemonía y esta investigación se apoya en la propuesta de Christine Gledhill a partir de la cual se propone reemplazar la idea de dominación por el de hegemonía.

La cuestión con el concepto de la dominación ideológica es que esta lógica hace difícil encontrar una postura desde la cual resistir o retar esa dominación a través de los medios y lo que hemos propuesto a partir del planteamiento del rol que juega la televisión en la sociedad es que el medio es también un espacio donde se desafían estructuras y órdenes sociales.

Christine Gledhill propone utilizar el concepto de hegemonía, basándose en el desarrollo del marxista italiano Antonio Gramsci, entendida como un poder ganado en el de-y-para de la negociación entre grupos sociales, políticos e ideológicos que compiten por el poder. (1997, pág. 348). Y en ese sentido, las representaciones juegan un papel fundamental, porque el poder de la significación es una de las más grandes fuentes de hegemonía. Así volvemos a la idea de las representaciones como un espacio de negociación, que evita modelos de una realidad fija o un grupo de códigos estáticos de representarla.

¿Cómo se construyen las representaciones? Para Sandra Araya existen diversos materiales que dan lugar a las mismas:

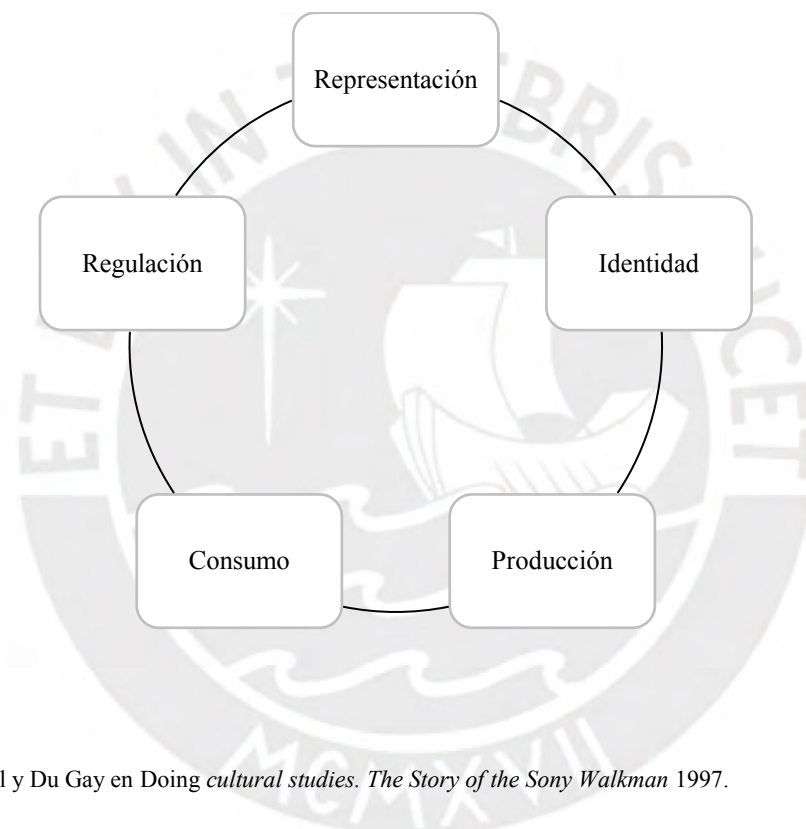
- El fondo cultural acumulado en la sociedad a lo largo de la historia. Aquí se encuentran los valores que se consideran básicos y referencias históricas y culturales que conforman la memoria colectiva y la identidad de la propia sociedad.
- El mecanismo de anclaje, que tiene que ver con cómo los saberes e ideas toman la forma de representaciones sociales mediante transformaciones específicas, y el mecanismo de objetivación que da cuenta de cómo las estructuras sociales inciden sobre la formación de las representaciones sociales y cómo intervienen esquemas en la elaboración de nuevas representaciones.
- El conjunto de prácticas relacionadas a la comunicación social, con espaciales énfasis en el poder de los medios de comunicación masivos para transmitir valores, conocimientos, creencias y modelos de conducta (Araya, 2002, págs. 33-34).

Para los objetivos de esta investigación, es primordial dar cuenta de cómo nuevas representaciones, tanto identitarias como relacionales, aparecen y se expanden en las ficciones televisivas. La visibilidad de estas nuevas formas, según Rosario Sánchez Vilela, son capaces de descentrar el núcleo duro del sentido común constituido por la hegemonía y dan paso a la naturalización de nuevas identidades, implicando necesariamente en el proceso la desnaturalización de otras (2017, pág. 7). De esta manera, un importante indicador de que nos enfrentamos a nuevas representaciones en los productos analizados, es que se están de-construyendo en el mismo proceso las representaciones hegemónicas que antes tenían lugar en ese espacio.

Es importante destacar la relación que existe entre las representaciones y los discursos e imágenes de nuevos movimientos sociales. Como ejemplifica Gledhill, los movimientos sociales que circulan a la consciencia pública a través de campañas, debates sociales, políticos, noticias, periodismo popular y otros medios proveen a los géneros populares – la ficción televisiva, por ejemplo – de material, nuevas historias y el goce dramático que de ellas deviene. Sin embargo, no hay que asumir que este proceso funciona de manera lineal – cambio social seguido de su representación en medios – sino que es importante observar

la circulación de imágenes, representaciones y discursos de un área de prácticas sociales hacia los otros (1997, pág. 368).

Estas ideas se complementan también con la propuesta de Stuart Hall, para quien las representaciones son una de las prácticas centrales y un momento clave en lo que define como el ‘circuito de la cultura’. Este circuito está conformado por las siguientes estaciones, y para Hall la cultura se ubica en la conexión entre los elementos, pues la cultura se basa en significados compartidos (Hall, 1997, pág. 1).



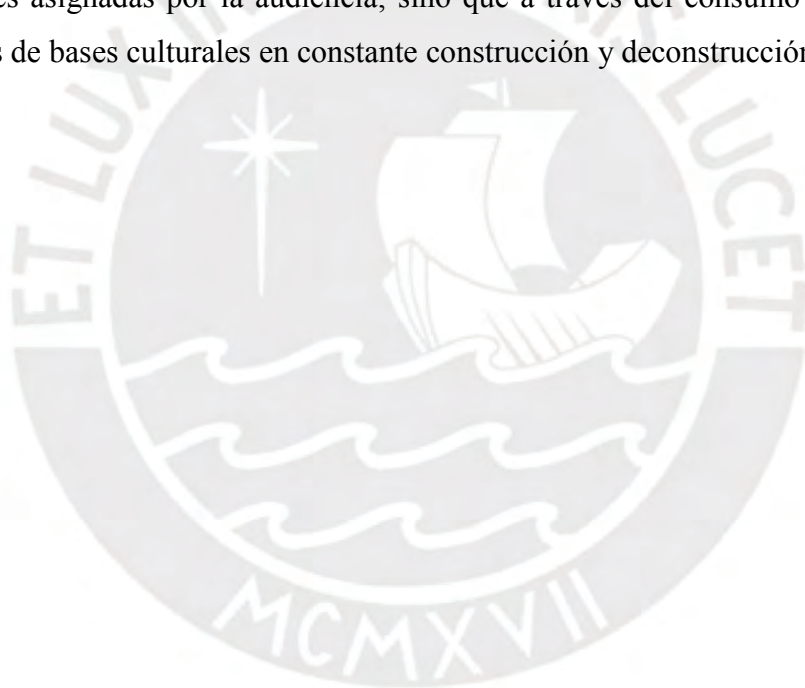
Elaborado por Hall y Du Gay en *Doing cultural studies. The Story of the Sony Walkman* 1997.

Este ‘circuito de la cultura’ sugiere que los significados se producen y configuran en distintos niveles y circulan por varios procesos o prácticas; considerando que estos significados son los que construyen el sentido de nuestra propia identidad, entonces también están ligados a la cuestión de cómo la cultura se usa para delimitar y mantener la identidad entre los grupos, así como sus diferencias (Hall, 1997, pág. 3).

Según este modelo, no importa en qué punto del circuito partamos, el recorrido del producto cultural que analizamos necesariamente atravesará por todas las estaciones del

circuito. De esta manera, en la presente investigación tomamos la estación de producción como punto de partida para dirigir el análisis hacia las representaciones.

Como afirma Hall, las representaciones funcionan como un modelo *dialógico* que se sostiene en códigos culturales compartidos que no garantizan que los significados permanezcan estables por siempre, aunque el intento por mantener estos sentidos fijos es la razón por la que el *poder* interviene en el *discurso*. Y aún cuando el poder circula por los sentidos y el conocimiento, los códigos solos funcionan si son compartidos hasta cierto punto, al menos para hacer posible la ‘traducción’ de los mismos entre los ‘hablantes’ (1997, pág. 8). Este punto es fundamental para entender la importancia del contexto cultural en el análisis de las representaciones; los códigos no son impuestos por los emisores ni sus interpretaciones asignadas por la audiencia; sino que a través del consumo se negocian y fluyen a través de bases culturales en constante construcción y deconstrucción.



3. Capítulo 3: Diseño metodológico de la investigación

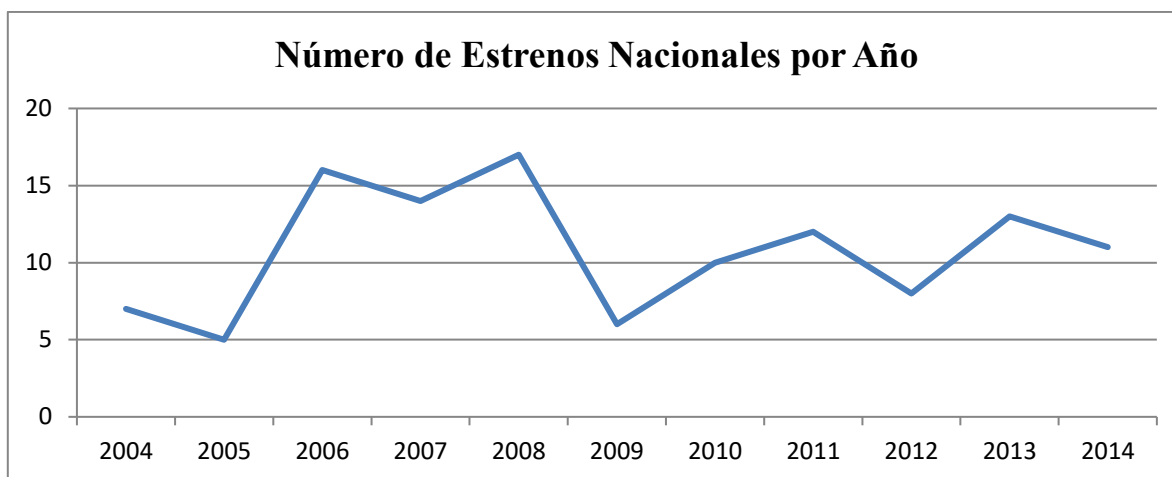
Para validar la hipótesis, la metodología aplicada será mixta. cualitativa. Esto quiere decir que se usará la metodología cuantitativa en un primer momento para justificar y evidenciar los datos relevantes para la investigación; y en un segundo momento se trabajará desde lo cualitativo buscando interpretar los datos y características observadas. En la línea del análisis cualitativo, que a diferencia del cuantitativo que pretende verificar, la intención es la de entender, “encontrar lo distintivo, lo propio, lo que diferencia aquello que estamos explorando del conjunto en que está integrado” (Orozco & González, 2011, pág. 122).

Para la selección de títulos, se ha elaborado una lista con todas las ficciones de estreno nacional en los canales de señal abierta entre los años 2004-2014 (Ver Anexo 2) y se identificaron 119 títulos.

Se contabilizan como títulos independientes las temporadas de cada producción. Esta decisión se toma a partir de la idea que las temporadas funcionan como un paquete de producción formal que configura la industria y da cuenta del éxito, continuidad y acogida de las ficciones. Que un título se haya renovado para más de una temporada al aire nos dice mucho sobre los intereses de la industria en ese momento y más adelante se analizará cómo las productoras han encontrado en las temporadas un recurso para no arriesgar demasiado en sus propuestas, pero poder capitalizarlas lo máximo posible si el éxito de las primeras emisiones fuera el esperado o mayor al esperado.

A partir de la lista mencionada, elaboramos una gráfica que nos ilustra acerca del número de producciones por año, lo que da cuenta la actividad que ha tenido la industria de ficción peruana durante el siglo XXI.

Gráfico 1. Número de estrenos de Ficción Nacional por Año



Fuente: Observatorio Audiovisual Peruano (2017). Elaboración propia.

Se puede observar que hay cierta tendencia y estabilidad en el número de producciones peruanas, con un claro pico que empieza a partir del año 2005 y cae en el año 2009. Hay que tener en cuenta que si bien parece que este gráfico indica que hubo más producción durante ese lustro, en realidad de lo que nos está hablando es de número de títulos y no de horas de producción; por lo que en cantidad de esfuerzo e inversión no podemos deducir que este fue realmente mayor. Para aclarar este panorama, se elabora la Tabla 2, que da cuenta de los formatos producidos en cada año de la década estudiada.

TABLA 1: Número de títulos por formato y año

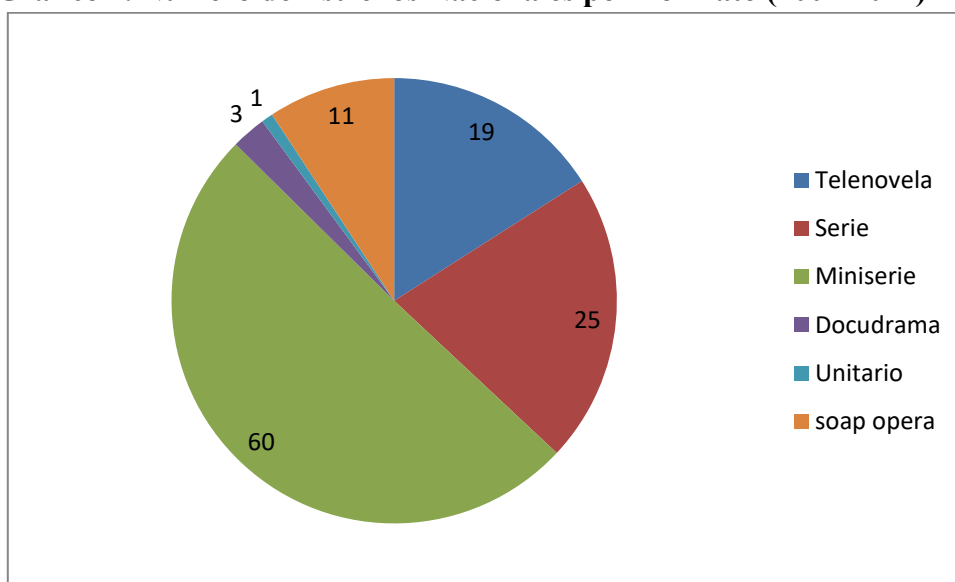
Año	Formatos						TOTAL
	Telenovela	Serie	Miniserie	Docudrama	Unitario	Soap Opera	
2004	3	1	1	0	0	2	7
2005	0	1	3	0	0	1	5
2006	3	6	5	1	1	0	16
2007	2	4	7	0	0	1	14
2008	1	2	13	0	0	1	17
2009	2	1	2	0	0	1	6
2010	1	3	5	0	0	1	10
2011	5	0	6	0	0	1	12
2012	1	1	5	0	0	1	8
2013	1	3	7	1	0	1	13
2014	0	3	6	1	0	1	11
TOTAL	19	25	60	3	1	11	119

Fuente: Observatorio Audiovisual Peruano (2017). Elaboración Propia.

