

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



Las celebridades y el espectáculo de la realidad. Uso de los elementos del melodrama en la representación de la pobreza en el *reality show* Vidas Extremas

Tesis para optar el Título de Licenciada en Artes Escénicas que presenta la Bachiller:

MARÍA DEL CARMEN GUTIÉRREZ CASTRO

**ASESORA:
Carla Colona Guadalupe**

Lima, Julio de 2015



“Cuando más se ficcionaliza y estetiza la vida cotidiana con recursos mediáticos, más ávidamente se busca una experiencia auténtica, verdadera, que no sea una puesta en escena. Se busca lo realmente real. Una de las manifestaciones de esa sed de “veracidad” en la cultura contemporánea es el ansia de consumir chispazos de intimidad ajena. En pleno auge de los *reality shows*, el espectáculo de la realidad tiene éxito: todo vende más si es real, aunque se trate de versiones dramatizadas de una realidad cualquiera”

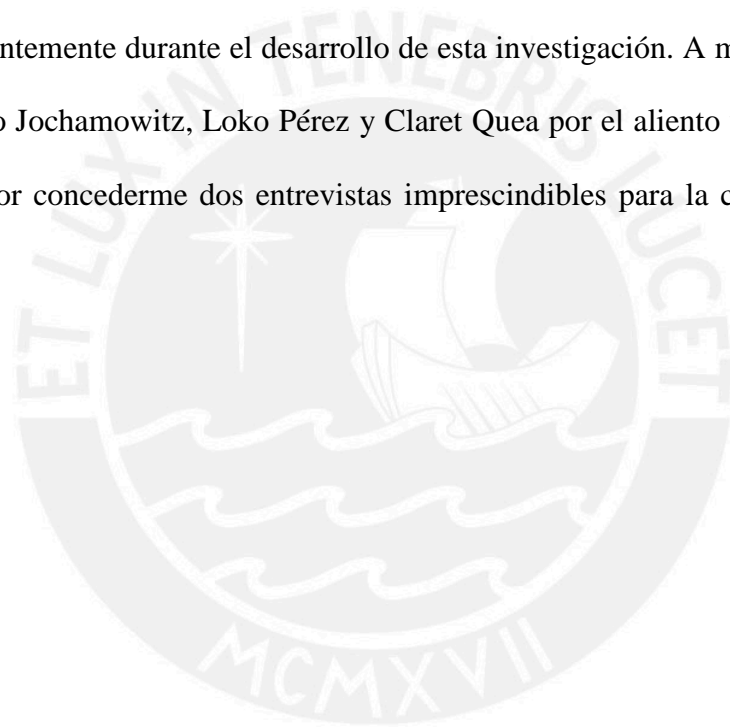
La intimidad como espectáculo.

Paula Sibilia.



AGRADECIMIENTOS

Este trabajo solo ha sido posible, como una obra de teatro, gracias a la colaboración de varias personas, a quienes agradezco profundamente. A mis padres Fedia Castro y Américo Gutiérrez por su amor infinito. A Marfil Francke por sus buenos consejos e interés en esta investigación. A mi asesora, Profesora Carla Colona, por su paciencia y amistad. A mis maestros Alberto Ísola, Alfonso Santistevan y Alonso Alegría, a cuyas enseñanzas he regresado constantemente durante el desarrollo de esta investigación. A mis amigos Leonor Estrada, Eduardo Jochamowitz, Loko Pérez y Claret Quea por el aliento y cariño. Al señor Alberto Rojas por concederme dos entrevistas imprescindibles para la conclusión de esta tesis.



SUMILLA

El *reality show* es un sub-género perteneciente al género *tele-realidad*, una nueva forma de concebir los niveles de realidad en el formato televisivo, que consiste en la exposición de aspectos de la vida cotidiana de personas dentro de un drama aparentemente *des-ficcionalizado*. El *héroe* puede ser una celebridad o alguien ajeno al mundo del espectáculo –que, a consecuencia de su participación en el programa, suele convertirse en una nueva celebridad-.

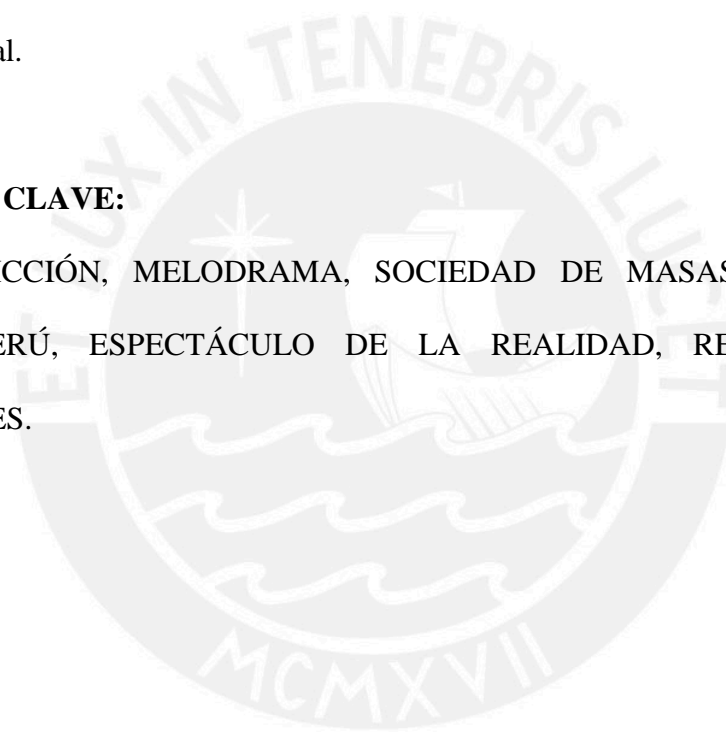
Este estudio se ocupa del melodrama, de la estrecha y hasta ahora indisoluble relación entre el melodrama y su público. Vínculo que revela lo que una sociedad dice (u oculta) sobre su tiempo y su espacio a través de la forma en que presenta sus manifestaciones culturales y, más precisamente, su teatro. Esta investigación presenta un análisis de los elementos melodramáticos (el llanto, la piedad y el terror, la coincidencia abusiva, actuación naturalista, los momentos de muerte del gatito, la música, entre otros) empleados en la configuración dramática del *reality show* *Vidas Extremas*, teniendo en cuenta la intencionalidad de su creador. Ésta última me permitió constatar los aspectos relacionados al uso del guión, la participación del dramaturgo en la configuración del drama y el uso de los elementos del melodrama.

Hoy, mientras los consumidores reclaman convertirse en nuevas celebridades, protagonistas del relato y publican datos y caracteres -que en otros tiempos permanecían en un ámbito privado- que, al hacerse públicos en internet, configuran un perfil de consumidor; el mercado estimula estas subjetividades *alterdirigidas*. Se observa la

transformación de la idea de felicidad que presenta el drama, desde la tragedia griega, cuya idea de justicia representaba el fin último del héroe, hasta un ideal de felicidad, propuesto por el melodrama de hoy, representado por el estatus de vida de las celebridades, solo accesible a través del consumo. Al desaparecer el vínculo causa-efecto, presente en la tragedia, entre las acciones de la víctima que la conducen a la situación desfavorable en que se encuentra, la lucha de los protagonistas no provoca reflexión en el espectador, contrariamente, le ofrece un recorrido por la emotividad de personajes que se enfrentan al infortunio general.

PALABRAS CLAVE:

DRAMA, FICCIÓN, MELODRAMA, SOCIEDAD DE MASAS, TELEVISIÓN, POBREZA, PERÚ, ESPECTÁCULO DE LA REALIDAD, REALITY SHOW, CELEBRIDADES.



TEMARIO

INTRODUCCIÓN	9
AGRADECIMIENTOS.....	14
CAPÍTULO I: METODOLOGÍA DE INVESTIGACIÓN	15
1.1 Tipo de investigación.....	15
1.2 Conceptos sobre el drama.....	15
A. Drama.....	15
A.6 Convención.....	21
A.7 Ficción.....	21
A.8 Personajes.....	21
A.9 Espectador.....	22
1.3 Los elementos del melodrama que se van a analizar.....	23
A. El llanto.....	23
B. La Piedad y el terror (o miedo).....	25
C. La coincidencia abusiva o la exageración y el “narrenfreiheit” del autor.....	25
D. La actuación naturalista propia del melodrama.....	26
E. Muerte del gatito.....	28
1.4 Cajas chinas.....	29
1.5 El cuadro actancial.....	29
1.3 Método de análisis y muestra.....	31
CAPÍTULO II: ESTADO DEL ARTE Y ENFOQUE CONCEPTUAL.....	33
2.1 Sociedad de masas: rol de las industrias culturales y de los medios de comunicación.....	33
2.2 El surgimiento de “las celebridades” y la transformación del espectador en mero consumidor.....	34
2.3. Tragedia, melodrama y telenovelas: transformaciones de la función del drama como medio de control social.....	37
2.3.1 La Tragedia y la función de la catarsis.....	37
2.3.2 El melodrama como género dramático: para llorar a gusto.....	40
2.3.3 La telenovela: El melodrama en la sociedad contemporánea.....	44
2.4 El espectáculo de la realidad: hiper-realismo, héroes y el comportamiento televisivo para la espectacularización de la realidad.....	47
Capítulo III. Vidas Extremas: el drama y los recursos narrativos televisivos.....	52
3. 1 Los capítulos seleccionados: breve presentación.....	58
a) Jonathan Maicelo y Percy Olivares: Antes pobres, hoy celebridades.....	59
b) Monique Pardo y Koky Belaunde.....	60
c) Alonso “Puchungo” Yáñez y Rosa Elvira Cartagena: Las celebridades trabajan matando pollos para ayudar a una madre soltera.....	61
d) Luis Iberico y Gonzalo Iwasaki: el político se sumerge en la basura y conoce la pobreza.....	62