Queda claro a partir de la información observada en la Tabla 1, la predominancia de la miniserie durante el periodo estudiado con una representación de poco más del 50% de todos los títulos nacionales estudiados en el periodo. Esta cifra nos llama la atención pues evidencia la popularidad del formato y su presencia durante los diez años.

Elaboramos a partir de esta tabla un gráfico con el número de estrenos por formato para visualizar la predominancia de la miniserie.

Gráfico 2. Número de Estrenos Nacionales por Formato (2004-2014)



Fuente: Observatorio Audiovisual Peruano (2017). Elaboración Propia.

A partir del Gráfico 2, observamos con igual claridad que en la Tabla 1 la predominancia de la miniserie. A continuación, podemos ubicar en un gráfico la presencia de los formatos a través de los diez años de la muestra y así entender mejor las lógicas que regían la industria durante el pico entre el año 2005 y el 2009.

La matriz de análisis para identificar las características del formato seleccionado y sus representaciones, es una adaptación del modelo de una matriz elaborada por Christine Gledhill para analizar las expectativas que se circulan y se comparten con respecto al las *soap operas* en Estados Unidos. Se utilizarán las categorías para poder establecer las concordancias y diferencias en términos de nuestra muestra de ficciones.

Como propone Gledhill, lo que hará coincidir un producto con un género conocido por la audiencia serán esos elementos que combinados den sentido a la categoría. Algunos elementos se pueden compartir; una boda es igual de importante para definir una *soap opera* como para una comedia romántica; o el uso de pistolas que nos puede hablar de un western o una serie policial. Es la manera en la que se relacionan contextualmente en la historia la que define el género. En ese sentido es importante prestar especial atención a la red de elementos que confluyen en un producto, más que a la presencia individual de los mismos.

Matriz de análisis de los títulos seleccionados que se ha utilizado

Formato	Número de capítulos y duración por temporadas
	Tipo de serialización (temporadas, etc)
	Frecuencia de emisión
Temas tratados	Temas centrales del relato.
Locaciones y espacios	Interiores privados o espacios públicos, relación entre los espacios y los personajes que los frecuentan y recorren.
Patrones narrativos	Cantidad de líneas narrativas e importancia de las mismas.
Tipos de personaje	Presencia de diversidad en términos del espectro social peruano; proporción de género en los personajes, edad, clase social y étnica.
Plots	Plots principales de la trama.

Gledhill, 1977, p. 352.

Además de un primer acercamiento con la matriz de análisis de Gledhill hacia las ficciones seleccionadas con énfasis en su calidad de producto industrial, es decir, formato televisivo, se harán también el análisis de algunos personajes de la muestra, justificando la elección de los mismos por su protagonismo en el relato y procurando analizar el espectro de representaciones que en ellos se manifiesta. Se han escogido estos personajes porque dan

cuenta de una diversidad con respecto a modelos anteriores y porque presentan una suficiente profundidad para validar las reflexiones que en torno a ellos se elaboren.

Tabla 4. Personajes seleccionados para analizar

Años	Programa	Personajes	Formato
2005 - 2006	Las vírgenes de la cumbia	Mágico Sandoval (Toño Vega) Mercedes (Tula Rodríguez) Guadalupe (Carolina Infante) Fatima Díaz (Maricarmen Marín)	Miniserie
2012 - 2014	Mi Amor el Wachiman	Salvador Gutiérrez (Christian Domínguez), Catalina Yrigoyen (María Gracías Gamarra) y Daniel “El Duque” (André Silva)	Miniserie

Para el análisis de los personajes, se hará uso de la ficha de análisis de personajes elaborada por James Dettleff en el texto *Fragilidad Masculina en la ficción televisiva peruana: El caso de La Reina de las Carretillas* (2015) que a su vez está basada en la propuesta de Elena Galán Fajardo, considerando la naturaleza de los medios audiovisuales, orientando el análisis de la construcción del personaje al ejercicio de exteriorización de sus rasgos internos y la acción (Galán Fajardo, 2007).

1. Dimensión física: Aspectos visibles del personaje como son el nombre, edad, etnia, vestuario, nacionalidad (o lugar de origen), cuerpo y accesorios observables.
2. Dimensión psicológica: Los elementos que configuran el ámbito psicológico como son el tipo de personalidad del personaje, temperamento, objetivos y el cumplimiento de los mismos durante la evolución del personaje (si es que existiera), conflictos internos y el pasado del personaje.
3. Dimensión sociológica: Esta dimensión tiene que ver con la relación del personaje y la sociedad, con énfasis sus relaciones de familia, empleo, estudios, lugares que frecuenta o donde aparece en el relato y cómo se inserta, si es que lo hace, en la vida profesional.
4. Dimensión sentimental: En la última dimensión daremos cuenta de las relaciones interpersonales que desarrolla el personaje con sus pares, con el ‘otro’ y cómo lleva

su vida de pareja, si es que la tiene, si es que la desarrolla durante la trama o si es que esta se transforma a lo largo del relato.

Matriz de análisis de personajes seleccionados

DIMENSIÓN FÍSICA
Nombre
Edad
Aspecto Físico
Sexo

DIMENSIÓN PSICOLÓGICA
Tipo de personalidad
Temperamento
Objetivo/metas

DIMENSIÓN SOCIAL
Lugar de origen
Ámbito familiar
Ámbito profesional
Rango profesional
Ámbito educacional
Marco espacial
Creencia religiosa

DIMENSIÓN SENTIMENTAL
Estabilidad en las relaciones
Estado civil
Amistades
Relaciones con 'otros'

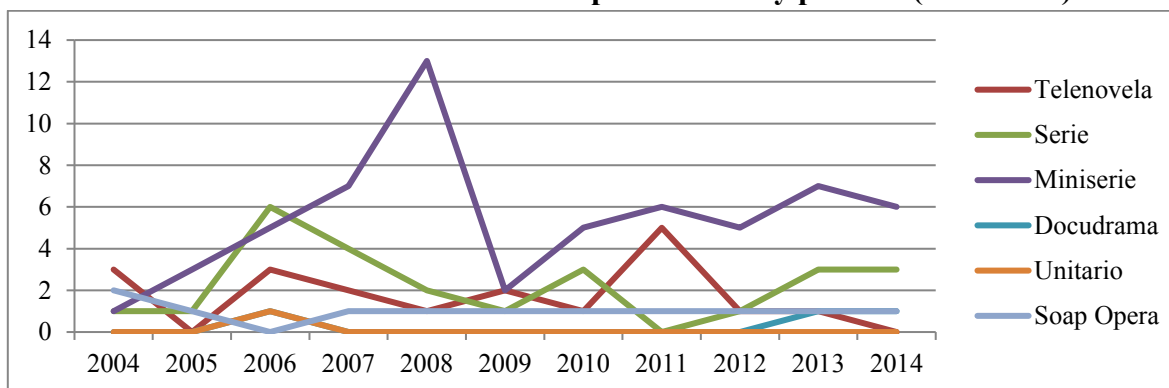
En resumen, lo que se ha trabajado es a partir de la información cuantitativa un listado de todas las ficciones nacionales estrenadas, se ha evidenciado la predominancia y relevancia del formato de la miniserie y partir de eso se ha seleccionado dos casos emblemáticos que puedan dar cuenta de las transformaciones de la industria y manifiesten en sus personajes con mayor densidad los cambios en las representaciones de la ficción televisiva peruana.

4. Capítulo 4: Análisis

4.1. La miniserie peruana (2004-2014)

Retomando la información presentada en el marco teórico con respecto a los estrenos nacionales durante el periodo estudiado, se ha desagregado un gráfico para observar la presencia de los formatos de ficción durante los diez años.

Gráfico 3. Número de Estrenos Nacionales por Formato y por año (2004-2014)



Fuente: Observatorio Audiovisual Peruano (2017). Elaboración propia.

Es evidente entonces a través de este gráfico, que el *boom* de las miniseries y la considerable caída en la producción tanto de series como telenovelas es lo que da lugar al pico de producción de ficción nacional entre los años 2005 y 2009. Con estos datos entonces es deducible que en realidad la producción de ficción a lo largo de los diez años estudiado en el Perú se ha mantenido dentro de un rango más o menos promedio en términos de horas de ficción producidas y estrenadas. Este proceso delata una situación de establecimiento de la industria, de afianzamiento de los procesos, y no tanto de un crecimiento exponencial. La situación descrita corresponde con el contexto sociopolítico del país y la necesidad de los canales de poder establecerse y organizarse luego de la caída de la dictadura, para fortalecer sus procesos industriales y sentar bases sólidas para el crecimiento de sus actividades.

Siguiendo en la línea de explorar el fenómeno de las miniseries durante los años elegidos, se ha elaborado una lista de todas las producciones de este formato, así como del canal

donde fueron emitidas. Se resaltan en la tabla las miniseries basadas en la vida de algún personaje o un hecho histórico; por ejemplo *Néctar en el Cielo* que narra la historia de un grupo musical, o *Viento y Arena*, inspirada en la historia del distrito limeño de Villa El Salvador. Esto se debe a que dichas miniseries tuvieron una importante presencia durante estos años y como se puede observar en la cronología, fueron los primeros títulos que popularizaron el formato. Las resaltamos en la tabla para dar cuenta de cómo su presencia fue importante durante los primeros años estudiados y, aunque todavía se estrenaron este tipo de ficciones durante los años siguientes, se fue diluyendo su presencia entre otras temáticas.

TABLA 2. Miniseries peruanas estrenadas en canales de señal abierta entre los años 2004-2014.

Nº	Año de Inicio	Programa	Canal
1	2004	Dina Paucar: La lucha por un sueño	Latina
2	2005	Augusto Ferrando: De Pura Sangre	Latina
3	2005	Chacalón	Latina
4	2005	Viento y Arena	Latina
5	2005	Las vírgenes de la cumbia	Latina
6	2006	Camote y Paquete: Aventuras de Navidad	Latina
7	2006	Camino a Casa	Latina
8	2006	Las vírgenes de la cumbia 2	Latina
9	2006	Pide un Milagro	Latina
10	2007	Baila Reggaeton	América TV
11	2007	Golpe a Golpe	Latina
12	2007	Néctar en el Cielo	Latina
13	2007	Perú Campeón: Tiempo de Ganadores	América TV
14	2007	Por la Sarita	Latina
15	2007	Rita y Yo	América TV
16	2007	Yuru La Princesa Amazónica	Latina
17	2008	Calle en Llamas	Latina
18	2008	Chapulín El Dulce	Latina
19	2008	Dina Paucar: El Sueño continúa	Latina
20	2008	El Gran Reto	Latina
21	2008	La Fuerza Fenix	Latina

22	2008	Los del Barrio	Latina
23	2008	Los diablos azules	Latina
24	2008	Los Jotitas	Latina
25	2008	Magnolia Merino	Latina
26	2008	Nacida para Triunfar	América TV
27	2008	Sabrosas	Latina
28	2008	Sally La Muñequita del Pueblo	América TV
29	2008	Tiro de Gracia	América TV
30	2009	Locas Aventuras de Jerry y Marce	América TV
31	2009	Rita y Yo Y Mi otra Yo	América TV
32	2010	Chico de Mi Barrio	Panamericana Televisión
33	2010	Hasta las Estrellas	América TV
34	2010	Matadoras	América TV
35	2010	Puro Corazón	América TV
36	2010	Yo no me llamo Natacha Temporada 1	América TV
37	2011	Eva	Latina
38	2011	Gamarra	América TV
39	2011	La Fuerza Unidad de Combate	Panamericana Televisión
40	2011	La Santa Sazón	Panamericana Televisión
41	2011	Tribulación	América TV
42	2011	Yo no me llamo Natacha Temporada 2	América TV
43	2012	Conversando con la Luna Temporada 1	TV Perú
44	2012	La Akdemia	América TV
45	2012	La Faraona	América TV
46	2012	La Reina de las Carretillas	América TV
47	2012	Mi Amor el Wachiman Temporada 1	América TV
48	2013	Cholo Powers	América TV
49	2013	Ciro: El Ángel del Colca	América TV
50	2013	Conversando con la Luna Temporada 2	TV Perú
51	2013	Guerreros de Arena	Latina
52	2013	Los Amores de Polo	América TV
53	2013	Mi Amor el Wachiman Temporada 2	América TV
54	2013	Vacaciones en grecia	América TV
55	2014	Camino al Triunfo	América TV
56	2014	Conversando con la Luna Temporada 3	TV Perú
57	2014	Goleadores	Latina
58	2014	Locura de Amor	América TV
59	2014	Mi Amor el Wachiman Temporada 3	América TV
60	2014	Promoción	Panamericana Televisión

Sobre la tabla anterior podemos destacar algunos elementos. El primero de ellos, es la predominancia de Latina, en ese momento Frecuencia Latina, como el canal que congregó la mayor cantidad de miniseries durante los primeros años de auge del formato. Cabe resaltar que en ese momento, las productoras Michelle Alexander y Susana Bamonde trabajan en conjunto y vendían sus productos a dicho canal. Latina tiene 26 de las 60 miniseries emitidas en el periodo elegido, mientras América Televisión emitió 27 pero concentrándose más en los últimos años. Una observación pertinente es que durante los primeros años del periodo estudiado, Michelle Alexander deja de coproducir junto a Susana Bahamonde y empieza a producir para *Del Barrio Producciones*, su empresa productora que a partir de las miniseries exitosas de los años mencionados, ha seguido creciendo y se ha convertido en uno de los pilares de la producción de ficción en nuestro país ahora de la mano de América Televisión.

Susana Bamonde y Margarita Morales-Macedo, siguieron produciendo para la productora IMIZU a partir del 2006. Sin embargo, IMIZU vende la mayoría de sus acciones en el 2014 a la creadora de contenido española Secuoya, quienes han seguido al mando de la empresa.