e) “El Puma” Carranza y su esposa Carmen Rodríguez: El baile del “Puma” por una madre soltera.....	63
3. 2 Análisis de los elementos melodramáticos en Vidas Extremas.....	65
3.2.1 Condición clave: el espectador de bajos recursos económicos ingresa a la pantalla.....	65
3. 4. Análisis del drama en Vidas Extremas.....	75
3.4.1 Personajes.....	77
3.4.2 Los espacios donde se desarrolla el drama.....	83
3.4.3 La construcción del melodrama.....	85
3.5 Sobre los elementos melodramáticos.....	100
El llanto, la piedad y el terror.....	100
La exageración y el <i>narrenfreinheit</i> del autor.....	102
Los planos y encuadres de la cámara.....	104
La música.....	106
Los subtítulos.....	108
Muerte del gatito.....	109
Actuación.....	111
3.6 Sobre el tema y la convención que plantea el drama.....	114
3.7 Síntesis.....	115
CONCLUSIONES.....	117
Conclusiones generales.....	117
Conclusiones específicas sobre la construcción del drama en Vidas Extremas.....	119
Conclusiones específicas sobre la construcción del melodrama.....	120
Reflexiones finales.....	122
4.1 Sobre la imagen de la pobreza en el Perú.....	122
4.2. Sobre la nueva sociedad disciplinaria del consumo:.....	124
BIBLIOGRAFÍA.....	126
APÉNDICES.....	132
Apéndice A.....	133
Segunda entrevista a Alberto Rojas, Productor General de Vidas Extremas.	133
Apéndice B:.....	155
Fichas de observación de los capítulos de Vidas Extremas.....	155

INTRODUCCIÓN

El melodrama de hoy –es decir, el *reality show*- es el melodrama de la pobreza. Escoge un tema real para abordarlo, como hacía el melodrama victoriano con el tema del amor romántico, desde una perspectiva poco objetiva y carente de una crítica al fenómeno social. En cambio, lo convierte en una historia melodramática que exagera para movilizar emociones, oculta la diversidad de perspectivas desde las que puede observarse el tema, en este caso la pobreza, y lo transforma en un espectáculo del llanto que estereotipa personajes de la vida real: el pobre siempre desamparado e indefenso ante los males de la sociedad y la celebridad¹ convertida en el héroe que busca salvar a los pobres de la desgracia para introducirlos al mundo idealmente feliz que presenta la televisión.

La tragedia griega tiene sus orígenes en un rito religioso de culto al dios Dionisio. De ahí “la presencia de un carácter sagrado” en las obras de los grandes autores griegos, “que se refleja en el juego mismo de la vida y la muerte”, como señala Jacqueline de Romilly (de Romilly, 2011:16). Los autores proponían “en un lenguaje directamente accesible a la emoción, una reflexión sobre el ser humano” que se difundió entre un público consciente de un ideal de justicia común, un público que se constituía “en el árbitro de su propio destino” (de Romilly, 2011: 9). De éste carácter, ligado al sentido cívico de la tragedia, se deriva la grandeza del género.

¹ Con este término me referiré al personaje famoso y mediático que protagoniza los capítulos de *Vidas Extremas*. Se trata de artistas, deportistas, políticos, periodistas y otras figuras reconocidas en el universo de la televisión peruana. El término se utiliza también en el análisis de los capítulos de la serie (Ver Capítulo II: Estado del arte y enfoque conceptual) como el “famoso héroe” del drama.

El referente griego de la justicia como ideal de felicidad, que se alcanza a través de una conducta virtuosa, más de dos mil años después, se ha transformado en los dramas de la televisión peruana en la idea de felicidad que difunden los medios masivos en la actualidad.

El *reality show*, o espectáculo de la realidad es el género predominante en la programación televisiva de entretenimiento en el Perú y en todo el mundo. Según Jennifer Pozner, directora de la organización norteamericana *Women In Media and News* (Pozner, 2013), su éxito no se debe únicamente a las preferencias del espectador, sino, y de manera importante, a los bajos costos que implica su realización para los creadores, en comparación con los costos de los programas de guión.

Mi investigación se adentra en el *reality show* a través del análisis de la estructura dramática del programa de televisión *Vidas Extremas*, que fue creado y transmitido en el Perú por el canal de televisión ATV Televisión del año 2009 al 2011².

Cada emisión de *Vidas Extremas* muestra fragmentos de la convivencia de una celebridad peruana con una familia que vive en condiciones de extrema pobreza. Los fragmentos son articulados en una historia melodramática que plantea a la celebridad como un héroe y su vida como un paradigma de vida para los pobres. Las celebridades son, casi siempre, personas que han nacido y crecido en un contexto de pobreza material y lograron invertir esa situación cuando se consolidaron como figuras de la industria del espectáculo en el Perú. La misión de estos héroes es descender al mundo de los pobres, vivir y sentir como ellos, para luego rescatarlos de su pobreza y conducirlos al mundo ideal que la televisión plantea.

² *Vidas Extremas* fue creado y producido por Alberto Rojas en 2009, también productor de otros programas como el *talk show* *Laura en América* (1998), conducido por Laura Bozzo. El programa fue dirigido y conducido por el periodista Álamo Pérez Luna, le acompañó en la conducción Mariella Patriú, también periodista. El programa fue transmitido por el canal de televisión ATV Televisión hasta 2011.

Cada capítulo del *reality show* integra siete bloques que muestran, en primer lugar, un resumen de la experiencia de la familia que protagonizó el último episodio del programa y una actualización de su nueva vida. En segundo lugar, se introduce a una pareja de celebridades peruanas, quienes participarán en el capítulo actual. En tercer lugar, se presenta la historia de la familia pobre que protagonizará el episodio y el primer acercamiento de las celebridades a la familia y al contexto de pobreza. A partir de entonces, se desarrolla una historia melodramática que implica una o varias faenas de trabajo en las que las celebridades atraviesan, junto con los pobres, por situaciones de riesgo y peripecias que desenlazan en un final feliz. Los héroes crean vínculos afectivos con la familia y consiguen ayudarlos económicamente. Luego de la convivencia, ambas partes mantienen un encuentro en vivo, junto a los conductores del programa en el set de televisión, durante el cual la familia pobre recibe una gran cantidad de regalos de los auspiciadores del programa. Los donativos, que incluyen electrodomésticos, materiales de construcción y otros objetos que representan el estándar de vida digna que el *reality show* plantea, determinan la transformación de los pobres y su ingreso al mundo ideal que habitan las celebridades.

Los productores de *Vidas Extremas* escogen el melodrama por razones estrictamente comerciales. Se trata de un género de consumo masivo en el espectador latinoamericano, anclado a través de las telenovelas.

Esta investigación nace de cuestionamientos sobre el discurso detrás del *reality show* melodramático, un producto que “entretiene” tanto como alecciona y refuerza pensamientos y normas de conducta en nuestra sociedad. Pareciera que los consumidores de hoy –“sujetos de información, nunca de comunicación” (Foucault, 1990)- estuvieran cegados por la novedad del formato y no tuvieran interés por el análisis del discurso de un autor

desconocido. ¿Quién es el autor del discurso? ¿Qué información brinda el *reality show* y por qué y para qué se emite por ese canal, a esa hora, con ese formato?

Son comunes las críticas que descalifican al melodrama como género dramático y literario en función a su enfoque, supuestamente superficial, sobre los temas que aborda y a las herramientas que utiliza para despertar el espíritu infantil. Vale la pena preguntarse sobre la relevancia de la valoración de los géneros en función del tema que tratan y sobre cómo el espectador consume. Jesús Martín Barbero advierte, en su estudio *La telenovela en Colombia: televisión, melodrama y vida cotidiana*, que:

La consideración de los géneros como hecho puramente “literario” –no cultural- y desde el otro lado, su reducción a receta para la fabricación o etiqueta para la clasificación, nos han estado impidiendo comprender su verdadera función en el proceso y su pertinencia metodológica: clave para el análisis de los textos masivos, y en especial de los televisivos (Martín Barbero, 2012: Pág. 6).

Creo, como Erick Bentley y Martín Barbero, que este menosprecio puede distraer la vista, en el estudio del melodrama, de la estrecha y hasta ahora indisoluble relación entre el melodrama y su público. Vínculo que revela lo que una sociedad dice (u oculta) sobre su tiempo y su espacio a través de la forma en que presenta sus manifestaciones culturales y, más precisamente, su teatro. La ignorancia de lo que ocurre con otros iguales a nosotros solo puede desencadenar en la vulnerabilidad, la segregación y la ignorancia sobre nosotros mismos.

Consideré pertinente realizar esta investigación porque existen pocos estudios que señalen la relación entre el melodrama y los productos de entretenimiento de consumo masivo en el Perú y ninguno que establezca dicho vínculo teniendo como objeto de análisis un *reality show*.

Para fines de esta investigación sostuve dos entrevistas con el productor general de Vidas Extremas, Alberto Rojas³. Encontré un sistema de producción en el que el productor es el diseñador de una maquinaria dirigida principalmente a hacer “rating”, que es lo mismo que ganancias en dinero. Se trata de un creador con un discurso ético poco preciso respecto del tema que aborda, pero con las ideas claras y sustentadas en investigaciones y estudios académicos sobre una especie de “ingeniería” del formato televisivo que trabaja, sus antecedentes, su impacto en el público a través del tiempo, etc.

Este estudio analiza los elementos melodramáticos empleados en la configuración dramática del *reality show* Vidas Extremas, teniendo en cuenta la intencionalidad de su creador. A partir de la observación y análisis de cinco capítulos del *reality show*, emitidos en 2010 y de la perspectiva del productor general del programa, Alberto Rojas.

A pesar de ser presentado al público como un producto cultural des-ficcionalizado. Planteo que los realizadores del programa Vidas Extremas, deliberadamente, recogen y orientan el material audiovisual hacia la construcción de un melodrama con rasgos de realidad, utilizando ciertos elementos, que permanecen desde el melodrama del siglo XVIII hasta las telenovelas de estos tiempos.

El presente texto está organizado en tres capítulos. El primero da cuenta de la metodología de investigación y de las categorías empleadas para el análisis. El segundo ofrece un estado del arte sobre la función social del drama, tomando en consideración sus transformaciones históricas desde la tragedia griega, el melodrama victoriano, la telenovela latinoamericana de los años 1950 en adelante, hasta la aparición del *reality show* en la época actual. El último capítulo observa y ofrece una explicación sobre el caso de estudio,

³ A la fecha (Junio de 2015) miembro de la gerencia del canal de televisión ATV Televisión.

Vidas Extremas y el análisis de los elementos melodramáticos identificados en dicho *reality show*.



CAPÍTULO I: METODOLOGÍA DE INVESTIGACIÓN

1.1 Tipo de investigación.

Para fines de esta investigación, que busca analizar la construcción del melodrama en el *reality show* Vidas Extremas, resulta importante observar las características del melodrama que consiguen “fidelizar” a su espectador a través del tiempo como parte de lo que parece una acumulación del gusto y los saberes del espectador hacia una estética del melodrama ¿Cómo se explica, desde el punto de vista del creador, el gusto del espectador por el melodrama?

Para profundizar sobre este tema, se ha realizado un estudio de tipo explicativo, asociativo y cualitativo. Explicativo, en tanto persigue dar a conocer las características de los elementos que componen el melodrama del *reality show* Vidas Extremas y las razones por las que se articulan dramáticamente de una u otra forma. Es también un estudio asociativo porque fue necesario relacionar las variables concernientes al drama y el melodrama con la intencionalidad del creador en el formato del *reality show*. Es una investigación cualitativa basada en la observación y análisis de cinco capítulos de Vidas Extremas y de dos entrevistas abiertas al creador del programa. Para dicho análisis empleé el tramado conceptual que se expone a continuación.

1.2 Conceptos sobre el drama

Para analizar los elementos del melodrama en Vidas Extremas es útil establecer las categorías conceptuales que tuve en cuenta para esta investigación:

A. Drama

Consideremos algunas nociones sobre los elementos del drama tomados de autores que

basan sus categorías en la teoría aristotélica, la misma que han ido variando y adaptando través del tiempo.

El drama consiste en la imitación de la realidad para ser representada por actores que interpretan a personajes ficticios con voluntades específicas y particulares. Dichas voluntades, opuestas entre sí, generan los acontecimientos de una historia que se articula lógicamente en un orden que tiene un inicio, un desenlace y un final.

A.1 Conflicto

El drama es esencialmente un conflicto de fuerzas. Para que exista drama tiene que ocurrir una oposición de dos fuerzas o voluntades principales en una situación. Esta oposición desencadenará a su vez otros conflictos y situaciones que configurarán la historia o el argumento.

A.2 Argumento o Trama

El argumento o trama, como lo llama Eric Bentley en *La vida en el drama* (Bentley, 1964), es una línea articulada de eventos con una acción dramática en común, donde se distinguen tres momentos importantes: inicio, nudo y desenlace, bajo la lógica de la causa, efecto y conclusión. Los eventos de la trama están dentro de una secuencia que responde a la siguiente estructura: Uno o varios personajes “quiere(n) hacer tal o cual (voluntad) PARA (objetivo) PERO (obstáculo)” (Alegría, 2009: 61).

David Mamet, en su libro *Los tres usos del cuchillo. Sobre la naturaleza y la función del drama*, plantea que el hombre utiliza un mecanismo de sobrevivencia por medio del cual interpreta el mundo que le rodea de una manera que se asemeja a la elaboración de un argumento dramático: identificamos una causa para un efecto y de ello se desprende una conclusión. También podemos describir este proceso como la elaboración de una tesis,

una antítesis y una síntesis final (Mamet, 2001).

Mamet divide los tres bloques principales de la trama de una obra dramática en tres momentos:

- Un *primer acto* de presentación del argumento, donde la narración permite reconocer el deseo (objetivo) del héroe: “El héroe se escoge a sí mismo para encomendarse a una lucha” que será la acción dramática de la obra o la voluntad principal (Mamet, 2001: 60).
- Un *segundo acto*, que es el tiempo medio de la lucha del héroe: cuando su “objetivo altruista” se materializa en una acción concreta en relación a los otros personajes. Mamet dice que en la *obra romántica* “este período (de lucha)” se trunca con un *deus ex machina*, que exonera al héroe de vencer por sí mismo las dificultades (Mamet, 2001: 62).
- En *el tercer acto*, se presenta “la complicación-inevitable y, sin embargo, inesperada-, engendrada en el término medio”. Es el momento de la lucha final del héroe y de su recompensa.

En el drama romántico, dice Mamet, el héroe es recompensado finalmente como si hubiera triunfado por sus propios medios: “Estas obras románticas son una formulación semireligiosa basada en la supremacía de la fe (...). A los protagonistas se les conceden sus deseos en tanto reconocen que “todo está en su interior”” (Mamet, 2001: 62 - 63).

Para Mamet, la tragedia es el género que desarrolla estos tres momentos en su totalidad (a diferencia de los dramas románticos), en ella el tránsito del héroe hacia su victoria o su fracaso no es gratuito. El drama es consecuencia de la intervención consciente del héroe trágico, que desata una transformación real en el personaje, que, a su vez, desencadena en

una transformación de la conciencia del espectador.

A.3 Acción dramática

Es la voluntad consciente que rige la obra de inicio a fin, durante el desarrollo del argumento o la trayectoria de las decisiones conscientes del personaje⁴.

Todos los personajes tienen una acción, la voluntad que justifica su existencia en el drama, pero la acción dramática es la voluntad principal que organiza los eventos de la obra y que puede ostentar uno o más personajes. La acción dramática se enfrenta a un *obstáculo* que le impide consumarse, generalmente, una voluntad contraria. Cuando la acción dramática principal ha superado la fuerza contraria o ha sido derrotada por ésta, el drama termina.

Debe ser posible expresar la acción como un verbo que se puede concretar en la generación de un evento. Por ejemplo, “vengar” o “descubrir” son verbos productivos porque ‘vengar’ es capaz de generar el evento de la ejecución de la venganza y ‘descubrir’ es capaz de producir el evento del descubrimiento” (Alegría, 2009. Pág. 88).

A.4 Pensamiento

Es el “contenido ideológico” de la obra, lo que el drama dice sobre el tema o los temas que trata, expresado en la manera de sentir, pensar y actuar de los personajes. El pensamiento elevado de una obra no se distingue, según Alonso Alegría, por el contenido moral, sino por la capacidad de abordar un tema a través del comportamiento de los personajes y exponer claramente una verdad, al respecto de la cual el espectador pueda extraer una experiencia que le genere una opinión (Alegría, 2009:115).

⁴ Así la define el profesor de dramaturgia y dirección teatral de la PUCP, Alfonso Santistevan (Notas de clase, 2011, Curso de Dirección 2 de la especialidad de Artes Escénicas de la Facultad de Ciencias y Artes de la Comunicación-PUCP).

A.5 Espectáculo

Es todo lo que se percibe desde los sentidos de la vista y el oído: vestuario; escenografía; el ritmo, entendido como el movimiento de los elementos materiales e inmateriales dentro del montaje (Pavis, 1996). Alonso Alegría considera tres condiciones esenciales del espectáculo teatral: “1) comienza y termina; 2) que es preparado para presentarse ante un público de una forma controlada; y 3) que comparte con ese público el mismo espacio y el mismo tiempo natural” (Alegría, 2009: 24).

El espectáculo televisivo que es materia de esta investigación se diferencia del teatral en la tercera condición. Éste es un “espectáculo des-corporeizado”, “solo habitado por imágenes atemporales y sustitutas de cuerpos denegados, donde el cuerpo del creador se ha evaporado” (González, 1999: 80).

Tengamos en cuenta los siguientes elementos del espectáculo que señala Patrice Pavis:

Vestuario. Es la ropa que lleva el personaje. El vestuario no debe llamar la atención fuera de sí mismo, al igual que la escenografía y el maquillaje, debe parecer apropiado y preciso para el personaje y dar información sobre sus características: “medio social, época, estilo, y preferencias individuales”. “Como cualquier otro signo de la representación, el vestuario es signifiante (pura materialidad) y, a la vez, significado (elemento integrado en un sistema de sentido)” (Pavis, 1996: 180).