Haciendo un recorrido por la información presentada, también llama la atención el gran número de miniseries biográficas o basadas en historias de la vida real. Un tercio del total son historias de músicos folklóricos con historias de superación y empoderamiento, deportistas destacados o personajes mediáticos. Llama la atención, también, que aquellas miniseries que no están basadas en hechos reales giran en torno a las mismas temáticas. Por ejemplo, *Las Vírgenes de la Cumbia* o *Sabrosas*, cuyos relatos se basan en la historia de grupos ficticios de cumbia o *Diablos Azules* que narra la historia de hinchas de un reconocido equipo de fútbol peruano.

El éxito que tuvieron las primeras miniseries, como *Dina Paucar: La Lucha por un Sueño* que llegó a extender la duración original de sus episodios por pedido del canal para tener más horas al aire, marcó la pauta de lo que se construiría a continuación tomando como

base el formato de la miniserie: historias de peruanas y peruanos migrantes que a través del esfuerzo triunfaron en Lima. Esto se vincula fuertemente con los procesos migratorios que han tenido lugar en nuestro país y las grandes olas migratorias hacia la capital durante las últimas décadas del siglo

Se han seleccionado dos casos importantes para analizar y tener una mirada más detallada de los procesos que intervinieron y se manifestaron en las miniseries peruanas:

TABLA 3. Ficciones seleccionadas para analizar

Años	Programa	Formato	Temporadas	Cantidad de Capítulos	Empresa Productora
2005-2006	Las vírgenes de la cumbia	Miniserie	2	45	MSM Producciones / Del Barrio Producciones
2012 - 2014	Mi Amor el Wachiman	Miniserie	3	135	Del Barrio Producciones

Es pertinente mencionar la diferencia que existe entre las dos miniseries presentadas en términos de formato. Si bien ambas cuentan con más de una temporada, la lógica de serialidad es distinta. Mientras en *Las Vírgenes de la Cumbia* el relato de la primera temporada se cierra en el último episodio con la resolución de los conflictos y empieza en la segunda temporada un nuevo arco narrativo que da sentido a la miniserie, en *Mi Amor el Wachiman* los finales de temporada funcionan como *cliffhangers* y dejan abiertas las resoluciones que se retoman en las siguientes temporadas.

Se evidencia en ambos productos cómo la dinámica de mercado ha cambiado de apostar por productos cerrados, de corta duración hacia una lógica de no arriesgar por el miedo a perder lo que está funcionando, lo que termina por alargar y explotar las historias hasta sacar de ellas el máximo provecho en términos de retorno de la inversión. Esta transformación se evidencia en estos casos, pero es también parte importante de la transformación que sufre la industria de ficción peruana durante el primer quindenio del siglo XXI, como analizaremos en detalle más adelante.

Además, se ha escogido analizar un producto de los primeros años del periodo estudiado y uno que corresponde con los últimos para dar cuenta de las transformaciones y la evolución que han tenido los procesos, se evidencia cómo el formato se adaptado a las lógicas de producción y consumo del mercado peruano y cómo el modelo de negocio televisivo peruano ha moldeado nuevas características de la miniserie.

También es pertinente acotar acerca de la empresa productora de cada una de las miniseries seleccionadas y sus temporadas. En el caso de *Virgenes de la Cumbia*, la primera fue producida por *MSM Producciones*, conformada por Michelle Alexander, Susana Bahamonde y Margarita Morales-Macedo, productora a la que se le atribuye la popularización del formato *biopic* de músicos folklóricos. La segunda temporada de *Virgenes de la Cumbia*, sin embargo, es solamente producida por Michelle Alexander, quien en ese momento está sentando las bases de *Del barrio Producciones*. *Mi Amor el Wachiman* ya es un producto que se estrena en una etapa mucho más madura y establecida de *Del barrio Producciones*, que como ya se mencionó fue el proyecto en el que Michelle Alexander continuó con su trayectoria en la televisión peruana. Todo esto nos da pistas lo endogámico que resulta el universo de la producción de ficción televisiva en el Perú.

Este hecho también se confirma con el dato expuesto por Duff, Lopes y Neves en el Anuario Obitel del 2018, donde se categoriza al Perú como un país de producción de ficción media-baja, con un promedio de entre 1000-1999 horas de ficción de estreno anual (2018, pág. 43). Tiene sentido, entonces, que con una capacidad baja de producción existan pocos actores involucrados en la misma y que si bien a partir del siglo XXI se reconfiguró un poco la figura después de la salida de algunos productores que por años estuvieron en la escena, todavía tenemos los mismos nombres produciendo, escribiendo y distribuyendo la ficción nacional.

4.2. Las vírgenes de la Cumbia (2005-2006)

4.2.1. Ficha técnica

Las Vírgenes de la Cumbia (LVDLC) es una miniserie peruana, cuya primera temporada fue producida por MSM Producciones, la segunda temporada por Del Barrio Producciones y estrenada en Frecuencia Latina. La idea original es autoría de Yashim Bahamonde y Víctor Falcón. La primera temporada fue dirigida por Cary Delgado y la segunda por Francisco Álvarez y Michelle Alexander. En la siguiente tabla se presenta la información de número de episodios y fechas de estreno de todas las temporadas:

Temporada	Nº de Episodios	Estreno
1	20	2015
2	25	2016

Fuente: Observatorio Audiovisual Peruano. Elaboración propia.

Ambas temporadas se anunciaron en los medios como una miniserie, siendo la primera vez, pero no la última, que este formato se extendía a más de una temporada en el periodo estudiado.

Las protagonistas de la primera temporada son: Fátima (Maricarmen Marín), Mercedes (Tula Rodríguez), Guadalupe (Carolina Infante) y María (Marisela Puicón) quienes bajo la dirección de Mágico Sandoval (Toño Vega) forman un exitoso grupo musical de cumbia llamado “Las vírgenes de la cumbia”. La primera temporada gira en torno a la consolidación del grupo y cómo se ganan un espacio en la escena local.

Durante la segunda temporada, se narra la rivalidad que tiene el grupo con otra agrupación de cumbia llamada “Las diablitas del sabor”, grupo al que se incorpora María, una de las integrantes originales de “Las vírgenes...” y que es reemplazada por Lourdes (Magdyel Ugaz), personaje que introduce el género del reggaetón a la agrupación.

4.2.2. Sinopsis

4.2.2.1. Primera temporada

La primera temporada de LVDLC inicia con la historia de Mágico Sandoval, un productor musical que ha perdido todo por su adicción al alcohol y que queda sin trabajo en

la industria musical porque ya nadie confía en él. Se dedica a hacer taxi para vivir, pero tiene una epifanía atribuida al Señor de los Milagros, personaje de su devoción, y decide que tiene que formar una nueva agrupación de cumbia para triunfar.

Por otro lado, se introducen las historias de Guadalupe, Fátima, Mercedes y María. Guadalupe es una joven piurana que acaba de llegar a Lima, la capital, para buscar oportunidades como cantante. Su sueño es ser una estrella. Llega a la casa de su hermana, quien tiene una peluquería, escapando de sus padres que no la apoyan en su sueño. Guadalupe es la única que audiciona formalmente para integrar la agrupación de Mágico.

Fátima, por otro lado, es una joven que se dedica a animar fiestas infantiles pero tiene un jefe explotador que no le paga lo que corresponde por sus servicios. Vive con su tía, que está enferma, pero quien la apoya para que deje ese trabajo se dedique a algo mejor. Mágico conoce a Fátima cuando va a una iglesia y la escucha cantando. Después de varias conversaciones, Fátima accede a participar del proyecto musical, aunque nunca ha sido cercana al género de la cumbia, o tecno-cumbia.

Mercedes vive en el Callao, junto a su madre que mantiene a una pareja abusiva y delincuente que se dedica a la venta de drogas. La madre de Mercedes va presa injustamente por culpa de su pareja, entonces ella decide hacer una actividad profunda – una pollada – para poder contratarle un buen abogado. Camino a la pollada toma un taxi que conducía Mágico Sandoval y en el evento este la ve cantando y decide pedirle que se una al grupo.

María es una joven que viene de Iquitos y se dedica a relacionarse románticamente con músicos y empresarios de la industria para poder conseguir buenos puestos de trabajo y oportunidades. Mágico la ve en una presentación y le ofrece unirse a su nuevo proyecto.

Así nace la agrupación musical, bautizada *Las Vírgenes de la Cumbia* por los nombres de las participantes.

María, en su ambición por brillar como solista y lanzar una carrera independiente, se involucra con otros empresarios e incluso con la pareja de Guadalupe, un futbolista de apodo “Balita”. Un programa televisivo expone imágenes de ambos besándose en un carro

y se arma un escándalo mediático debido a que el grupo ya tenía cierta popularidad y el futbolista también era un personaje reconocido en la farándula local.

María deja la agrupación, y Mágico vuelve a caer en el alcohol esta vez motivado por el éxito que está teniendo y lo bien que le va. Mágico decide dejar el grupo cuando se da cuenta que ha vuelto a tocar fondo y que todavía no está listo para la industria.

Mercedes se casa con el abogado que la ayuda a sacar a su madre de la cárcel y tiene un hijo con él. Guadalupe, por su lado, se amista con sus padres y durante el tiempo que Mágico deja el grupo se dedica a dictar clases de baile en un gimnasio junto a Tito, su amigo maquillador. Fátima cuida de su tía quien se encuentra en una etapa avanzada de cáncer al pulmón.

Mágico Sandoval decide volver a la agrupación cuando su hijo, que vivía en Estados Unidos y a quien no veía en 10 años, decide volver. Para no decepcionarlo una vez más, decide dejar el alcohol y concentrarse en la música. María, por otro lado, queda embarazada de “Balita”, quien la abandona al enterarse que va a tener al hijo. Toda la situación la hace replantearse sus ambiciones y decide regresar al grupo por el bien de su hijo, esta vez sin intenciones de hacer daño a nadie.

4.2.2.2. Segunda temporada

La segunda temporada con una nueva salida de María del grupo, quien es convocada por otra productora para formar una nueva agrupación, y la convocatoria nacional que hace Mágico para encontrar a la nueva integrante de “*Las vírgenes de la cumbia*”. Entre las chicas que asisten, Lourdes (Magdyel Ugaz) llama la atención de Mágico por tener un estilo distinto al de las otras chicas, ella muestra preferencias por el género del reggaeton y tiene una onda más cercana a la música urbana y el hip-hop.

Lourdes es bautizada como “La virgen reggaetonera” y se integra rápidamente al grupo. Por otro lado, una productora musical, dueña de locales conocidos como “peñas”, Milady Carvajal, forma una nueva agrupación de cumbia con ánimos de hacerle la competencia a Mágico Sandoval. Su grupo se llama “Las diablitas del sabor” y está integrado por María, ex Vírgen de la Cumbia, y otras tres muchachas ambiciosas. El grupo se construye como

antagónico a las vírgenes, así como la personalidad ambiciosa y vengativa de sus integrantes. María por un lado, con ganas de destacar por encima del resto y las otras muchachas con temperamentos fuertes, dispuestas a todo, incluyendo relacionarse con las parejas de sus compañeras para alcanzar la fama.

Esta temporada se centra en las rivalidades entre los dos grupos. El grupo de Mágico que empieza a innovar con el género del reggaetón y lo adapta en *remixes* de tecnocumbia para agrado y fascinación del público, mientras Milady se dedica a piratear la música de la competencia, hablar mal de las integrantes e inventar rumores para que cancelen sus presentaciones.

Aparecen nuevos antagonistas, como “Meteoro”, interpretado por Pold Gastello, y su secuaz interpretado por César Ritter, quienes se dedican también al negocio musical pero tienen vínculos con el mundo de las drogas. “Meteoro” finalmente salta de un edificio tras cobrar el dinero de un ajuste de cuentas y ser interceptado por la policía y aunque no muere, queda en estado vegetal.

Finalmente, el grupo de Mágico logra destacar y dejar al descubierto las estrategias de sabotaje de Milady. Las Vírgenes de la Cumbia se posicionan como el grupo más importante de la escena local.

4.2.3. Sobre el formato

4.2.3.1. Matriz de análisis del formato

Formato	45 capítulos de aproximadamente 40 minutos cada uno. Primera temporada: 20 capítulos Segunda temporada: 25 capítulos
	2 temporadas.
	De lunes a viernes, a las 9 p.m.
	Temas tratados
	Éxito, fama, migración y empoderamiento y agencia de jóvenes.

<p>Locaciones y espacios</p>	<p>Los personajes suelen transitar entre sus casa, la sala de ensayo y las presentaciones. María y las Diablitas del Sabor, así como los antagonistas secundarios, frecuentan bares, hoteles, discotecas y restaurantes donde negocian sus estrategias.</p>
<p>Patrones narrativos</p>	<p>Hay múltiples historias secundarias que atraviesan el relato principal, que es el de la búsqueda del grupo musical por fama, Las historias que atraviesan tienen que ver con la vida personal de las integrantes de las agrupaciones, su crecimiento y madurez.</p>
<p>Tipos de personaje</p>	<p>Se representa un grupo medianamente homogéneo en términos de raza y clase. Sobre el género, hay predominancia de mujeres, por ser protagonistas del grupo musical. Se representa a migrantes de la costa y de la selva del país, así como un personaje abiertamente homosexual.</p>
<p>Plots</p>	<p>El plot principal es la búsqueda de la fama por parte del grupo musical “Las Vírgenes de la Cumbia” y alrededor de ese polot se construye la rivalidad con otro grupo, los escándalos mediáticos, etc. Cruzan transversalmente historias románticas y familiares de los personajes.</p>

4.2.3.2. Reflexiones sobre el formato

Lo primero que llama la atención sobre el formato de LVDLC y que a su vez marcó un hito en lo que serían las miniserias peruanas del siglo XXI, es la existencia de dos temporadas. Las miniserias que la precedieron, siempre contaron con solo una temporada, aunque a partir de ella varias otras estrenaron su segunda temporada, como por ejemplo la icónica *Dina Paucar: El sueño continúa* (2008). Además, sobre el número de episodios, también llama la atención que la primera temporada constó de 20 mientras la segunda de 25. La diferencia no es tanta, pero junto a la segunda temporada, evidencia el interés de los productores por alargar el tiempo en pantalla de los productos que ya han demostrado ser exitosos entre la audiencia peruana.

Otro elemento que llama la atención sobre las características del producto es su emisión diaria a pesar de los pocos capítulos que tiene. La ficción de estreno en el Perú, se ha emitido de lunes a viernes durante los últimos años siempre en el horario del *prime time*, entre 18:00 hrs y 23:00 hrs (Dettleff, Cassano, & Vasquez, 2016). No existe en la parrilla peruana la figura de programas de ficción de una emisión semanal, como sí funcionan las miniserias en otros mercados, pensemos por ejemplo en las renombradas miniserias de la cadena HBO cuyos estrenos están programados por un episodio a la semana. Las ficciones peruanas que han intentado seguir la figura de un estreno por semana han fracasado, como por ejemplo *Ramírez* o *Pensión Soto*, llegando a bajos índices de audiencia.