Maquillaje. “El vestuario que se inscribe en la piel del actor se vuelve maquillaje: el maquillaje viste tanto el cuerpo como el alma de quien lo lleva” (Pavis, 1996: 186). Transforma las características físicas del actor de diversas maneras: acentuándolas, desapareciéndolas en función de la imagen que tienen los creadores del personaje.

Música. En los productos audiovisuales existen dos tipos de sonido, de acuerdo a la fuente que los produce: diegético, el que proviene de la ficción (del interior de la

escena), que es escuchado por los personajes y por el espectador y el sonido extradiegético, que solo es escuchado por el espectador y proviene de fuentes externas a la realidad de la ficción.

La música, a diferencia de todos los otros elementos del espectáculo, “no tiene un objeto, vale sobre todo por el efecto que produce”. El efecto de la música en el espectador depende de su relación con los otros elementos del espectáculo. Así, una pieza de violines que acompaña una escena de despedida definitiva de dos amantes en un puerto, tendrá el efecto de crear una atmósfera triste y dolorosa. Patrice Pavis menciona algunas funciones de la música en la puesta en escena, en esta investigación considero las siguientes:

“-Creación, ilustración y caracterización de una atmósfera.

-Esta atmósfera se puede convertir en un verdadero decorado acústico; algunas notas sitúan el lugar de la acción.

-La música (como) efecto sonoro cuyo mero objetivo es que una determinada situación se reconozca” (Pavis, 1996: 152-153).

Escenografía/decorado. Serán considerados como componentes de la escenografía los elementos materiales que configuran la dimensión espacial donde se desarrolla la acción del drama. Lo que en producción audiovisual se conoce como “locación”.

Tiempo natural y ficticio. Al presenciar una obra de teatro o cualquier narración, entendemos, de un lado, el *tiempo natural*, que se mide con los relojes, donde un minuto tiene sesenta segundos y que transcurre en el plano en que el espectador existe. Y, de otro lado, el *tiempo ficticio*, que es el fragmento de las vidas de los personajes que la obra abarca, que debe ser verosímil para el espectador (Alegría, 2009: 10).

Encuadre. Es el espacio de representación en un producto audiovisual, delimitado en

forma rectangular, dentro del cual se puede explotar el uso de la composición (organización deliberada de los elementos dentro del encuadre) que aporta información estética y de significado.

A.6 Convención

“Es el convenio que se establece conscientemente entre el espectáculo y su público” (Alegría, 2009: 24). La convención propone un nivel de verdad aceptable por el espectador en cualquier contenido del espectáculo, establece los parámetros que permiten al espectador utilizar su imaginación para completar y aceptar las circunstancias que se plantean como verosímiles. Así, si el público ve a un hombre que camina mientras arroja confite blanco sobre su rostro, aceptará que el personaje está caminando en medio de una tormenta de nieve.

A.7 Ficción

Es el resultado de la manipulación del artista sobre su percepción del mundo que comparte con los otros seres humanos (haciendo uso de su imaginación) para crear la realidad que plantea el drama. La realidad ficticia puede o no ser coherente con la realidad como la perciben los espectadores, lo importante es que se establezca una convención que dote de verosimilitud a la realidad ficticia ante los ojos del espectador durante el tiempo que dura la representación del drama.

A.8 Personajes

Son los seres en torno a cuya existencia se configura la ficción dramática⁵. En los dramas aristotélicos, el argumento se narra a través de los eventos que viven los personajes. Los personajes sólo existen en la medida en que necesitan algo (tienen una carencia) de alguien

⁵ Los personajes pueden o no ser, necesariamente, seres humanos, pero siempre tienen rasgos de humanidad en su sentir, pensar y actuar, solo en esa medida el espectador los identificará y podrá vivir la experiencia dramática a través de ellos.

más y hacen algo para conseguirlo (tienen una acción dramática), por ello están siempre dotados de voluntad y de una conciencia dinámica que les permite cambiar, evolucionar a lo largo de la obra. Son permanentemente obligados por las circunstancias a tomar decisiones. A esa necesidad de decidir se le conoce como *dilema*.

Eric Bentley diferencia a los personajes *tipo* de los personajes *arquetipo*. Los *personajes tipo* o chatos son personajes unidimensionales, poseen una o unas pocas características humanas principales y actúan solo en función de ellas. El melodrama, generalmente, presenta personajes “tipo” o “estereotipo”.

Los *personajes arquetipo* o personajes *complejos*, como les llama Virgilio Rivera, por otro lado, poseen más de una característica humana y son capaces de transformarlas (deciden transformarse) a lo largo del drama, haciendo uso de “los tres canales de expresión humana: la razón, el sentimiento y el instinto” (Rivera, 1993: 57).

Bentley también define a los *personajes pieza*, quienes cumplen una función específica en el drama, como los mensajeros en las tragedias griegas (Bentley, 1964: 53).

A.9 Espectador

Es el observador ante quien se representa el drama. Desde la tragedia, el drama funciona en la medida en que el observador atraviesa vicariamente por las vivencias del personaje. Para ello, el espectador debe identificar elementos y características de sí mismo en los personajes que observa. El público se conmueve dependiendo del grado de identificación y “empatía” que encuentre con respecto a uno u otro personaje. En la tragedia, por ejemplo, existe un héroe que lucha contra la voluntad de los dioses y que suele terminar en el infortunio. La audiencia griega se identificaba a sí misma en la vida de este ser humano indefenso ante los devenires del destino dictados por los seres superiores.

En los dramas románticos a los que se refiere Mamet, que hoy son los melodramas del cine y la televisión (y también del teatro), el héroe está destinado a triunfar desde el primer momento, aunque su triunfo no se deba, necesariamente, a sus propios esfuerzos. Ocurre en estos casos que el espectador se abandona a una ilusión de poder, una fantasía que consiste en tener la certeza, desde el inicio, de que la decisión correcta será finalmente tomada por el héroe (por lo tanto, por el autor) y éste triunfará en su periplo. Al finalizar la obra romántica, dice Mamet, el espectador se da cuenta de la “batalla ficticia” que acaba de presenciar, se derrumba su fantasía, entonces siente la ansiosa necesidad de repetir el plato y busca más del mismo tipo de entretenimiento (Mamet, 2001).

Estos conceptos dramáticos ayudarán a comprender y contextualizar el análisis de los elementos melodramáticos identificados en los capítulos de Vidas Extremas que se observaron en esta investigación.

1.3 Los elementos del melodrama que se van a analizar

Para analizar el melodrama desde el punto de vista del creador es importante profundizar en algunos elementos que lo componen desde la aparición del género en el siglo XVIII hasta nuestros días. Los elementos melodramáticos analizados en los capítulos de Vidas Extremas fueron:

A. El llanto

Si le preguntamos a un consumidor habitual de telenovelas sobre el porqué de su predilección por este género, la respuesta tendrá que ver con los sentimientos de felicidad y de tristeza que remueve el melodrama.

Una madre de familia consumidora de telenovelas brasileñas, entrevistada para el documental “Más que amor es un sufrir” (Argentina, Brasil y Venezuela) opina sobre las

maldades y las mentiras que dan los giros dramáticos a la telenovela: “Sufro mucho, pero no dejo de mirar”. Otra responde: “Yo siempre sufro, siento mucho el sentimiento de los personajes porque ellos retratan una historia que ocurre en la vida real”. La guionista de telenovelas argentinas, Ana Montes, confirma el llanto como elemento principal del melodrama: “El melodrama es llorar, llorar y llorar” (Colás, 2012).

Para Bentley, el efecto catártico (liberador) del melodrama en el público se explica por la consideración del llanto como una manifestación socialmente censurada como negativa, al contrario de la risa. La represión de ciertas emociones asociadas al llanto es común en un mundo que se construye en búsqueda de la felicidad que se muestra en los grandes carteles de publicidad, donde hombres y mujeres de todas las edades sonríen, bailan y la pasan bien: sonreír está siempre bien y llorar es siempre negativo. A los niños se les enseña a no llorar, al reprimir esta fuga emocional se reprimen también los sentimientos que impulsan al llanto y a la autocompasión. En la realidad, sin embargo, el llanto puede ser también un alivio en tanto desfogue de emociones abrumadoras.

Según Bentley, el llanto del espectador del melodrama se produce a consecuencia de un proceso de autocompasión que ocurre cuando éste ve el llanto del otro, o sea del personaje, sufre con él, llora con él, pero no por él sino por sí mismo. En realidad, el espectador sufriría ante la remota, pero en ese momento cercana, posibilidad de estar en el lugar del personaje, padeciendo las mismas penurias. Bentley da el ejemplo de un actor que lloraba y se lamentaba sinceramente en el funeral de un amigo. Su lamento, si bien verdadero, no era generado por el cadáver, si no por lo que se asocia con él, la pérdida de un ser querido, el vacío que deja la muerte y que hace posible imaginar la propia muerte, por lo tanto, cuando

se sufre por la muerte del otro, a la vez se le teme a la propia muerte⁶ (Bentley, 1964).

B. La piedad y el terror (o miedo)

El melodrama funciona en la medida en que genera en el espectador piedad ante el infortunio del héroe y temor hacia el villano, o al peligro que amenaza al héroe.

Bentley explica el temor y la piedad, al igual que el llanto, , como consecuencias de la identificación del espectador con el drama del personaje:

Nos identificamos con aquellos que están amenazados; la compasión que sentimos por ellos es autocompasión; y de la misma manera compartimos sus temores. Nos apiadamos del héroe de un melodrama puesto que se halla en una situación que infunde miedo y, apiadándonos de nosotros, hacemos como que sentimos piedad de él. Repetir estos hechos es reconstruir la situación dramática del melodrama popular: la bondad acosada por la maldad, un héroe acosado por un villano, héroes y heroínas acosados por un mundo perverso (Bentley, 1964: 189).

C. La coincidencia abusiva o la exageración y el *narrenfreiheit* del autor

El autor del melodrama goza de un “*narrenfreiheit* - ese estar exento del sentido común de los locos- y lo que él crea debe ser apreciado y juzgado de conformidad” (Bentley, 1964:192). Esta licencia es un recurso melodramático usado por el autor del melodrama desde la época victoriana para exagerar las características de las circunstancias de la historia y las emociones de los personajes. Para Bentley, la exageración es la premisa que busca el retorno al espíritu infantil que se estimula con el melodrama:

Lo que se exagera “son los hechos tal como los ve el espíritu adulto, científico y complejo. El espíritu primitivo, neurótico e infantil no exagera sus propias impresiones (...)

⁶ Éste es el mismo principio por el cual el teatro se hace necesario para el hombre y sobrevive en toda civilización humana, porque la representación hace posible la auto-observación. Augusto Boal, director y creador del “Teatro del Oprimido”, en su prólogo de Juegos para actores y no actores explica esta característica del teatro a través de la fábula de Xuá Xuá, la hembra pre-humana que descubre el teatro cuando aprende a observarse a sí misma a través del comportamiento de su hijo (Boal, 2001).

Es por nuestra calidad de niños y de soñadores –y podríamos agregar melodramáticamente: también como neuróticos y salvajes-, que nos solzamos con los melodramas” (Bentley, 1964: 192-193).

Bentley diría que esa exageración atrae al espectador del melodrama, quien la asume como parte de las reglas de juego. Esto no significa que se permita la exageración torpe y desconectada del sentido de lo que se dice, aceptamos lo exagerado en la medida en que reconocemos el sentimiento del personaje y nos identificamos en él: “La intensidad del sentimiento justifica la exageración formal del arte, así como da lugar, también, a las formas “exageradas” de las fantasías infantiles y de los sueños adultos” (Bentley, 1964: 193).

D. La actuación naturalista propia del melodrama

Los niños, cuando son muy pequeños, comienzan a imitar el comportamiento externo para después aprenderlo y comprender. La *mímesis*, punto de partida del teatro, consiste en la imitación de la naturaleza, para representarla en la obra de arte.

La presencia del actor en escena es el principio del teatro. De la experiencia de presenciar la interpretación del actor en escena surge la relación del espectador con la obra de teatro. La actuación consiste en la representación de acciones reconocibles para los otros. Tanto el actor de la tragedia, como el del melodrama, realizan una *mímesis* que genera el placer de observar (y representar) aquello que en la vida real puede causarnos dolor o desagrado.

Bentley llama “personalidad” a la fuerza del actor para interpretar el texto. Fuerza que, en la actuación melodramática, tiene un carácter casi hipnótico, que despierta con facilidad ciertas emociones en el espectador. Según el mismo autor, dicho carácter resulta de la reproducción minuciosa en el cuerpo del actor de formas de expresar emociones comunes en el ser humano (por lo menos para quienes comparten la experiencia de vivir en este mundo

en sociedad). Al respecto, encuentro interesante comparar dos fragmentos extraídos de diferentes capítulos del libro de Bentley (2001). De un lado, el autor describe el aspecto físico de la expresión del miedo en el ser humano, recogida del libro de Charles Darwin sobre las emociones *La expresión de las emociones en el hombre y en los animales*:

Hay en el semblante una palidez de muerte; la respiración es trabajosa; las aletas de la nariz se dilatan ampliamente; los labios tiemblan convulsivamente, al igual que las mejillas; y hay un estertor en la garganta; los ojos muy abiertos y desorbitados se clavan en el objeto del terror, o pueden girar de un lado a otro incesantemente (Bentley, 1964:196).

En el mismo libro, Bentley presenta un extracto sobre el estilo de actuación de Sir Henry Irving, actor victoriano de melodramas, escrito por su hijo Laurence Irving, que ilustra sobre las formas de actuación de sus tiempos:

No se ha dejado de tener en cuenta ningún detalle físico que pudiera contribuir a dar la impresión fiel de hundimiento de la mente y el cuerpo en la anonadación de la muerte (...) La voz y la forma de articular las palabras adquieren esa rigidez sobrenatural, casi enajenada de la parálisis. Hasta se reproducía de alguna manera ese gesto observable en las personas enfermas o de edad avanzada de chuparse los labios sobre los dientes hundidos (Bentley, 1964: 167).

Las coincidencias en ambas descripciones llevan a Bentley a concluir que “si estas son descripciones fieles de la emoción, entonces el melodrama no es tanto exagerado como desinhibido”, puesto que intenta ser copia fiel de la expresión del sentimiento humano sin restricciones: “el naturalismo de los sueños”, le llama (Bentley, 1964:196).

Desde la época victoriana, la actuación en el melodrama se caracterizó por su forma grandilocuente, de gestos y ademanes amplios y “un estilo declamatorio de expresión” (Bentley, 1964:193). Este estilo de actuación se ha ido transformando hasta convertirse, en el

reality show, en un “híper-realismo televisivo”, que se configura con ayuda de la cámara cinematográfica (y televisiva) y su posibilidad de captar en las facciones del ser humano las exageraciones propias del melodrama, a través de la ampliación de la imagen en primeros planos de los rostros.

E. Muerte del gatito

Es un momento característico del drama romántico que consiste en un fragmento de historia con o sin diálogo, donde se expone brevemente el estado emocional del personaje, por lo general está acompañado de música nostálgica.

En los dramas románticos, este momento es una pausa en el transcurso del argumento, que no aporta al desarrollo de la acción y que el público acepta sin interés porque “responde a un criterio estético” y no a una necesidad del drama (Mamet, 2001:100). Ocurre con frecuencia “cuando ha transcurrido el setenta por ciento de la obra”, justo antes del tercer acto o inmediatamente después de su inicio. Mamet explica que en este momento culminante del drama, cuando personaje y autor deberían dar la lucha final y definitiva por la transformación, ambos se encuentran agotados y cortan el hilo de los acontecimientos con esta introspección que, conjetura, podría ocupar el lugar de los soliloquios (confesiones que hacía el héroe trágico a los dioses sobre su impotencia, una manifestación mucho más compleja para el personaje).

Para analizar los elementos mencionados hasta ahora, se ha tenido en cuenta la metáfora de las tres cajas chinas que plantea Giorgio Strehler para explicar las dimensiones que idealmente debe contener una obra dramática y el modelo actancial planteado por Anne Ubbeself que se muestra más abajo.

1.4 Cajas chinas

En el texto de Giorgio Strehler, “Las tres cajas chinas” (s.f)⁷, el autor compara las dimensiones que idealmente debe contener una obra dramática con tres cajas chinas ubicadas “una dentro de la otra, en estrecho contacto, la última contiene a la penúltima, la penúltima a la primera”. La primera caja contiene el drama personal de los personajes, una “historia humana”. La segunda es la caja de la historia en el drama, donde se reconoce el conflicto social que encierra la obra, a partir del drama de los personajes. La tercera contiene la “aventura humana”, que, a su vez, implica el drama histórico y humano de las cajas anteriores. Dice Strehler que “todo gran poeta de cualquier época se mueve, cuando es verdaderamente un poeta, en los tres planos a la vez”. Los tres planos se consideran en conjunto para entender la verdadera obra de arte. En los dramas románticos a los que se refiere Mamet (2001), el contenido de una de las cajas está más acentuado que el de las otras. Estos dramas generalmente solo implican la dimensión de la primera caja de Strehler.

1.5 El cuadro actancial

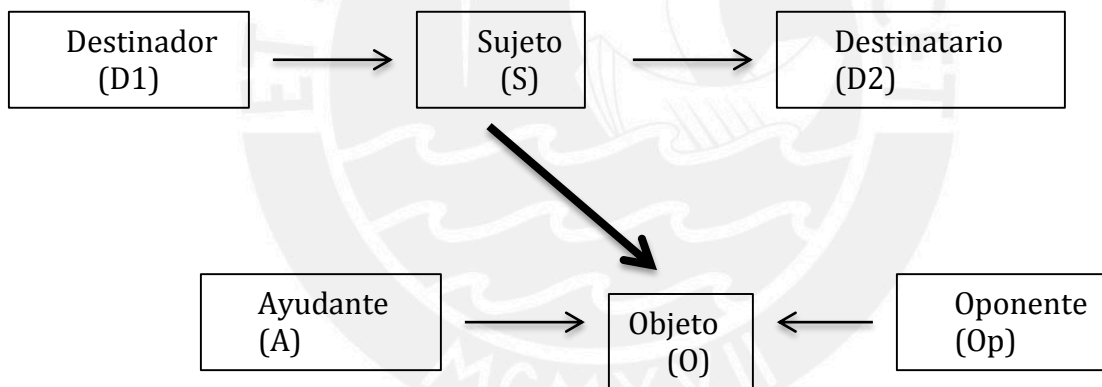
Finalmente, el análisis de los elementos del melodrama tuvo en cuenta un cuadro actancial basado en el planteamiento de Anne Uberself, con una variación en el diagrama actancial planteada por la dramaturga mexicana Norma Ramón Calvo en su libro *El modelo actancial y su aplicación* (1997).