LVDLC responde a una característica particular del mercado peruano, que no concibe el estreno de productos de ficción que no se estrenen a diario. Como hemos mencionado antes, la miniserie no es un formato que antes del nuevo milenio haya gozado de gran popularidad en nuestra televisión y no existe en la parrilla un formato de ficción que se estrene un episodio por semana, por lo que resulta muy complicado para la miniserie desafiar este paradigma y se ha tenido que adaptar a los estrenos a diario, de lunes a viernes.

Las cinco emisiones por semana de LVDLC, en este caso, resultan en que la miniserie estuvo al aire - en estreno - durante un mes. Esto explica la cantidad de miniserias estrenadas durante los años estudiados, estrenadas una tras otra. Este ritmo, especialmente

en los años más álgidos de producción, también puede dar sentido a la idea de alargar los productos de mayor éxito. Si bien las primeras miniseries exitosas tenían alrededor de 10 capítulos, este número se fue incrementando exponencialmente (como veremos más adelante con *Mi Amor el Wachiman*) pues en términos de producción resulta más rentable agregar episodios a una idea ya creada que generar un concepto completamente nuevo.

Otra idea interesante tiene que ver con los patrones narrativos que se observan. Si bien hay múltiples líneas narrativas, sí es posible identificar la línea principal con su inicio y fin respectivo. A diferencia, por ejemplo, de las *soap operas*. Como explica Gledhill, en las *soap operas* probablemente no recordamos el inicio ni tenemos en vista el final del relato (1997, pág. 352). Sin embargo, en esta miniserie estos elementos sí están marcados y claros, como el formato de la miniserie se maneja a nivel internacional.

Finalmente, sobre la misma idea nos damos cuenta que ambas temporadas funcionan como productos aislados. Es posible consumir cualquiera por separado sin requerir información necesariamente de la otra para dar sentido al relato. Ambas son productos cerrados, con finales contundentes. Esto nos permite deducir que cuando se creó la primera temporada, no estaba necesariamente planeada la segunda, no se dejan cabos sueltos ni tramas sin resolución.

4.2.4. Personajes

4.2.4.1. Fátima Díaz

Fátima Díaz, interpretada por Maricarmen Marín, es una joven limeña, de aproximadamente 25 años que vive junto a una tía suya que la ha criado. Fátima es de clase trabajadora y al inicio de la miniserie trabaja como animadora en una empresa que brinda servicios de animación para fiestas infantiles. En ese trabajo, Fátima es abusada por su jefe, un delincuente quien la hace trabajar más horas de las que debería y con una paga mínima, la extorsiona, le roba y la amenaza. La tía de Fátima la incita a renunciar y hacer su propia empresa, pero antes de poder consolidarla se une al grupo musical de Las Vírgenes de la Cumbia.

Fátima católica practicante, asiste a misa con frecuencia y es amiga del sacerdote quien la conoce desde pequeña. Además de apoyar en algunas labores de la iglesia, Fátima forma

parte del coro. Cuando se encontraba cantando en una misa como parte del coro, es que Mágico Sandoval la escucha y le ofrece unirse a su proyecto musical. Se une a la agrupación de cumbia aunque con ciertos reparos, pues nunca ha sido cercana a esa escena musical ni a esos géneros.

Por otro lado, Fátima es bastante recatada y por su formación religiosa dice que es “*chapada a la antigua*”. Durante la primera temporada conoce a Giovanni, un músico de otra orquesta de cumbia quien empieza a salir con ella pero con intenciones de hacerle favores a María. Fátima no llega a enterarse de las verdaderas intenciones de Giovanni, pero termina con él porque este la presiona para tener relaciones sexuales y ella le había explicitado su deseo de llegar virgen al matrimonio y también porque se entera que él tenía un hijo con otra mujer de quien no se había responsable. Esto denota en ella un carácter fuerte cuando se trata de cumplir con responsabilidades y lo importante que considera mantenerse fiel a sus valores. Esta ética y moral vinculan al personaje de Fátima con mandatos reproducidos por el relato melodramático.

Fátima conoce a Rubén, hijo de Mágico Sandoval que regresa de Estados Unidos, y se enamora de él. Al poco tiempo este le pide matrimonio y ella acepta. Ambos se casan. La relación con Rubén no se detalla mucho ni se conocen los pormenores, básicamente se muestra que se conocen, se declaran amor y luego están juntos. Rubén promete respetarla y quererla y para Fátima eso es suficiente.

Sobre ella jamás se menciona nada acerca de sus estudios ni ambiciones profesionales, por un hecho fortuito que es el que Mágico la conozca cantando en la iglesia es que su vida toma un giro repentino hacia la fama y el éxito, pero no se discuten nunca sus ambiciones personales ni sus intenciones.

La tía de Fátima fallece de un cáncer al pulmón del que sufría desde el inicio de la miniserie y ese es el punto más dramático del personaje; sin embargo, el momento es rápidamente superado cuando Mágico le pide que se quede en el grupo y que todos son familia por eso la van a apoyar. No se le conocen más familiares a Fátima.

4.2.4.2. Mercedes

Mercedes Reynoso, interpretada por Tula Rodríguez, es una joven de aproximadamente 25 años que vive en Chucuito, en la provincia constitucional del Callao. Es presentada como una mujer guapa, que llama la atención de sus pares varones. En la primera escena que aparece está recorriendo las calles de El Callao y recibe piropos de sus vecinos, ella se muestra alegre y divertida, llegando a responder algunos de los comentarios.

Ella vive con su madre y la pareja de su madre, un hombre que se dedica a los negocios ilícitos y la venta de drogas. Mercedes es testigo de cómo este hombre violenta a su madre en contadas ocasiones e incluso hace que la metan presa por guardar drogas en su vivienda; luego de eso la convence de dejarlo y mudarse a vivir con ella a una nueva casa.

Mercedes organiza una pollada para juntar fondos y sacar a su madre de la cárcel y en ese mismo día conoce a Mágico quien fortuitamente le hace una carrera de taxi hacia el lugar del evento. Mercedes lo invita y Mágico asiste, descubriendo ahí el talento para el canto que tiene Mercedes a quien invita a unirse a la agrupación que poco a poco empieza a formarse.

Mercedes acepta ser parte del grupo y desde el inicio de la miniserie se introduce como un personaje que busca el trabajo como una manera de salir adelante. En más de una escena está buscando trabajo con un periódico en mano y visitando oficinas, pero sin mucho éxito según ella debido a su poca preparación profesional.

Al inicio del relato ella está en una relación con un joven del barrio, interpretado por Joaquín de Orbegoso, que es descrito por ella misma como un “*vago, pelotero*” pues se dedica a jugar fútbol con amigos y a tomar cerveza. Este personaje es también violento y llega a insinuarse que abusa sexualmente de Mercedes un día que llega borracho a su casa y ella no quiere abrirle.

Mercedes termina esa relación al conocer al abogado que la ayuda a sacar a su madre de prisión. Este joven abogado, a diferencia de su ex enamorado, es una persona muy trabajadora, ordenada, responsable y justa. Mercedes decide entablar una relación con él y

al poco tiempo se casan. Durante su boda, el ex novio aparece y en venganza le dispara al recién casado, quien sobrevive en la clínica. En la segunda temporada Mercedes enviuda y queda sola a cargo de su hijo.

Además de cantar, tiene interés por el tema de la moda y diseña los vestuarios del grupo, además de confeccionarlos con ayuda de su mamá. Sin embargo, este dato pasa como intrascendente pues no se desarrolla más esa historia, pero vale la pena mencionar que es la única de las integrantes que tiene un interés fuera del mundo musical.

4.2.4.3. Guadalupe

Guadalupe es una joven piurana que llega a Lima con el sueño de convertirse en una estrella de la música. Tiene gusto por el canto y el baile, pero al no recibir apoyo de sus padres decide escapar sin su permiso a la capital donde llega a quedarse con su hermana mayor, Gloria. Gloria tiene una peluquería donde trabaja junto a Tito, un maquillador homosexual.

Guadalupe no recibe apoyo de sus padres ni de su hermana para perseguir su sueño de ser cantante, pues todos piensan que es un mundo demasiado peligroso y que ella solo va a salir dañada; de ahí que tenga actitudes infantiles y se muestre como uno de los personajes más vulnerables e inocentes. Los padres y la hermana de Guadalupe se oponen a que se dedique al canto porque se cuenta también que su hermana llegó a Lima, años antes que ella, también con un sueño y fue engañada. Con ese precedente la familia decide protegerla y negarse a que se exponga a la posibilidad de pasar por una situación similar.

Esta inocencia se retrata desde que llega a Lima y en el primer viaje a casa de su hermana piensa que le han robado todo en el taxi. Esto resulta no ser cierto, pues el taxista era un joven honesto que regresa a devolverle las cosas que había olvidado y empieza un romance con ese muchacho, Oscar. Después de salir un tiempo un Oscar y empezar a ganar algo de popularidad con el grupo musical, Guadalupe empieza a notar que su novio es extremadamente celoso y le reclama si se acerca mucho a otros chicos. Ella le sugiere darse un tiempo para pensar las cosas pero él decide terminar.

Luego de salir con Oscar, Guadalupe empieza a salir con “Balita”, un reconocido futbolista de la escena que la empieza a buscar para empezar un noviazgo. “Balita” sale a la vez con María, su compañera de grupo, a quien le confiesa que con Guadalupe solo quiere pasar el rato pero en realidad es con María con quien se siente más comprometido porque según él, son más parecidos.

“Balita” sale un tiempo con Guadalupe y cuando ella no accede a tener relaciones sexuales con él, decide drogarla y violarla. Guadalupe despierta confundida y al no entender bien qué había pasado decide seguir con él. Terminan cuando se revela en televisión que él y María tenía un romance, como parte de un segmento en un programa de espectáculos de farándula.

Luego de eso Guadalupe intenta retomar su relación con Oscar, lo que le toma cierto tiempo pero finalmente él accede. Los padres de Guadalupe van a visitarla a Lima y aceptan su carrera como cantante, incluso su padre le pide perdón por no haberla apoyado en su momento.

El mejor amigo de Guadalupe es Tito, quien desde un inicio aparece como figura de ángel guardián. Tito es un maquillador y estilista homosexual que trabaja en la peluquería de la hermana mayor de Guadalupe y es quien se encarga de practicar con ella para los *castings*, el maquillaje y estilo de todas las chicas del grupo e incluso es el único que le insinúa que es posible que “Balita” la haya drogada para obligarla a tener relaciones.

4.2.4.4. Mágico Sandoval

Mágico Sandoval es un hombre mayor, de 50 años, que en su juventud fue un reconocido director de orquesta de salsa pero que vio destruida su carrera por culpa de “el alcohol y las mujeres”, como él lo menciona en el primer capítulo. Al inicio de la miniserie es representante de una cantante, pero es despedido por no estar a la altura de lo que ella esperaba de él y entonces se dedica a trabajar como taxista para ganarse la vida.

Mágico es devoto del Señor de los Milagros y mientras le está rezando, la imagen religiosa se ilumina y tiene la epifanía de formar un grupo de cumbia, género musical que estaba de moda en ese momento y que según él podría significar su regreso a la escena. Se dedica a

buscar integrantes y es así que convoca a las cuatro integrantes del grupo bautizado por él mismo como “Las Vírgenes de la Cumbia”, haciendo referencia a los nombres de las integrantes que coinciden todos con nombres de vírgenes católicas.

Este es un personaje soñador, a pesar de mostrarse en momentos derrotado siempre encuentra la manera de salir adelante y casi siempre motivado por su creencia religiosa. Cuenta que estuvo casado y tiene un hijo que vive en Estados Unidos, pues perdió la custodia cuando su esposa murió.

Cuando su nueva agrupación musical logra algo de fama y él empieza a salir con la hermana de Guadalupe, el éxito lo lleva de nuevo al abuso del alcohol y hasta su mejor amigo de toda la vida lo interviene para hacerlo ver que está enfermo de nuevo. Mágico intenta dejar el grupo para poder recuperarse, pero la sorpresiva llegada de su hijo de Estados Unidos lo hace salir del alcoholismo y seguir dedicándose a la música. Es curioso que no se muestra su proceso dejando el alcohol, casi *mágicamente* con la llegada de su hijo es que regresa a una vida saludable.

4.2.5. Reflexiones sobre representaciones

Sobre las representaciones en esta miniserie, podemos partir del punto que se está representando siempre a un grupo homogéneo en términos de raza y clase, no hay ninguna línea narrativa que aborde las diferencias de clase ni temáticas raciales. Varios de los personajes son migrantes que viven en Lima, de clase media baja y trabajan para poder vivir. Además de eso, es muy importante destacar que nunca se hace mención a los estudios de ninguno de ellos, aunque sí a la importancia del trabajo que tienen las mujeres. Sin embargo, Guadalupe es la única integrante del grupo que tiene el sueño de ser cantante, las demás por hecho azarosos terminaron en esa posición y vieron una oportunidad de tener una mejor vida.

Se puede destacar también que hay una mayor presencia de personajes femeninos que masculinos. Los personajes masculinos con mayor presencia, a excepción de Mágico y Tito, aparecen en la forma de pareja de las protagonistas y cantantes del grupo. En la segunda temporada, la introducción de Milady supone un giro pues hasta entonces quienes hacían los negocios en la industria siempre habían sido hombres, incluyendo a Mágico. Las

mujeres se encargan de cuidar a sus parientes mayores, a excepción de Guadalupe que huye de sus padres, y también son las mujeres que sufren abusos por parte de sus parejas.

El personaje de Tito, estilista y homosexual, resulta interesante pues en la televisión peruana no han existido muchas representaciones de personajes que desafíen la norma heteronormativa. Aunque nunca se ve a Tito con una pareja, se habla sus ex novios con mucha naturalidad y su expresión de género no es vista como un problema para ningún personaje. Además, se construye su personaje en el relato como alguien que ayude, que defiende, que está preocupado por la integridad de sus pares, lo que resulta interesante pues no es caricaturizado ni puesto en la historia como una excusa, sino que tiene un objetivo y una función que cumplir en el relato. Sin embargo, igual se recurre al estereotipo del hombre homosexual que se dedica a la belleza y a la cosmetología, quizás porque desde ese espacio resulta más fácil y cómodo construir un personaje con esas características, ubicarlo donde el imaginario social ya lo tiene ubicado no supone desafiar mucho a la audiencia y permite profundizar en otras dimensiones del personaje.