Un actante puede ser: un personaje, “una abstracción, un personaje colectivo o un conjunto de personajes”. El actante, además “puede asumir dos o más funciones actanciales e incluso estar escénicamente ausente”, se determina por la función que cumple con respecto al desarrollo de la acción. Este modelo presenta tres relaciones entre tres parejas de actantes

⁷ Traducción inédita del profesor de la PUCP Alberto Ísola.

(Román Calvo, 2007: 57).

La acción se organiza a partir de la relación del Sujeto (S), el actante que lleva la acción del drama, y el Objeto (O), el deseo que persigue el Sujeto, en torno al cual se mueve la acción de la obra. La segunda relación es la del Destinador (D1), el motivador o propulsor de la acción con el Destinatario (D2), que es el receptor de la acción, sobre quien ésta recae. La tercera relación (y la única oposicional, como señala Norma Román Calvo) es la del Ayudante (A), el o los actantes que colaboran con la realización del deseo, pueden actuar sobre el sujeto o sobre el objeto y el oponente (Op).



*Cuadro actancial (Ramón, 1997:59)

En Vidas Extremas identifico a los actantes de la siguiente manera:

D1: La televisión, el programa de televisión, la industria del entretenimiento.

S: La celebridad.

D2: El programa de televisión, la familia pobre.

A: La producción del programa, los conductores del programa, los auspiciadores y los vecinos que colaboran con dinero para los pobres.

O: El cambio en la pobreza para la familia pobre.

Op: Condición social y económica de la pobreza

1.3 Método de análisis y muestra

Se eligieron de manera aleatoria cinco capítulos de Vidas Extremas (capítulos subidos en la web de Youtube.com), del total de capítulos emitidos semanalmente durante el año 2010, fueron observados y analizados. Las historias narradas en estos capítulos se construyen en torno a una convivencia de cuarenta y ocho horas de una familia en condiciones de extrema pobreza con una celebridad del negocio del espectáculo en el Perú, convivencia que se daba en la casa y la comunidad de la familia. Cada historia presenta giros y complicaciones que generan empatía⁸ entre las celebridades (que encarnan el rol de famosos héroes o heroínas) y la familia “auxiliada”, representada por el jefe de familia (que asume el rol de víctima). Los últimos reciben premios e incentivos económicos y materiales donados por el programa y sus auspiciadores. El estilo de narración empleado y el contenido de dichos capítulos presentan rasgos melodramáticos en los cuales esta investigación repara y busca profundizar.

Se empleó como instrumento de organización de la información una tabla de observación del melodrama en el *reality show* que considera las categorías establecidas en función a conceptos y elementos sobre drama, melodrama y *reality show*⁹. Con el objetivo de explorar la perspectiva del creador, realicé dos entrevistas al señor Alberto Rojas, creador y productor general de Vidas Extremas, que me permitieron constatar los siguientes aspectos: el uso del guión, la participación del dramaturgo en la configuración del drama, el

⁸ Empatía, según el Diccionario de la R.A.E. (2015): “Identificación mental y afectiva de un sujeto con el estado de ánimo de otro.”

⁹ La matriz de observación se encuentran en el Apéndice B de este documento.

proceso creativo del drama y el uso de los elementos del melodrama.



CAPÍTULO II: ESTADO DEL ARTE Y ENFOQUE CONCEPTUAL

Este capítulo plantea un acercamiento a las características sociales en que surge el *reality show* que es objeto de esta investigación. Es también una revisión de los usos y transformaciones de los elementos del melodrama de hoy, que tienen sus orígenes en la tragedia griega. Observo y planteo la continuidad de estos elementos desde el melodrama del siglo XVIII hasta la telenovela Latinoamericana, antecedentes del *reality show*.

2.1 Sociedad de masas: rol de las industrias culturales y de los medios de comunicación

A finales del siglo XVIII, a raíz de la industrialización y de la configuración del sistema capitalista como régimen económico hegemónico en occidente, la población se incorpora en una sociedad que por primera vez les reconoce igualdad de derechos para elegir y disfrutar de todo, “desde la política hasta el arte” (Bell, 1969: 11). A partir de 1920 las diferencias reales entre ricos y pobres se disipan “o se disfrazan con paliativos” (Bell, 1969: 15), la producción industrial y el consumo masivo presentan más claramente los modelos/estímulos a los que el consumidor aspirará y dirigirá sus deseos en adelante.

El concepto de cultura cambia. Al respecto dice Bell que:

Si antes la sed de cultura fue una sobre-estructura de la sociedad, plasmada por tradiciones de trabajo, familia y vida religiosa, hoy la sed de cultura se transforma en su propio fundamento; sus impulsos marcan los otros componentes vitales (Bell, 1969: 17).

Para que el sistema capitalista funcione, sostienen Theodor Adorno y Max Horkheimer, el dinero debe valorizarse constantemente, por lo cual la industria tiene que crear

permanentemente productos nuevos para ser consumidos. En este sistema, la tecnología permite una producción en serie de objetos que se diferencian entre sí en aspectos superficiales. La cultura es convertida, entonces, en un producto de entretenimiento de gran demanda. En tanto nueva mercancía, los productos culturales no critican nada, no cuestionan ni son independientes en su lógica.

La industria crea necesidades, reprime y sofoca el deseo del consumidor creando la ilusión de que los objetos de la realidad ficticia están a su alcance. El espectador es conformista “frente a la eterna repetición de lo mismo” (Adorno y Horkheimer, 1946: 192) y se encuentra doblemente subordinado: en su tiempo de ocio cree y demanda consumir “entretenimiento” y, mientras trabaja, vende su mano de obra a la industria productora.

Del mismo modo como la sociedad victoriana asumió y transformó a la burguesía ofreciéndole normas de conducta a las que asimilarse, después de 1920 los medios de comunicación masivos condicionan y controlan los gustos del espectador, que, a su vez, determinan varios aspectos de la vida social. Como dicen Adorno y Horkheimer, una vez “democratizados”, los medios difunden información casi uniforme desde la radio, el cine y la televisión, condicionando la comunicación.

2.2 El surgimiento de “las celebridades” y la transformación del espectador en mero consumidor

El producto de la industria cultural se caracteriza por la representación de una realidad idealizada que apuesta por crear la ilusión de que el mundo real es, o puede ser, una continuación de ese mundo ficticio.

Al mismo tiempo, se ha consolidado un “olimpio de las celebridades” (Bell, 1974), que reemplaza a las élites sociales. La celebridad del cine y la televisión habita los mundos de

la ficción que todos ven y desean a través de las pantallas. Es un ser humano idealizado y maximizado en el imaginario del espectador, impone estilos y gustos que condicionan a los consumidores desde los medios masivos. La deificación de la celebridad no implica solamente su propia megalomanía y los intereses de la industria, sino también la complicidad del espectador, quien le confiere el carácter divino y lo acepta como tal.

Como Paula Sibilia señala (2008), la sociedad disciplinaria de fines del siglo XIX y el siglo XX, cuyo funcionamiento describe Michel Foucault con la metáfora del modelo panóptico de control social y ejercicio del poder, se caracterizó, entre otros aspectos, por la separación de lo público y lo privado. Así, por ejemplo, los diarios íntimos son documentos escritos en el claustro de una habitación, cuyos autores no aspiraban a su publicación o difusión. Gilles Deleuze actualiza el planteamiento de Foucault y se refiere a la del siglo XXI como una “Sociedad de control” que se construye en un tiempo de revolución de las telecomunicaciones y el *boom* de la web 2.0:

(...) un régimen apoyado en las tecnologías electrónicas y digitales: una organización social basada en el capitalismo más desarrollado de la actualidad, donde rigen la sobre-producción y el consumo exacerbado, el marketing y la publicidad, los servicios y los flujos financieros globales. Y también la creatividad alegremente estimulada, “democratizada” y recompensada en términos monetarios (Sibilia, 2018:21-22).

En el siglo XXI, los límites entre lo público y lo privado se disipan para favorecer los intereses económicos del mercado. El espectador, cada vez más, quiere acceder a todos los aspectos de la vida de la celebridad. Éste interés trasciende la ficción y se transforma en una demanda de información sobre la “vida privada” de la celebridad que los medios estimulan desde nuevos campos de información, como la prensa de espectáculos y las redes sociales.

En medio de los vertiginosos procesos de globalización de los mercados, en el seno de una sociedad altamente mediatizada, fascinada por la incitación a la visibilidad y por el imperio de las celebridades, se percibe un desplazamiento de subjetividad “interiorizada” hacia nuevas formas de autoconstrucción (Sibilia, 2008: 28).

El deseo del espectador de ser una celebridad se traduce en la exposición de información sobre aspectos que antes se habrían considerado parte de su vida privada (a la que no accedía la mirada de los otros) en redes sociales como Facebook, Instagram o Twitter. El espectador configura una personalidad *alterdirigida*, que solo se valida con la mirada de los otros. Ésta personalidad celebra la mayor cantidad de *likes* o *re-tweets* que adquieran sus publicaciones en redes sociales, aspira a convertirse en una celebridad, equipara la visibilidad a la fama y la fama a la felicidad.

Mientras los consumidores reclaman convertirse en nuevas celebridades, protagonistas del relato y publican datos y caracteres -que en otros tiempos permanecían en un ámbito privado- que, al hacerse públicos en internet, configuran un perfil de consumidor; el mercado estimula estas subjetividades *alterdirigidas* y los contenidos que implican el uso de la creatividad con el único fin de generar ganancias económicas a partir de estas acciones.

La industria parece sustentarse, como escribieron Adorno y Horkheimer el siglo pasado, en una constante “amenaza de castración” que funciona frustrando los deseos del espectador y ofreciéndole permanentemente algo que es imposible de alcanzar en la realidad (Adorno y Horkheimer, 1974).

En el tiempo de la tragedia griega el aleccionamiento de los ciudadanos se ejercía desde dramas que planteaban la felicidad como el resultado de una conducta virtuosa en búsqueda de la justicia expresada en las normas de la Constitución. Actualmente, el producto

continúa dictando las normas de convivencia de un modelo que plantea el estilo de vida de la celebridad como la promesa de una vida de permanente goce y distracción, en la que los individuos tienen acceso inmediato a todos los productos, tecnológicos o no, que la industria ofrece.

2. 3. Tragedia, melodrama y telenovelas: transformaciones de la función del drama como medio de control social

2.3.1 La tragedia y la función de la catarsis

La tragedia es el primer género dramático, del que derivan todos los demás. Virgilio Ariel Rivera (1993) explica sus raíces en la necesidad del hombre por crear un todo universal que lo contenga y que sea la voluntad de un ser superior, un Dios que le de sentido a su vida (y a su muerte). Las reglas de Dios, tan universales como *intransgredibles*, son el principio de la convivencia con los otros. La tragedia sirve para asegurar la vigencia de estas reglas en su sociedad y aleccionar a los seres humanos sobre las terribles consecuencias de su transgresión.

El héroe de la tragedia es siempre un hombre virtuoso, que aspira a la felicidad, que radica en la justicia. Debido a la fatalidad del destino, ha cometido una *harmatia*- término que utiliza Aristóteles para nombrar al delito contra las leyes universales en que el héroe trágico ha incurrido sin saberlo-. Este delito lo ubica en la posición de estabilidad (felicidad) en la que se encuentra durante el status quo del inicio de la obra. Al transcurrir la tragedia, el héroe vive una pasión que termina al tomar consciencia de su *harmatia*, cuando asume y acepta su derrota. A esa revelación, Aristóteles le llama *anagnórisis*, según Boal, su función es mantener la *empatía* del espectador hacia el personaje después de la *peripecia*. La *peripecia* es el cambio radical en el destino del personaje, que ocurre como consecuencia inevitable de su *harmatia*.

La *catástrofe*, que llega al final de la tragedia, es parte del desenlace y nunca es feliz para el héroe. El castigo del héroe es su propia muerte, o la de sus seres queridos, lo que le lleva a una vida desgraciada que puede ser considerada peor que la muerte misma -como le ocurre a Edipo Rey, desterrado en el desierto sin ojos luego de la muerte de Yocasta, su madre y esposa-.

A. *Catarsis*

El teatro desde las tragedias griegas, financiadas directamente o a través de mecenas por el Estado, ha sido un medio eficaz de manejo de poder en la medida en que lo que se discute son las nociones de lo justo y lo injusto, lo que debe ser castigado y lo que debe ser obedecido por los hombres.

La catarsis es el fin supremo de la tragedia. Es la purificación que ocurre en el organismo del espectador como consecuencia de la observación empática del viaje del héroe trágico. El espectador se reconoce a sí mismo en la conducta del héroe castigado, atraviesa vicariamente por su viaje: se compadece de su suerte y le teme a la trágica sanción divina. El espectador se purifica de la conducta cometida por el héroe inicialmente y, conscientemente, se reconoce a sí mismo en el orden universal que plantea la obra, que corresponde al orden de la sociedad en la que vive. Esta experiencia asegura la interiorización de la idea de que la desobediencia a las leyes universales desencadena consecuencias terribles.

Es interesante observar cómo la noción de catarsis puede verse reflejada en otros procedimientos aleccionadores. Michel Foucault en *Vigilar y castigar* habla de los ajusticiamientos públicos de la edad media, donde se empleó el suplicio como herramienta “reveladora de la verdad y realizadora del poder” (Foucault, 1976:60). Estos rituales punitivos solo cumplían con su propósito cuando el espectador validaba el acto con su presencia:

El suplicio forma parte del procedimiento que establece la realidad de lo que se castiga (...). La atrocidad propia del suplicio desempeña, pues, un doble papel: principio de la comunicación del crimen con la pena, es de otra parte, la exasperación del castigo con relación al crimen. Asegura al mismo tiempo la manifestación de la verdad y la del poder; es el ritual de la investigación que termina y la ceremonia por la que triunfa el soberano (Foucault, 1976:61).

Los ajusticiamientos públicos a los que se refiere Foucault son una suerte de espectáculo de la realidad con elementos trágicos. En ellos, un transgresor es sometido a un castigo cruel (y aterrador para quien observa) por haber infringido gravemente las normas de convivencia, con o sin dolo. Ya no son los dioses quienes ejercen el castigo, sino el representante de la divinidad en la tierra, el rey, quien tiene la obligación de sancionar para restituir el equilibrio de las fuerzas que ordenan su universo. La experiencia del espectador de estos ajusticiamientos parece estar doblemente dirigida: De un lado, en los asistentes se genera empatía con el ajusticiado, quien tiene un nombre que lo hace identificable, es parte de su misma comunidad y ha cometido un crimen que ellos podrían cometer, aunque, de ser así, pagarían de la misma manera trágica. La anagnórisis del héroe griego involucra en el espectador los sentimientos de piedad y terror, en este caso no vemos al héroe hacerse consciente de su *harmatia*, sin embargo, el terror se mantiene como consecuencia inevitable de observar el castigo. Esto nos lleva a la segunda dirección de la experiencia “catártica” en estos ajusticiamientos: la piedad desaparece porque el castigo es presentado como un espectáculo y adquiere la función de entretener. El hecho ahora le otorga al espectador el rol de juez silencioso y voyeur del atroz acto que presencia.

El *reality show* de hoy es un espectáculo basado en la obsesión del espectador por acceder a todas las dimensiones de la vida de los otros. No se da la catarsis como proceso auto-analítico que resulta de la observación empática del destino y las decisiones de los héroes en

función a su equívoco o *harmatia*. La experiencia del espectador del *reality show* no implica un análisis, ni una transformación profunda. Los melodramas apelan a la piedad y el terror con respecto al drama de personajes estereotipados que no han cometido falta alguna, como ocurre en la tragedia griega. Se trata de una experiencia más cercana para el espectador a los ajusticiamientos de la edad media que a la representación de una tragedia griega. La *harmatia* desaparece y los personajes son víctimas de circunstancias. El espectador de hoy experimenta únicamente un tránsito no-racional por diferentes estados emocionales que siempre terminan en la ilusión de la felicidad (Bentley, 1964) (Mamet, 2001).

2.3.2 El melodrama como género dramático: para llorar a gusto

La tragedia discute de manera única las nociones de justicia e injusticia dentro del orden universal, presentando a un héroe que debe enfrentarse a las consecuencias de un error cometido por él mismo sin saberlo. El melodrama, en cambio, introduce al héroe que nace bondadoso y no comete una *harmatia*, antes es una víctima de las circunstancias establecidas (la fatalidad), pues es perseguido permanentemente por la maldad de su victimario. La figura del villano aparece por primera vez en la historia del drama para terminar con la discusión que genera la pasión del héroe trágico sobre las ideas de verdad y justicia. Al eliminar el debate, este género propone una realidad donde la fatalidad es un elemento tan gratuito como indiscutible en el orden establecido.

Cabe señalar que, desde su aparición a mediados del siglo XVIII hasta las telenovelas que todavía se transmiten por televisión, el tema principal del melodrama ha sido el amor romántico, que surge, generalmente, en circunstancias adversas al protagonista.

A. El melodrama a través del tiempo: Del drama musical al teatro de la burguesía

Nace en Italia, creado por la Camareta Florentina a fines del siglo XVI en un intento por

recuperar la tragedia, que derivó en la ópera italiana de la época. Silvio D'Amico (1887-1955), en su *Historia del Teatro dramático*, hace una reseña del melodrama italiano en los siguientes términos:

La novedad del Melodrama respecto de la tragedia griega consiste en esto: que mientras en la tragedia es esencial la palabra del poeta, y música y danza sirven solo de complemento, en el Melodrama la palabra es solo un guión, un esquema más o menos rico y precisado; la expresión se confía a la música, el autor es el músico (D'Amico, 1961: Pág. 166).

La música es el elemento que determina el rumbo del drama y lo subordina al viaje por las emociones despertadas en los personajes: Aparece como “una obra donde la música interviene en los momentos más dramáticos para expresar la emoción de un personaje silencioso” (Pavis, 1996: 304).