Otro elemento interesante, tiene que ver la figura del migrante. Dos de las cuatro integrantes del grupo son migrantes y provienen de distintas regiones del país. Guadalupe, que es Piurana, costeña, se muestra como inocente, fácil de manipular y su personaje choca dramáticamente con las dificultades de la vida en la capital, como encontrar trabajo o pareja. Por otro lado, María, que viene de Iquitos, la selva peruana, es un personaje antagónico y ambicioso que es capaz de pasar por encima de cualquiera para alcanzar su meta, como ella mismo lo afirma. No es coincidencia que cuando se empieza a descubrir que María ha estado haciendo jugadas sucias en contra de las otras chicas, Tito la llame una “víbora”.

La figura del personaje religioso y recatado está representado por Fátima. Ella choca con los personajes de Mercedes y Lourdes (en la segunda temporada) que son mujeres mucho menos recatadas, son más liberales en términos de sexualidad y empoderadas hacia una sexualidad más expresiva.

Estos contrastes dentro del grupo forman un interesante conjunto de personalidades que a pesar de coincidir en un contexto específico, traen consigo una serie de ideas y creencias

distintas que conversan en función de sus metas como grupo musical y que logran cohesionarse bajo la tutela de Mágico. El personaje de Mágico funciona como una especie de “mago” capaz de hacer que esas voces - figuradas y literales - formen un coro armonioso. La diversidad dentro de las semejanzas del grupo social está claramente resaltada como una virtud que da valor al grupo.

4.3. Mi amor el Wachiman (2012-2014)

4.3.1. Ficha técnica

Mi amor el wachiman (MAEW) es una miniserie peruana producida por Del Barrio Producciones y estrenada en América Televisión. La idea original es autoría de Michelle Alexander y Eduardo Adrianzén y el guion fue adaptado por Víctor Falcón y Claudia Sacha. Se emitieron tres temporadas y las tres fueron dirigidas por Francisco Álvarez. En la siguiente tabla se presenta la información de número de episodios y fechas de estreno de todas las temporadas:

Temporada	Nº de Episodios	Fecha de emisión del primer capítulo	Fecha de emisión del capítulo final
1	30	1 de octubre del 2012	9 de noviembre del 2012
2	75	1 de julio del 2013	11 de octubre del 2013
3	30	22 de septiembre del 2014	31 de octubre del 2014

Fuente: Observatorio Audiovisual Peruano. Elaboración propia.

La primera temporada fue anunciada en los medios como una miniserie, formato que se mantuvo para hacer referencia al producto a pesar de la continuación de la historia en otras temporadas y la cantidad de episodios que finalmente se emitieron: 135, número muy por encima de lo que normalmente se considera para una miniserie.

La pareja protagónica de MAEW es interpretada por Christian Domínguez, en el papel de Salvador “Chacho” Gutiérrez y Maria Grazia Gamarra, en el papel de Catalina “Blanquita” Irigoyen. Christian ya había protagonizado otra ficción de Michelle Alexander, *Néctar en el Cielo* (2007), donde interpretó al fallecido cantante de cumbia Jhonny Orozco y era el vocalista de una famosa banda de cumbia, Los Hermanos Yaipén, hecho que se incorpora a MAEW con algunas escenas musicales y sus canciones en la banda sonora oficial. Su

cercanía con la escena musical también se aprovechó con la introducción de giras nacionales con los actores y hasta un musical que tuvo bastante acogida en varias ciudades del país. El antagonista principal durante las tres temporadas es Daniel “El Duque”, interpretado por el actor André Silva.

4.3.2. Sinopsis:

4.3.2.1. Primera Temporada

La primera temporada inicia en Ica, donde Salvador vivía con sus padres y su hermana. Basado en un hecho real, el detonador de la miniserie es un fuerte terremoto que deja la ciudad en escombros y que acaba con la vida del papá de Salvador y la destrucción de su casa. Durante el terremoto también muere Sandra, prometida de Salvador, quien se encontraba en una iglesia que se cayó por el movimiento sísmico. Más adelante en la historia Sandra vuelve a aparecer, pues sí había podido escapar del derrumbe y no había muerto, pero su relación con Salvador no se retoma al revelarse que ella le había sido infiel y que incluso tenía un hijo con otro muchacho de Ica.

Salvador, junto a su hermana y su madre, parten a Lima, la capital, en busca de trabajo y mejores oportunidades pues no veían un futuro posible en su ciudad. En Lima conocen a algunos personajes que los ayudan a conseguir dónde vivir y trabajo. Uno de esos personajes es “El Duque”, quien le ofrece a Salvador trabajo en la empresa de seguridad donde el también labora, como vigilantes de seguridad. En su trabajo, Chacho (sobrenombre de Salvador) conoce a Catalina, una chica proveniente de clase alta limeña a quien protege de un hombre que pretendía abusar de ella durante una fiesta. Luego de ese episodio, Salvador es contratado por los padres de Catalina para ser su guardia personal y acompañarla siempre.

Catalina y Salvador se enamoran rápidamente, pero se tienen que enfrentar a varios obstáculos que se presentan principalmente por la diferencia de clases, además de las acciones “El Duque”, quien planea un robo a la familia de Catalina. La primera temporada termina cuando la pareja protagónica logra estar junta, pues el amor que se tienen triunfa por encima de las diferencias, y Salvador y Catalina van camino al altar. Antes de la boda, “El Duque” aparece para vengarse contra ellos por impedirle concretar sus negocios y el

robo a la familia Irigoyen e intenta dispararle a Salvador. La bala finalmente impacta en el abdomen de Catalina y ese es el final de la temporada.

4.3.2.2. Segunda Temporada

La segunda temporada se retoma con un pequeño flashback al día de la boda y el disparo de “El Duque” a Catalina. Parte de la temporada transcurre con Catalina y su familia en Miami, donde un médico amigo de la familia la está tratando. El disparo en el abdomen provoca que Catalina pierda la memoria abruptamente y no tenga recuerdos de su boda ni de su relación con Salvador. Sus padres aprovechan la situación pues todavía están en contra de que su hija se case con alguien que no pertenece a su círculo social, y convencen al doctor que se haga pasar por enamorado de Catalina. Salvador intenta ir a Miami a visitar a Catalina pero es estafado por una mafia de venta falsa de visas.

Durante esta temporada, la historia de la pareja protagonista cede tiempo de pantalla para historias paralelas, como la línea relativa a la hermana de Salvador, Belén, que tiene un hijo siendo adolescente y madre soltera, o la historia de “El Duque” que se vincula con un nuevo grupo criminal y empieza una relación romántica con Eva, la esposa de la cabeza al mando del grupo, un hombre llamado Zacarías. También se desarrolla en mayor detalle el romance entre Tristán, wachimán amigo de Salvador, y Jimena, la mejor amiga de Catalina. Sale también de la cárcel Aurelio, el ex novio de Catalina, quien se vuelve aliado de “El Duque” y su hermana para vengarse de la familia Irigoyen.

Para el final de temporada, “El Duque” - junto con Eva- logra secuestrar tanto a Catalina como a Salvador, pero liberan a Catalina al estar rodeados por la policía. Eva se suicida pues no ve otra salida y “El Duque” también se da un disparo en la cabeza.

Salvador y Catalina se recuperan de las lesiones del breve secuestro que sufrieron y se casan en una boda doble con Jimena y Tristán, sin invitados ni familiares de ninguna de las partes. Cuando están regresando a recoger cosas de la casa de Salvador, antes de la luna de miel, Catalina se queda sola en el carro y el vehículo explota dejando a Salvador desconsolado en llanto mientras ve toda la escena desde la puerta de su casa.

A pesar de lo abierto y trágico del final, en su momento la productora Michelle Alexander anunció para la prensa que no habría una tercera temporada⁵. Sin embargo, esta sí tuvo lugar.

4.3.2.3. Tercera Temporada

Al inicio de la tercera temporada, se revela que “El Duque” no había muerto a pesar del disparo que se dio en la cabeza, aunque sí está considerado como fallecido para la policía. Es auxiliado por su hermana, quien con ayuda de la doctora que le salvó la vida, lo tienen escondido en una guarida mientras se recupera y planea su venganza, ahora con la ventaja de “estar muerto” legalmente.

Además, nos enteramos que Catalina no estaba en el vehículo que estalló, sino que fue secuestrada por orden de “El Duque” y ayuda de Aurelio, su ex novio liberado de prisión por fraudes financieros, y permanece secuestrada por el resto de la temporada en el espacio donde se esconde el antagonista principal.

La temporada transcurre en paralelo con el secuestro y la búsqueda de Salvador de su amada “Blanquita”. Durante ese tiempo, la madre de Catalina muere a causa de una enfermedad en la cama de un hospital, pidiéndole perdón a Salvador por no haber aceptado nunca su relación. Aparece también, en los últimos capítulos, la madre de “El Duque” lo que le dará un giro inesperado a la historia, pues ella lo había abandonado cuando él era pequeño. Para el final de la temporada, Salvador da con el escondite y la sorpresa de que “El Duque” sigue con vida. Se enfrentan en una violenta pelea y “El Duque” muere a manos de su propia madre, quien libera a Salvador y Catalina y se hace cargo de Daniel, hijo pequeño de “El Duque” cuya existencia había permanecido como un secreto hasta ese momento.

Un epílogo presenta a Salvador y Catalina con sus hijos jugando en un parque, cuando uno de sus hijos interactúa con el hijo de “El Duque”. Se encuentran con la abuela del niño, quien dice que es un buen chico y que “no salió al padre”. La última escena es el cruce de miradas entre Salvador, Catalina y el niño.

⁵ <https://peru.com/entretenimiento/tv/mi-amor-wachiman-2-michelle-alexander-asegura-que-no-habra-tercera-temporada-noticia-163126>

4.3.3. Sobre el formato

4.3.3.1. Matriz de análisis del formato

Formato	135 capítulos de aproximadamente 38 minutos cada uno. Primera Temporada: 30 capítulos Segunda Temporada: 75 capítulos Tercera Temporada: 30 capítulos
	3 temporadas.
	De lunes a viernes, a las 9 p.m.
Temas tratados	Prejuicios, rivalidad y romance entre clases sociales, relaciones de poder, venganza, delincuencia y migración.
Locaciones y espacios	Los personajes de los wachimanes suelen estar en exteriores. La familia y amigos de Catalina, de clase alta, están en sus casas o restaurantes privados. La familia de Salvador transita por espacios públicos pero está fuertemente relacionada al barrio y los vecinos, confluyendo en el espacio de la bodega o parques vecinos.
Patrones narrativos	Durante la primera temporada predomina la línea narrativa de Salvador y Catalina. En la segunda y tercera cobran fuerza las líneas secundarias.
Tipos de personaje	Se representan dos grupos grandes: la clase alta, empresaria pero corrupta, limeña y los migrantes del interior del país viviendo en la capital y buscando

	trabajo para salir adelante. La mayoría de personajes son jóvenes.
Plots	El plot principal es la historia de amor entre personajes de distintas clases sociales: Salvador y Catalina. En oposición se suma el plot de venganza de “El Duque”, así como de los padres de Catalina hacia Salvador.

4.3.3.2. Reflexiones sobre el formato

MAEW es una ficción cuyas características técnicas generan que sea complicado categorizarla dentro de los formatos más tradicionales comentados en el marco teórico de la presente tesis. Si bien se anunció a su estreno como una miniserie y la prensa la siguió catalogando de esta manera, rompe con el esquema de la miniserie tradicional en varios sentidos.

En primer lugar, la miniserie se construye como un relato de corta duración y por lo tanto resulta contradictorio que esta tenga no solo ciento treinta y cinco episodios producidos y estrenados, sino que además está dividida en tres temporadas. Es evidente que en términos de producción, la segunda y tercera temporada fueron encargadas solo tras el éxito de la primera. Hacia el final de la primera temporada, se cierran varias líneas e historias de personajes secundarios, algunos de los cuales desaparecen por completo para las siguientes temporadas. Esto pone en evidencia que el relato se había pensado para finalizar ahí, con los primeros treinta episodios, pero fue alargada posiblemente por pedido del canal ante la buena respuesta del público.

En segundo lugar, los finales abiertos tampoco son típicos de la miniseries y más bien tienen que ver con la lógica de las series, a la que también se alinea el tema de contar con temporadas. Tanto la primera, como la segunda temporada, tienen una intempestiva interrupción que resulta en el final; incluso la última temporada tiene un final que sugiere

un nuevo inicio que tiene que ver con la historia de los hijos de los protagonistas, pero ya a modo de epílogo.

Otra característica que llama la atención, especialmente a partir de la segunda temporada, es cómo se empiezan a desarrollar nuevos arcos narrativos además del principal. Las miniseries, normalmente, se centran en los objetivos de los personajes principales y las historias secundarias están relegadas a un nivel de menor importancia. Sin embargo, en la segunda temporada de MAEW, varios episodios dedican gran parte de su tiempo al desarrollo de líneas secundarias, que llegan a cobrar casi tanta importancia como la principal. Una explicación para eso tiene que ver con que los personajes principales, tanto Salvador, Catalina y Daniel “El Duque” no cambian de objetivos a lo largo de las tres temporadas. Salvador y Catalina quieren estar juntos y “El Duque” quiere impedirlo. Esta línea se puede sostener en un relato corto, incluso podríamos decir que durante la primera temporada así sucede, pero ya para los siguientes setenta y cinco capítulos que conforman la segunda temporada son necesarios respiros y apoyos que aparecen con la introducción de nuevos arcos y personajes.

Una evidencia de esta necesidad de dar importancia a historias secundarias es el uso reiterado de *flashbacks* durante la segunda temporada, que dan la impresión de solo cumplir con la función de rellenar lo que con el relato no se pudo prever desde el formato de la miniserie. Es importante mencionar que para la tercera temporada el giro que se decide con la línea del secuestro sí le da un respiro al abuso de los *flashbacks*. Además la decisión de producir solamente treinta episodios le devuelve a la ficción ese ritmo interesante y dramático que durante la primera logró cautivar a la audiencia y que en la segunda por momentos parece diluirse entre historias secundarias, repeticiones y la gran cantidad de *product placement*⁶ que se incorporó.

MAEW funcionó con éxito para el canal y la productora – América Televisión y Del Barrio Producciones – en términos de audiencia. Incluso en algunos episodios, de inicio y final de temporada, logró superar el rating de *Al Fondo Hay Sitio*, la ficción más vista durante esos años. Este éxito, presuntamente inesperado, fue aprovechado a toda costa y sin reparos en

⁶ Estrategia publicitaria que consiste en insertar menciones a marcas o productos dentro del relato de ficción, haciendo referencia directa o indirecta a sus ventajas y usos.

alterar el formato con el que inicialmente fue pensado: la miniserie. Resulta interesante notar cómo estas categorías en base a las características técnicas se amoldan y acomodan a las necesidades del canal en busca de capitalizar sus productos. En este caso, incluso se incluyeron cambios radicales y criticados para poder prolongar el relato, como el disparo a Catalina en el abdomen al final de la primera temporada que resultó en la pérdida de su memoria.

Un último punto que llama la atención, es la incorporación de elementos musicales y la inserción de pequeños *videoclips* a lo largo de la ficción. Este elemento se relaciona con la realidad del actor principal pero también apela a la afinidad que durante los últimos años ha demostrado el público peruano con las manifestaciones de cultura popular. Los *videoclips* se suman también al musical que puso en escena la productora durante el tiempo de estreno de la ficción y que supone un esfuerzo de transmediación interesante, que si bien no es el objetivo de esta tesis analizar, llama la atención como un elemento innovador dentro de la industria televisiva peruana.

MAEW es un ejemplo muy claro de cómo los productores de ficción en el Perú pueden negociar sus formatos e ideas originales si es que estas reciben una buena aceptación del público. Esta negociación es capaz de pasar por alto algunas convenciones –como el formato– con el fin de extender el relato, capitalizar las historias más cautivantes y capturar a la mayor cantidad de audiencia posible.

4.3.4. Personajes

4.3.4.1. Salvador Gutiérrez

Salvador “Chacho” Gutiérrez al inicio de MAEW es un joven iqueño que trabaja como albañil, vive con su padre, su madre y su hermana y acaba de pedirle compromiso a su enamorada Sandra, a quien llama de cariño “Negrita”. Luego del terremoto en Ica que causa la muerte de su padre y su prometida, tiene que dejar su ciudad junto a su mamá y su hermana rumbo a Lima en busca de mejores oportunidades.

Tras la muerte de su padre, Salvador se adjudica por iniciativa propia las responsabilidades del padre de la familia y bajo las ideas machistas que rigen la sociedad peruana asume el rol de protector y proveedor, llegando incluso a expresar el deseo de que su mamá no tenga

que trabajar nunca porque él quiere ser quien mantenga a la familia, repitiendo varias veces la frase: “El hombre de la casa soy yo”.

Bajo esa idea, llegando a Lima Salvador sale a buscar trabajo en el área de construcción donde había trabajado antes en Ica y cuando conoce a Daniel “El Duque, quien le ofrece trabajo como wachiman, lo rechaza por no ser un trabajo que requiere fuerza física. Salvador es fornido y fuerte y considera que tiene que usar sus manos para ganarse la vida. Sin embargo, por la necesidad económica, termina aceptando el trabajo de wachiman, con el que también tiene ciertos reparos por tener que estar subordinado a jefes de clases sociales altas que suelen tratarlo como menos.

Salvador es un hombre impulsivo que alega “no querer bajar la cabeza”, razón por la que se mete en algunos problemas y peleas físicas con otros hombres que se acercan a su hermana, se burlan de él por su trabajo o su estatus social. En cierto punto, llega a renunciar al trabajo diciendo: “Si me comporto así es porque no quiero que nadie me pise”. Es sumamente consciente de las diferencias que existen entre él y Catalina, diferencias de privilegios, pero no permite que eso le quite el derecho a ser tratado con respeto.

En el trabajo está siempre rodeado de otros hombres que constantemente demuestran su fuerza física, tanto en el trabajo como guardias de seguridad como en un club de peleas informales que organiza “El Duque”.

Tristán, otro wachiman que trabaja en la misma empresa que Salvador y uno de sus mejores amigos, se refiere a él como alguien: “chapado a la antigua”. Esto se refleja en sus ideas sobre las responsabilidades de “el hombre de la casa”, como proveedor, pero también protector, lo que se traduce en celos hacia los hombres que se acercan a su hermana, su mamá y por supuesto, Catalina. Además, tras la muerte de su prometida en el terremoto de Ica, Salvador expresa estar atravesando un duelo que le dificulta admitir sus sentimientos por Catalina. Esto también va de la mano con un fuerte apego que tiene el personaje con la iglesia católica, hecho que está muy presente durante la primera temporada pero luego se deja de lado.

Salvador tiene como objetivo al inicio de la ficción sacar adelante a su familia y procura hacerlo a través del trabajo. Sin embargo, luego de enamorarse de Catalina y con el pasar

del tiempo, decide inscribirse en una academia para estudiar y ser Ingeniero Civil. Le gusta bailar cumbia en su tiempo libre y es un buen amigo para quienes lo conocen, alguien confiable y responsable.

4.3.4.2. Catalina Irigoyen

Catalina “Blanquita” Irigoyen es una joven universitaria hija única de un importante empresario de clase alta limeña. Vive en una casa grande con su padre y su madre y al inicio del relato acaba de llegar de un viaje a Buenos Aires, viaje que sus padres usarán como excusa para explicarse los cambios que verán suceder en su hija. Tiene tez blanca, pelo rubio y es esbelta.

Catalina no trabaja y debería estar estudiando economía en una importante universidad privada, pero a escondidas de sus padres se inscribe en clases de teatro pues tiene el sueño de ser actriz. A pesar de tener cubiertas todas sus necesidades materiales, no tiene el apoyo de sus padres para cumplir sus metas profesionales. Su madre le dice: “Haz lo que te haga feliz, pero la maestría en Londres de todas maneras”, evidenciando que lo único no negociable para su familia, es su decisión de carrera profesional.

Al inicio de MAEW, vemos a Catalina involucrada en muchas actividades de la clase alta limeña, como asistiendo a exclusivas fiestas, comprando en tiendas de lujo o conversando con sus amigas sobre sus viajes internacionales. A medida que avanza la historia, Catalina se va alejando de esa realidad para acercarse más a la cotidianidad de Salvador, de quien se empieza a enamorar cuando le asignan trabajar como su guardia personal. Catalina se molesta con sus padres por querer tenerla vigilada, pues tiene una personalidad independiente y decidida, pero su seguridad tampoco es algo que sus padres están dispuestos a dejar en sus manos. Al inicio se encuentra en una relación con Aurelio, un chico de clase de alta limeña hijo de un buen amigo y socio de su padre, quien le es infiel y se muestra sumamente clasista con Salvador.

Catalina es confiada y decidida en su relación con Salvador. No tiene miedo de decir las cosas a la cara. En su relación con Salvador, ella es quien da el primer paso y lo besa, toma la iniciativa de terminar con Aurelio y de proponerle a Salvador que estén juntos; todas las veces que terminan es porque Salvador decide que las diferencias que tienen son demasiado

para sobrellevar. Catalina dice, desde su posición privilegiada, que “el dinero no lo es todo”, y en ese espíritu soñador que parece ignorar la realidad en la que vive es donde traza sus objetivos: estar con Salvador y dedicarse a la actuación.

Su mejor amiga, Jimena, es una chica que comparte los mismos privilegios de clase que ella, aunque su familia no vive en Lima. Jimena también se enamora de un wachiman, Tristán, aunque al inicio este le miente para aparentar ser un chico de clase alta. Catalina y Jimena tienen una relación muy cercana y el paralelo de sus relaciones retroalimenta y refuerza la idea que ambas tienen de que “el amor todo lo puede”.

Finalmente, podemos decir de Catalina que a pesar de presentarse como el estereotipo de la mujer de clase alta limeña, en ningún momento tiene prejuicios en su relación con personajes de otros contextos distintos al suyo y más bien se muestra siempre amable, llegando a ser amiga de la hermana de Salvador y de su madre también. Aunque su familia y sus amigos sí son los personajes típicamente racistas, discriminadores y machistas, Catalina no tiene ninguno de estos rasgos.

4.3.4.3. Daniel “El Duque”

Daniel, más conocido como “El Duque”, al igual que Salvador es un joven iqueño que vive en Lima. Es de tez trigueña, con un look ordenado y cabello corto. Al inicio de MAEW se desempeña como wachiman de una empresa de seguridad y de hecho es quien recomienda a Salvador para entrar al trabajo. Daniel es un joven observador y cauteloso con sus movimientos.

Es interesante la evolución que atraviesa este personaje, pues desde un inicio no se muestra como el antagonista. Empieza a asomar su maldad cuando lo vemos como el organizador del club de peleas informales. Además, cuando a Salvador le ofrecen un aumento en el trabajo por buen desempeño y a él no, alega que como el sueldo no le alcanza para la comida tiene que volver a la delincuencia y planea el robo de unos televisores con ayuda de un menor de edad. “El Duque” justifica su regreso al mundo del hampa en la necesidad de recursos para subsistir, haciendo referencia también a que no quiere quedarse esperando los alimentos de caridad que le llegaban cuando estaba en Ica luego del terremoto, aunque

rápido este discurso de necesidad queda relegado a la sed de venganza que tiene contra Salvador, Catalina y la familia Irigoyen por haber frustrado sus planes de robo.

Durante la segunda y tercera temporada, “El Duque” se dedica exclusivamente a buscar venganza, y en la tercera temporada incluso desde la clandestinidad recluta a otras personas que también quieren vengarse de la familia de Catalina o de Salvador.

“El Duque” es un personaje que construye su masculinidad bajo premisas muy tradicionales, construyéndose a partir del abuso de su autoridad con personajes menores, despliegues de violencia física y conquista de mujeres como trofeos para exhibir frente a sus pares. Durante la primera temporada se involucra con la madre de Catalina, quien le es infiel a su marido, y menciona que lo que la señora necesita es un “buen macho”.

Parte de la historia de Daniel se viene a revelar para el final de la tercera temporada, con el regreso sorpresivo de su madre que lo había abandonado. La aparición de su madre genera en él frustración y confusión, sentimientos desde donde se puede explicar su personalidad vengativa y rencorosa. “El Duque” muere a causa de un disparo en el estómago por parte de su propia madre, quien en una riña final no le queda más que defenderse y matarlo para vivir.

Al final de la tercera temporada, se revela que el personaje tiene un hijo pequeño que queda a cargo de su madre tras su muerte. Este elemento es introducido como un pequeño epílogo y final abierto que solo responde a la tendencia de los demás finales de temporada de dejar algún cabo suelto, pero no aporta a la historia ni al personaje mucho más.

Tenemos en Daniel a un villano interesante durante la primera temporada, que justifica sus actos en la necesidad y hasta con un tono de sed de justicia por las desigualdades que le toca enfrentar. Sin embargo, rápidamente se transforma en el clásico villano del melodrama con sed de venganza y sin mucha más profundidad en sus intenciones, empecinándose con la venganza hacia la pareja de Salvador y Catalina.

4.3.5. Reflexiones sobre representaciones

Si bien la historia de amor entre dos personajes de clases sociales distintas es un tema clásico del melodrama y ha estado siempre presente en la ficción televisiva peruana, MAEW propone algunas novedades en la construcción de los personajes principales.

Un primer punto que llama la atención, es la dinámica que tienen Salvador y Catalina. Por un lado, Salvador se construye a sí mismo como la figura paterna y responsable, con la idea de ser él el responsable de proveer. Sin embargo, durante todo el relato él es también el personaje más inseguro. Si bien su primer acercamiento con Catalina supone salvarla de una situación de riesgo, convirtiéndose en un “héroe” para la familia, a partir de ese momento quien toma la iniciativa de la relación y propone que estén juntos es siempre Catalina.

Por otro lado, tenemos a Catalina que se construye a partir de sus pares como una joven engreída y con poca autonomía para decidir su futuro, sobre todo con respecto a sus estudios y su pareja. Sin embargo, su personalidad sensible y decidida genera un interesante contraste con la inseguridad de Salvador, atravesando una transformación de adolescente engreída y protegida a mujer con autonomía y decisión.

Otro aspecto interesante en cuanto a las representaciones tiene que ver con el origen de los personajes. Tampoco es ajena a la ficción peruana -ni a la realidad peruana en todo caso- la historia de personajes que tienen que migrar hacia la capital en busca de oportunidades que en su lugar de origen no tienen. En esa línea, vale la pena destacar el caso de “El Duque”, el antagonista que también es migrante en la capital y que justifica su regreso a la vida de la delincuencia en las pocas oportunidades que se le otorgan y las malas condiciones laborales ofrecidas. De una manera sutil es posible discernir una crítica a cómo se romantizan las oportunidades en la capital del país.

También tenemos la relevancia de la profesión de los personajes. El relato se construye en torno al trabajo que ejerce Salvador como wachiman, aspecto que muchas veces en los melodramas más tradicionales está relegado a un segundo plano. El trabajo es un eje

importante de la historia, sobre el que se construyen las interacciones entre clases sociales, la movilización de las familias y la búsqueda de autonomía.

Además de la importancia de la vida profesional, una idea fuerte que se destaca es el tema de los estudios y la relevancia que tienen en el desarrollo de los personajes. Salvador se inscribe en una academia para estudiar y poder obtener el título de ingeniero. Catalina, aunque no quiere estudiar lo que sus padres la están obligado a estudiar, se inscribe también en una exigente academia para convertirse en actriz. Una idea que se repite constantemente es la visión de los estudios como el camino al éxito. La madre de Salvador le dice: “el que quiere, puede” haciendo referencia a su esfuerzo de trabajar y estudiar a la vez. La importancia que se le otorga a la vida profesional de los personajes, complementada con la idea de la formación que buscan para lograr constituirse como profesionales es un desarrollo innovador con respecto a los melodramas más tradicionales.

Tenemos también una predominancia de personajes jóvenes, incluyendo no solo a la pareja principal y al antagonista, sino a sus compañeros de trabajo, amigos y familiares. Aunque se dice que Salvador es un personaje “chapado a la antigua”, la mirada que tenemos durante todo el relato es el de personajes jóvenes, tocando temas como el embarazo adolescente, el consumo de drogas en menores de edad, las decisiones de carrera universitaria y el inicio de la adultez. Esta mirada resulta refrescante y aunque no es un producto dirigido exclusivamente al público juvenil, apela mucho a ese grupo a través de la identificación con los personajes e incluso con las referencias musicales y populares. En ese sentido, la historia de migración tantas veces narrada en la televisión peruana ya no es la historia de los padres, es ahora la historia de los hijos.

El tema de las diferencias de clases se expresa a partir de dinámicas de racismo y en ese sentido sí hace referencia un tema recurrente en la ficción y realidad nacional, el fuerte vínculo que tiene el origen étnico, la raza y el poder de los grupos hegemónicos. A eso se suman los paradigmas clásicos del melodrama, que terminan dando cierre a la historia con el final feliz: la muerte del antagonista y la superación de los obstáculos por parte de la pareja protagónica. La idea de que el amor todo lo puede sigue siendo la que predomina y concluye el relato.

5. Conclusiones

Son varias las conclusiones que podemos destacar de esta investigación. En primer lugar, podemos afirmar que el contexto político y económico del país no solo permitió la aparición de productoras independientes de ficción, sino que causó que fuera esta la única salida para que la industria siga creciendo.

Este crecimiento de la industria televisiva se ha dado bajo los parámetros de un modelo político y económico neoliberal, que en la lógica de capitalizar los productos y sacar su máximo provecho en el mercado también encontró en la tercerización de la mano de obra una estrategia importante de reducción de costos que tuvo efectos y se manifestó de múltiples maneras en las representaciones de los relatos.

Por otro lado, la maleabilidad de la miniserie se prestó a los fines de la industria televisiva peruana que convirtió el formato en uno de transmisión diaria y extendió su duración hasta lo que fuera necesario para seguir lucrando con su éxito. Ejemplo de esto se observa en la cantidad de temporadas y episodios de MAEW. Además, la miniserie hereda de su origen como formato la cercanía a biografías o eventos históricos, lo que se adapta a la realidad peruana del momento y resulta en el boom de las biografías de músicos populares, deportistas, etc. Este éxito movilizó también el negocio fuera de la pantalla, con la popularidad de los conciertos de artistas.

En ese escenario es que la miniserie aparece como un formato idóneo para que estas productoras desarrollen sus propuestas, al ser de corta duración, significar un riesgo menor al de proyectos de más largo aliento, y por su maleabilidad.

Las representaciones de los personajes analizado en ambas ficciones dan cuenta de un nuevo rumbo que toma la ficción peruana, alejándose un poco de las representaciones más tradicionales del melodrama y abordando construcciones más democráticas e inclusivas, por ejemplo con la relevancia que se le da al tema de la migración o a la violencia de género.

También podemos concluir que existe un fuerte vínculo entre la realidad fáctica de algunos actores y los personajes que representan. En ambos casos, LVDLC y MAEW, parte del

elenco se dedicaba y dedica también a la música, lo que generó una familiaridad con la audiencia, familiaridad a la que podría atribuírsele parte del éxito que tuvieron ambas producciones.

Sobre las transformaciones del formato, podemos concluir que desde el 2004 hasta el 2014 varios elementos evolucionaron en las miniserias. Se dejó el tema de las biografías para centrarse en relatos 100% ficcionados, aunque nunca se perdió el vínculo con expresiones de la cultura popular (como la música). El formato permitió ser moldeado a las necesidades de la industria en ese momento, pero hacia finales de la década estudiada podemos ver que ya los límites empezaban a quebrarse y tendremos que durante los años que siguen la miniserie empieza a desaparecer para ser reemplazada por la telenovela. Los procesos que explican el regreso de la telenovela son complejos y no son objeto de esta investigación, pero queda claro que aún hay rezagos del boom de la miniserie en las nuevas producciones, como por ejemplo el vínculo con la música popular o relación entre la realidad de los actores y los personajes representados.

Para finalizar, un punto interesante tiene que ver con algunas temáticas identificadas que si bien no se convierten en líneas argumentales centrales, sí son nuevas en términos de la ficción peruana como la violencia de género. Por otro lado, la diversidad étnica y racial y la representación de un personaje homosexual con dimensión y agenda también dan cuenta de nuevos espacios de significación.

Sin embargo, estas representaciones todavía ignoran ciertas estructuras y no se construyen de manera transversal a los relatos. Como propone Victor Vich: “un conjunto de narrativas simbólicas se están activando para contribuir a sostener a este sistema social basado en premisas que valoran al individuo por encima de la colectividad y que invisibilizan las causas estructurales de la pobreza” (Vich, 2006).

Bibliografía

- Abric, J.-C. (2011). *Prácticas sociales y representaciones*. México D.F.: Ediciones Coyoacán.
- Adrianzén, E. (2001). *Las telenovelas: cómo son, cómo se escriben*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Appadurai, A. (2001). *La modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la globalización*. Fondo de Cultura Económica: Buenos Aires.
- Araya, S. (2002). Las representaciones sociales: Ejes teóricos para su discusión. *Cuaderno de Ciencias Sociales 127*.
- Aristóteles (traducción de V. García-Yebra). (S. IV A.C. 1999). *Poética (3a. ed.)*. Madrid: Gredos.
- Aristóteles (V. García Yebra, T. (S. IV A.C. 1999). *Poética (3a. ed.)*. Madrid: Gredos.
- Bourdieu, P. (1997). *Sobre la televisión*. Barcelona: Anagrama.
- Buonanno, M. (1999). *El drama televisivo: identidad y contenidos sociales*. Barcelona: Gedisa.
- Buonanno, M. (2005). La masa y el relleno. La miniserie en la ficción italiana. En C. Lacalle, *Los formatos de la televisión* (págs. 19-30). Sevilla: Gedisa.
- Cantor, M. G., & Pingree, S. (1985). *The Soap Opera*. California: SAGE Publications.
- Cassano, G. (2010). La televisión como reconocimiento de la diversidad. En G. (. Cassano, *Televisión: 14 formas de mirarla* (pág. 129). Lima: Departamento Académico de Comunicaciones: PUCP.
- Cassano, G. (2010). La televisión como reconocimiento de la diversidad. En G. Cassano, *Televisión: 14 formas de mirarla*. Lima: Departamento Académico de Comunicaciones 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* (pág. 17). Lima: Departamento Académico de Comunicaciones: PUCP.
- Cassano, G., & Dettleff, J. (2017). Cambios y continuidades: géneros y formatos de ficción televisiva en el Perú. *XXXV Congreso Internacional de la Asociación de Estudios de América Latina*, (pág. 31). Lima.
- Dettleff, J. (27 y 28 de Agosto de 2015). Construcción de estereotipos en la comedia peruana. El caso de la " Paisana Jacinta". *VIII Seminario Regional (Cono Sur) ALAIC*.
- Dettleff, J., Cassano, G., & Vasquez, G. (2016). Perú: El retorno de la telenovela. En G. Orozco, & M. I. Vasallo de Lopes, *(Re)invención de géneros y formatos de la ficción televisiva: anuario Obitel 2016* (págs. 407-440). Porto Alegre: Sulina.

- Dettleff, J., Cassano, G., & Vásquez, G. (2013). Perú: Una Ficción de Emprendedores. En M. I. Guillermo Orozco, *Memoria social y ficción televisiva en países iberoamericanos: Anuario Obitel 2013* (págs. 291-428). Porto Alegre: Sulina.
- Duff Burnay, C., Lopes, P., & Neves de Sousa, M. (2018). Síntese comparativa dos países Obitel em 2017. En M. I. Vasallo de Lopes, & G. Orozco Gómez, *Obitel 2018: Ficción televisiva iberoamericana en plataformas de Video On Demand* (págs. 27-69). Porto Alegre: Sulina .
- Fuenzalida, V. (2008). El Docudrama Televisivo. *MATRIZES* , Vol. 2, 159-172.
- Galán Fajardo, E. (2007). *Fundamentos Básicos en la Construcción del Personaje para medios audiovisuales*. Madrid: Facultad de Humanidades, Comunicación y Documentación, Área de Comunicación Audiovisual .
- García Canclini, N. (1998). *Culturas híbridas, estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Ciudad de México: Grijalbo.
- García de Castro, M. (2002). *Ficción televisiva popular*. Barcelona: Gedisa.
- Gledhill, C. (1997). Genre and Gender: The case of soap opera. En S. Hall, *Representation: Cultural representations and signifying practices* (págs. 337-386). Glasgow: The Open University.
- Hall, S. (1997). Introduction. En *Representation: Cultural representations and signifying practices*. Glasgow: The Open University.
- Hartley, J. (2000). *Los usos de la televisión*. (J. T. Álvarez, Trad.) Buenos Aires: Paidós.
- Informática, I. N. (2016). *Encuesta Anual de Hogares*. Lima.
- Kozloff, S. (1987). Narrative Theory and Television. En R. C. Allen, *Channels of Discourse, Reassembled: Television and Contemporary Criticism* (págs. 67-100). Chapel Hill: The University of North Carolina Press.
- Lacalle, C. (2005). Presentación General. En C. Lacalle, *Los formatos de la televisión* (págs. 15-18). Sevilla: Gedisa.
- Martín Barbero, J. (1987). *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. México: Gustavo Gili Editores.
- Martín Barbero, J. (2002). *La globalización en clave cultural: una mirada latinoamericana*. Montreal : Coloquio Internacional Globalisme et Pluralism.
- Martin Barbero, J. (1999). *Los ejercicios del ver. Hegemonía audiovisual y ficción televisiva*. Barcelona: GEDISA.
- Martín Barbero, J., & Muñoz, S. (1992). *Televisión y Melodrama*. Bogotá: Tercer Mundo.
- Mazziotti, N. (2006). *Telenovela, Industria y Prácticas SOciales*. Bogotá: Grupo Editorial Norma.

Mittel, J. (2004). *Genre and Television. From Cop Shows to Cartoons in American Culture*. Nueva York: Routledge.

Orozco, G. (2001). *Televisión, audiencias y educación*. Buenos Aires: Norma.

Orozco, G., & González, R. (2011). *Una coartada metodológica. Abordajes cuantitativos en la investigación en comunicación, medios y audiencia*. México DF: Tintable.

Pareja, A. (2010). La industria de ficción televisiva en el Perú. En G. Cassano, *Televisión: 14 formas de mirarla* (págs. 103-111). Lima: Departamento Académico de Comunicaciones. Pontificia Universidad Católica del Perú.

Rincón, O. (2006). *Narrativas mediáticas o cómo se cuenta la sociedad del entretenimiento*. Barcelona: GEDISA.

Saló, G. (2003). *¿Qué es eso del formato?: Cómo nace y se desarrolla un programa de televisión*. Barcelona: GEDISA.

Sánchez Vilela, R. (2017). Representaciones de género en la ficción televisiva. Naturalización de identidades. *ReVista Harvard Review of Latin America* , 18-22.

Sangro, P., & Plaza, J. (2010). *La representación de las mujeres en el cine y la televisión contemporáneos*. Barcelona: Laertes.

Sinclair, J. (2000). *Televisión: Comunicación global y regionalización*. Barcelona: GEDISA.

Vergara, N. (2016). *El contenido social en el melodrama televisivo: El caso de Conversando con la Luna*. Lima.

Vich, V. (2006). Dina y Chacalón del Perú, el secuestro de la experiencia. *Hueso Húmero* .

Vivas, F. (2001). *En vivo y en directo. Una historia de la televisión peruana*. Lima: Fondo de Desarrollo Editorial de la Universidad de Lima.

Anexo 1: Matrices de análisis de personajes

Virgenes de la Cumbia:

Fátima Díaz

Dimensión Física				Dimensión Psicológica		
Nombre	Edad	Sexo	Aspecto Físico	Tipo de Personalidad	Temperamento	Objetivos/Metas
Fátima Díaz (Maricarmen Marín)	25 aprox.	Femenino	Tez blanca, cabello negro, aspecto recatado.	Responsable, preocupada, "chapada a la antigua"	Por lo general tranquila y amable, pero reactiva antes las injusticias.	Ayudar a su tía / Tener un buen trabajo.

Dimensión Social						
Lugar de Origen	Ámbito familiar	Ámbito Profesional	Rango profesional	Ámbito educacional	Marco Espacial	Creencia religiosa
Lima	Vive con su tía que fallece hacia el final de la primera temporada. Luego se casa con Ruben, hijo de Mágico Sandoval y vive con él.	Empieza como cantante en eventos infantiles y luego se dedica a la agrupación.	No se menciona.	No se menciona.	Pasa tiempo en su casa, ensayando con el grupo y en la iglesia. Poco en lugares públicos.	Católica muy creyente, asiste a la iglesia desde muy pequeña.

Dimensión sentimental			
Estabilidad en las relaciones	Estado civil	Amistades	Relaciones con 'otros'
Sale con Giovanni, otro músico, pero termina con él al enterarse que no es responsable con su familia. Luego se enamora del hijo de Mágico, no se ve mucho de este proceso.	Se casa con el hijo de Mágico al final de la primera temporada.	No se muestran amistades fuera del grupo musical.	Es amedrentada por su exjefe abusador, Fredy, pero no cede.

Mercedes Reynoso

Dimensión Física				Dimensión Psicológica		
Nombre	Edad	Sexo	Aspecto Físico	Tipo de Personalidad	Temperamento	Objetivos/Metas
Mercedes Reynoso (Tula Rodríguez)	25 aprox.	Femenino	Tez blanca, voluptuosa.	Ambiciosa, decidida, trabajadora y responsable.	Fuerte,	Ayudar a su madre, conseguir un buen trabajo.

Dimensión Social						
Lugar de Origen	Ámbito familiar	Ámbito Profesional	Rango profesional	Ámbito educacional	Marco Espacial	Creencia religiosa
Callao - Lima	Al inicio vive con su mamá y su novio abusivo, luego se casa con un abogado y tiene un hijo.	Se "cachuelea" hasta que entra al grupo.	No se menciona.	No se menciona.	Mercedes recorre muchos espacios públicos, parques, calles, además de su casa y el local de ensayos.	No se menciona.

Dimensión sentimental			
Estabilidad en las relaciones	Estado civil	Amistades	Relaciones con 'otros'
Al inicio tiene un novio alcohólico, delincuente y muy celoso. Lo deja para estar con un abogado para no repetir el círculo.	Se casa con el abogado que la ayudó a sacar a su madre de la cárcel.	No se muestran amistades fuera del grupo musical.	Se ve que es conocida en el barrio donde vive, le silban al pasar, ella es amable y se presta para bromas con sus vecinos.

Guadalupe

Dimensión Física				Dimensión Psicológica		
Nombre	Edad	Sexo	Aspecto Físico	Tipo de Personalidad	Temperamento	Objetivos/Metas
Guadalupe (Carolina Infante)	25 aprox.	Femenino	Aspecto infantil, ordenada, recatada, tez blanca.	Soñadora, sensible.	Es miedosa y sumisa.	Ser una cantante famosa.

Dimensión Social						
Lugar de Origen	Ámbito familiar	Ámbito Profesional	Rango profesional	Ámbito educacional	Marco Espacial	Creencia religiosa
Piura	Sus padres no apoyan que quiera ser cantante, vive con su hermana en Lima, quien es dueña de una peluquería.	Ayuda en la peluquería de su hermana pero luego solo se dedica al grupo.	No se menciona.	No se menciona.	Vive con su hermana, está en la peluquería y en la sala de ensayos.	Tiene una foto de la virgen de Guadalupe en la peluquería, pero nunca se menciona el tema.

Dimensión sentimental			
Estabilidad en las relaciones	Estado civil	Amistades	Relaciones con 'otros'
Es indecisa, está con Oscar, un taxista, pero le termina para estar con un futbolista, a quien le termina cuando se entera que la engaña para volver a salir con Oscar.	Finalmente termina comprometida con Oscar, el taxista.	Toño, el maquillador homosexual de la peluquería, es uno de sus mejores amigos y quien más la apoya.	Además de sus parejas, no se relaciona con muchas otras personas.

Mágico Sandoval

Dimensión Física				Dimensión Psicológica		
Nombre	Edad	Sexo	Aspecto Físico	Tipo de Personalidad	Temperamento	Objetivos/Metas
Mágico Sandoval (Toño Vega)	50 aprox.	Femenino	Canoso, flaco, barba, desarreglado, look salsero.	Es emotivo, soñador y ambicioso.	Exhaltado.	Volver a triunfar en el mundo de la música.

Dimensión Social			Dimensión Social			
Lugar de Origen	Ámbito familiar	Ámbito Profesional	Rango profesional	Ámbito educacional	Marco Espacial	Creencia religiosa
Lima	Tiene un hijo que no ve hace 10 años que vive en EEUU, su esposa falleció.	Trabaja como productor musical y cuando no tenía éxito taxaba.	No se menciona.	No se menciona.	En la calle como taxista, su casa y conciertos de cumbia o salsa.	Católico muy creyente. Seguidor del Señor de los Milagros.

Dimensión sentimental			
Estabilidad en las relaciones	Estado civil	Amistades	Relaciones con 'otros'
Cuenta que perdió todo por el alcoholismo en algún momento. Luego de tocar fondo, se reforma.	Se compromete con la hermana mayor de Guadalupe.	Su mejor amigo, "el gordo", lo acompaña desde hace muchos años.	Algunos lo conocen del medio musical pero no tiene muchas relaciones por su pasado con el alcohol.

Mi Amor el Wachiman

Salvador Gutiérrez

Dimensión Física				Dimensión Psicológica		
Nombre	Edad	Sexo	Aspecto Físico	Tipo de Personalidad	Temperamento	Objetivos/Metas
Salvador (Christian Dominguez)	25 (?)	Masculino	Trigueño, fornido, alto.	Protector, paternalista, honesto, responsable.	Exhaltado, disconforme con las injusticias.	1era temporada: Lograr salir adelante en Lima, estudiar para ser ingeniero. 2da y 3era temporada: Casarse y formar una familia con Catalina.

Dimensión Social							
Lugar de Origen	Ámbito familiar	Ámbito Profesional	Rango profesional	Ámbito educacional	Marco Espacial	Ocio	Creencia religiosa
Ica, Perú	Vive con su madre y su hermana menor, su padre muere en el terremoto de Ica y él asume el lugar del padre.	Trabajaba con obrero en Ica, cuando llega a Lima consigue trabajo como wachimán.	Empleado.	Está estudiando en una academia para ser ingeniero.	Su casa en un distrito popular limeño, su espacio de trabajo es en la vía pública.	Le gusta bailar en fiestas y conciertos de cumbia.	Es espiritual, le regala a su primera prometida Sandra un dije de Jesús, se casa por la iglesia con Catalina.

Dimensión sentimental			
Estabilidad en las relaciones	Estado civil	Amistades	Relaciones con 'otros'
Comprometido y responsable por quienes dependen de él.	1era temporada: Piensa que su prometida muere durante el terremoto y lleva un duelo, luego se enamora de Catalina. 2da y 3era temporada: Enamorado de Catalina e intentando casarse con ella, lo logra al final.	Tristán es su mejor amigo, se lleva bien con sus compañeros de trabajo.	No quiere mostrarse sumiso ni 'pisoteado' por sus jefes, se enfrenta a las injusticias y es reactivo con personajes que le quieren hacer daño.

Catalina Irigoyen

Dimensión Física				Dimensión Psicológica		
Nombre	Edad	Sexo	Aspecto Físico	Tipo de Personalidad	Temperamento	Objetivos/Metas
Catalina (María Grazia Gamarra)	20 (?)	Femenino	Tez blanca (Apodo: Blanquita), cabello rubio, delgada	Soñadora, sensible, preocupada.	Tranquila, cautelosa.	1era temporada: Estudiar actuación. 2da y 3era temporada: Casarse y formar una familia con Salvador.

Dimensión Social							
Lugar de Origen	Ámbito familiar	Ámbito Profesional	Rango profesional	Ámbito educacional	Marco Espacial	Ocio	Creencia religiosa
Lima, Perú	Vive con su padre y su madre, quienes la presionan para estudiar economía y se oponen a su relación con Salvador.	No trabaja.	No tiene.	Durante la 1era temporada estudia actuación a escondidas de sus padres, quienes quieren y creen que estudia economía.	Su casa en una zona privilegiada y exclusiva de Lima y la playa, se mueve solo en camioneta.	Salir de compras con su mejor amiga y tomar sol.	No se menciona.

Dimensión sentimental			
Estabilidad en las relaciones	Estado civil	Amistades	Relaciones con 'otros'
Es fiel y amable con quienes la tratan bien.	1era temporada: Está con Aurelio, un chico que le es infiel, termina con él al sentirse atraída por Salvador. 2da temporada: Al perder la memoria, sus padres le hacen creer que tenía una relación con un médico, termina dándose cuenta que ama a Salvador. 3era temporada: Logra casarse con Salvador.	Jimena es su mejor amiga.	Es amable con todos, con su familia pero también con los amigos y familia de Salvador.

Daniel “El Duque”

Dimensión Física				Dimensión Psicológica		
Nombre	Edad	Sexo	Aspecto Físico	Tipo de Personalidad	Temperamento	Objetivos/Metas
Daniel, "Duque" (André Silva)	25 (?)	Masculino	Trigueño, pelo corto, look ordenado.	Ambicioso, envidioso, vengativo.	Violento, reactivo.	1era Temporada: Robarle a la familia de Catalina su fortuna. 2da y 3era Temporada: Vengarse de Salvador y Catalina.

Dimensión Social							
Lugar de Origen	Ámbito familiar	Ámbito Profesional	Rango profesional	Ámbito educacional	Marco Espacial	Ocio	Creencia religiosa
Ica, Perú	Vive con su hermana y su padre. Fue abandonado por su madre, quien vuelve para la 3era temporada, donde se descubre también que tiene un hijo.	Wachimán y durante la segunda temporada trabaja como sicario.	Empleado.	No se menciona.	Trabaja en la vía pública como wachiman, pasa poco tiempo en su casa.	Pasa tiempo en el gimnasio donde dirige un club informal de peleas.	No se menciona.

Dimensión sentimental			
Estabilidad en las relaciones	Estado civil	Amistades	Relaciones con 'otros'
Traicionero, se va siempre con el mejor postor, juega con las personas y abandona en los momentos difíciles.	Empieza relacionándose con la madre de Catalina, una mujer casada, luego tiene un romance con Eva a quien convence de cometer delitos juntos y termina matando.	No tiene amigos, solo socios o compañeros de crimen.	Utiliza a las personas para sus negocios, tiene especial rencor por la familia de Catalina y personas con más dinero que él.

Anexo 2: Ficciones peruanas de estreno en canales de señal abierta (2004-2014)

N°	Año de Inicio	Programa	Formato	Canal
1	2004	Dina Paucar: La lucha por un sueño	Miniserie	Latina
2	2004	Misterio	Serie	Latina
3	2004	1000 Oficios Temporada 4	Soap Opera	Panamericana Televisión
4	2004	Así es la vida Temporada 1	Soap Opera	América TV
5	2004	Besos Robados	Telenovela	Latina
6	2004	Eva del Edén	Telenovela	Latina
7	2004	Tormenta de Pasiones	Telenovela	Panamericana Televisión
8	2005	Augusto Ferrando: De Pura Sangre	Miniserie	Latina
9	2005	Chacalón	Miniserie	Latina
10	2005	Viento y Arena	Miniserie	Latina
11	2005	Los del Solar	Serie	Panamericana Televisión
12	2005	Así es la vida Temporada 2	Soap Opera	América TV
13	2006	Cuentame Tu Vida	Docudrama	Latina
14	2006	Camino a Casa	Miniserie	Latina
15	2006	Camote y Paquete: Aventuras de Navidad	Miniserie	Latina
16	2005	Las vírgenes de la cumbia	Miniserie	Latina
17	2006	Las vírgenes de la cumbia 2	Miniserie	Latina
18	2006	Pide un Milagro	Miniserie	Latina
19	2006	Divorciados	Serie	América TV
20	2006	Esta Sociedad Temporada 1	Serie	América TV
21	2006	La Gran Sangre Temporada 1	Serie	Latina
22	2006	La Gran Sangre Temporada 2	Serie	Latina
23	2006	La Gran Sangre Temporada 3	Serie	Latina
24	2006	Lobos de Mar	Serie	Latina
25	2006	Así es la vida Temporada 3	Soap Opera	América TV
26	2006	Amores como el nuestro	Telenovela	Panamericana Televisión
27	2006	Condominio S.A.	Telenovela	ATV

28	2006	Nada Personal	Telenovela	Latina
29	2007	Baila Reggaeton	Miniserie	América TV
30	2007	Golpe a Golpe	Miniserie	Latina
31	2007	Néctar en el Cielo	Miniserie	Latina
32	2007	Perú Campeón: Tiempo de Ganadores	Miniserie	América TV
33	2007	Por la Sarita	Miniserie	Latina
34	2007	Rita y Yo	Miniserie	América TV
35	2007	Yuru La Princesa Amazónica	Miniserie	Latina
36	2007	America Kids	Serie	América TV
37	2007	El Santo Convento	Serie	América TV
38	2007	La Gran Sangre Temporada 4	Serie	Latina
39	2007	Mi Problema con las Mujeres	Serie	Latina
40	2007	Así es la vida Temporada 4	Soap Opera	América TV
41	2007	El Profe	Telenovela	Latina
42	2007	Un Amor Indomable	Telenovela	ATV
43	2008	Calle en Llamas	Miniserie	Latina
44	2008	Chapulín El Dulce	Miniserie	Latina
45	2008	Dina Paucar: El Sueño continúa	Miniserie	Latina
46	2008	El Gran Reto	Miniserie	Latina
47	2008	La Fuerza Fenix	Miniserie	Latina
48	2008	Los del Barrio	Miniserie	Latina
49	2008	Los diablos azules	Miniserie	Latina
50	2008	Los Jotitas	Miniserie	Latina
51	2008	Magnolia Merino	Miniserie	Latina
52	2008	Nacida para Triunfar	Miniserie	América TV
53	2008	Sabrosas	Miniserie	Latina
54	2008	Sally La Muñequita del Pueblo	Miniserie	América TV
55	2008	Tiro de Gracia	Miniserie	América TV
56	2008	Esta Sociedad Temporada 2	Serie	América TV
57	2008	Placeres y Tentaciones	Serie	Latina
58	2008	Así es la vida Temporada 5	Soap Opera	América TV
59	2008	La Pre	Telenovela	Latina
60	2009	Locas Aventuras de Jerry y Marce	Miniserie	América TV
61	2009	Rita y Yo Y Mi otra Yo	Miniserie	América TV
62	2009	Clave Uno: 1era Temporada	Serie	Latina
63	2009	Al Fondo Hay Sitio Temporada 1	Soap Opera	América TV
64	2009	Graffiti	Telenovela	Latina
65	2009	Los Barriga	Telenovela	Latina
66	2010	Chico de Mi Barrio	Miniserie	Panamericana Televisión

67	2010	Hasta las Estrellas	Miniserie	América TV
68	2010	Matadoras	Miniserie	América TV
69	2010	Puro Corazón	Miniserie	América TV
70	2010	Yo no me llamo Natacha Temporada 1	Miniserie	América TV
71	2010	Broders	Serie	América TV
72	2010	Clave Uno: 2da Temporada	Serie	Latina
73	2010	Clave Uno: 3era Temporada	Serie	Latina
74	2010	Al Fondo Hay Sitio Temporada 2	Soap Opera	América TV
75	2010	Los exitosos gomez	Telenovela	Latina
76	2011	Eva	Miniserie	Latina
77	2011	Gamarra	Miniserie	América TV
78	2011	La Fuerza Unidad de Combate	Miniserie	Panamericana Televisión
79	2011	La Santa Sazón	Miniserie	Panamericana Televisión
80	2011	Tribulación	Miniserie	América TV
81	2011	Yo no me llamo Natacha Temporada 2	Miniserie	América TV
82	2011	Al Fondo Hay Sitio Temporada 3	Soap Opera	América TV
83	2011	Ana Cristina	Telenovela	ATV
84	2011	Corazón de Fuego	Telenovela	ATV
85	2011	La Bodeguita	Telenovela	Latina
86	2011	La Perricholi	Telenovela	América TV
87	2011	LaLola	Telenovela	Latina
88	2012	Conversando con la Luna Temporada 1	Miniserie	TV Perú
89	2012	La Akdemia	Miniserie	América TV
90	2012	La Faraona	Miniserie	América TV
91	2012	La Reina de las Carretillas	Miniserie	América TV
92	2012	Mi Amor el Wachiman Temporada 1	Miniserie	América TV
93	2012	Solamente Milagros Temporada 1	Serie	América TV
94	2012	Al Fondo Hay Sitio Temporada 4	Soap Opera	América TV
95	2012	La Tayson: Corazón Rebelde	Telenovela	Latina
96	2013	Historias detrás de la Muerte	Docudrama	Latina
97	2013	Cholo Powers	Miniserie	América TV
98	2013	Ciro: El Ángel del Colca	Miniserie	América TV
99	2013	Conversando con la Luna Temporada 2	Miniserie	TV Perú
100	2013	Guerreros de Arena	Miniserie	Latina
101	2013	Los Amores de Polo	Miniserie	América TV
102	2013	Mi Amor el Wachiman Temporada 2	Miniserie	América TV
103	2013	Vacaciones en grecia	Miniserie	América TV
104	2013	Confesiones	Serie	Latina

105	2013	Derecho de familia	Serie	América TV
106	2013	Solamente Milagros Temporada 2	Serie	América TV
107	2013	Al Fondo Hay Sitio Temporada 5	Soap Opera	América TV
108	2013	Avenida Perú	Telenovela	ATV
109	2014	Grau: Caballero de los Mares	Docudrama	América TV
110	2014	Camino al Triunfo	Miniserie	América TV
111	2014	Conversando con la Luna Temporada 3	Miniserie	TV Perú
112	2014	Goleadores	Miniserie	Latina
113	2014	Locura de Amor	Miniserie	América TV
114	2014	Mi Amor el Wachiman Temporada 3	Miniserie	América TV
115	2014	Promoción	Miniserie	Panamericana Televisión
116	2014	Comando Alfa	Serie	Latina
117	2014	Hotel Otelo	Serie	América TV
118	2014	Solamente Milagros Temporada 3	Serie	América TV
119	2014	Al Fondo Hay Sitio Temporada 6	Soap Opera	América TV