El melodrama se consolida como género popular en Londres hacia el final del siglo XVIII¹⁰, durante la época victoriana, cúspide de la Revolución Industrial y en medio de un auge económico nunca antes vivido en Inglaterra. La burguesía conservadora y puritana - conformada por pobladores migrantes de áreas rurales a la ciudad, donde encuentran trabajo en las industrias nacientes- se integra a una sociedad regida por las normas de la Iglesia Protestante. Normas que subordinan el comportamiento del hombre a la supremacía de un Dios todopoderoso. El teatro de esta sociedad rehúye la confrontación con la realidad social de su tiempo, carece de cualquier intención crítica sobre el espacio donde se construye. Trata

10 El teatro había tenido su apogeo en Inglaterra con la generación de Shakespeare durante los reinados de Isabel I de Inglaterra y después de Jacobo I y se había convertido en una actividad de asistencia masiva y popular donde costaba mantener el orden y la higiene en el espacio público (D'Amico, 1961). Posteriormente, los teatros fueron cerrados luego del Renacimiento, durante las Guerras de los tres reinos y, posteriormente, reabiertos en 1660 con la restauración de la monarquía. Las óperas, de origen italiano, llegaron a Inglaterra en el siglo XVII algunas desde Francia, otras directamente de Italia y encantaron a la “buena sociedad” con sus temas “más o menos vacuos y confusos, que tenían extasiada a la buena sociedad” (D'Amico. Vol 3, 1961: Pág. 213).”

la temática de las pasiones humanas desde una aproximación superficial, utilizando un lenguaje retórico que exaltaba en el público sentimientos de piedad, temor y autocompasión.

Al respecto, Patrice Pavis señala lo siguiente:

Los personajes no tienen la más mínima elección trágica, están modelados por buenos o malos sentimientos, por certezas y evidencias que no sufren contradicción alguna. Sus sentimientos y sus discursos se exageran hasta el límite de la parodia y provocan con facilidad la identificación del espectador junto a una catarsis barata. Las situaciones son inverosímiles, pero claramente trazadas: desgracia absoluta o felicidad inexpresable; destino cruel que termina por arreglarse (en el melodrama optimista) o que acaba sombrío y tenso, como en la novela negra; injusticias o recompensas realizadas en nombre de la virtud o del civismo. El melodrama, a menudo situado en lugares totalmente irreales y fantásticos (naturaleza salvaje, castillo, isla, bajos fondos), vehicula abstracciones sociales, oculta los conflictos sociales de su época, reduce las contradicciones a una atmósfera de miedo ancestral o de felicidad utópica (Pavis, 1996: 305).

El melodrama plantea personajes estereotipados entre la bondad y la maldad, sometidos a una moral religiosa conservadora. Como explica David Mamet (2001), el héroe del drama romántico ha escogido transitar por las pruebas que se le presentan, sabiendo de antemano que tendrá control sobre las dificultades que enfrentará. Es un héroe bondadoso que triunfa indefectiblemente a causa de su fe y no como consecuencia de sus propios esfuerzos. De otro lado, *el villano* es la antítesis del héroe y su victimario. Éste representa la maldad y es, finalmente, castigado por la justicia humana que obedece a la voluntad de Dios. Bentley asocia la energía original del villano con la fuerza de Lucifer y plantea que un buen villano de melodrama debe mantener algo de esa energía (Bentley, 1964).

El héroe melodramático no se enfrenta a las consecuencias de su *harmatia*, ni ha cometido una, en primer lugar. El héroe en este caso es una víctima que nunca desafía directamente a su victimario, desaparece el vínculo de causa-efecto, indispensable en la acción de la tragedia. Al desaparecer esa conexión, el melodrama anula la racionalidad en el espectador para privilegiar el despertar de sus sentimientos. Triunfa la virtud intrínseca de la víctima

sobre la falta de virtud del victimario.

Es interesante observar la doble moral de la sociedad burguesa en la que se desarrolla este género: Mientras la doctrina protestante consideraba el estudio privado de las enseñanzas de la Biblia un hábito indispensable para acompañar una vida humilde de valores conservadores, los parroquianos disfrutaban en sus momentos de ocio del consumo de opio, las novelas de ficción y del teatro de melodramas.

B. La relación melodrama-público: modernidad y naturalismo

El melodrama romántico de lenguaje retórico fue desplazado hacia finales del siglo XIX por un teatro realista, primero, y naturalista después. Émile Zola, fundador del Naturalismo, en el prefacio de su novela *Thérèse Raquin* declara la extinción del melodrama:

El melodrama, esa derivación para la clase media del drama romántico, se halla aún mucho más muerto y ya nadie lo aceptaría. Su falso sentimentalismo, sus enredos de chicos raptados, de documentos recuperados, sus descaradas improbabilidades han caído en tal menosprecio que cualquier intento por nuestra parte de resucitarlo sería recibido con risas (...) (Bentley, 1964: pág. 198).

El Naturalismo rechaza las formas del melodrama y proclama una nueva función del arte en la observación detallada de la realidad para lograr su reproducción fiel en la obra. Elaboran un teatro que coloca al ser humano atrapado entre su animalidad y la civilización donde se desarrolla. Convierten al escenario en una especie de laboratorio donde se recrea el hábitat de los personajes para lograr la observación minuciosa de sus conductas.

Eric Bentley, en su libro *La vida del drama* (1964), sostiene que hubo una continuidad de la esencia del melodrama desde el Naturalismo hasta la modernidad. Bentley observa que los naturalistas eliminaron los factores que le restaban verosimilitud al melodrama y reemplazaron los elementos *románticos* de la vida para centrarse en aspectos triviales y

reconocibles que continuaban sacando “partido de las ansiedades del espectador” (Bentley, 1964: Pág. 200):

El expresionismo alemán puede ser interpretado como una tentativa de procurarle un nuevo atavío (al melodrama), y el teatro épico de Brecht como un intento de emplear el melodrama para difundir el pensamiento marxista. Cocteau, Anouilh y Giraudoux han vertido los mitos griegos al modo melodramático (...) (Bentley, 1964: 200).

Bentley advierte un carácter humano en el melodrama que corresponde a un estado de inmadurez donde las reacciones se asemejan a la manera infantil de expresar los sentimientos magnificados. Ese espíritu infantil, que reclama caprichosamente el final feliz del melodrama, se encuentra permanentemente reprimido en la sociedad moderna.

El llanto, resultado de las emociones de piedad y terror que moviliza éste género, es considerado una reacción negativa, asociada al sufrimiento y al fracaso en un mundo que plantea la felicidad, entendida como la satisfacción inmediata de necesidades creadas para el consumo, como el fin supremo de la vida del hombre. El éxito del melodrama respondería a la necesidad de liberar dichos impulsos en un espacio libre de censura que se configura, convenientemente para el mercado, en el consumo de ficción de entretenimiento.

2.3.3 La telenovela: El melodrama en la sociedad contemporánea

La telenovela es la forma que adopta el melodrama en América Latina y es uno de los géneros más extendidos en el continente debido al alcance masivo de la televisión y a la expansión de la industria del entretenimiento. Su público, principalmente familiar, está encabezado por las amas de casa y ha permanecido fiel a este género desde la década de 1930, cuando la radio se difunde y masifica su alcance. Según Yair Dori, dueño de Dori Media Group, productora de telenovelas argentinas, hay dos mil millones de personas que ven telenovelas diariamente en más de cien países en todo el mundo (Colás, 2012). En el

documental *Más que amor es un sufrir* se menciona que la industria de la Rede Globo de Brasil exporta sus telenovelas a más de 157 países de todo el mundo.

Laura Mazziotti (2008), identifica tres modelos de telenovela consolidados en América Latina: el mexicano, el brasilero y el colombiano. Me detengo a observar el primero de estos modelos por ser el más antiguo y representativo del melodrama.

Las telenovelas mexicanas, son una consecuencia directa de la radionovela y las películas románticas de los años 40's y 50's, de donde tomaron el pensamiento profundamente conservador y su moral católica determinante para la trama romántica. De estética costumbrista, expresada en el orden social que plantea y en el lenguaje particularmente regional, han conquistado al público en México y en el resto de América Latina.

El guión, aunque excesivamente redundante, es efectivo¹¹: “Los secretos se conservan hasta que están a punto de estallar. Las maldades complican, se entrecruzan, generan paso a paso una maraña que el relato tiene la capacidad de desarmar, también paso a paso. Saben manejar la dosificación” (Mazziotti, 2008).

Cuenta una historia de amor donde se exageran permanentemente las emociones de personajes arquetípicos. Como todo melodrama, la telenovela muestra la pasión de una víctima de las circunstancias. Este personaje responde al estereotipo de la mujer católica sufriente, generalmente pobre, que sale adelante a pesar de todo y gracias a su fe en Dios se convierte en heroína. Es víctima de la maldad de un villano/victimario que existe solo en la medida en que busca destruir su felicidad. La víctima alcanza la felicidad debido a la intervención de un vengador, que es el protagonista masculino. La historia llega al final

¹¹ Esta característica se vincula con el *narrenfreiheit* del autor del melodrama, concepto revisado en el capítulo anterior, planteado por Eric Bentley (1964), que responde a las licencias del autor del melodrama para exagerar y utilizar coincidencias abusivas en la construcción del drama.

exitoso, típicamente, con la unión en matrimonio de la víctima y el vengador. Esta unión bajo las leyes de Dios garantiza la felicidad eterna para los héroes.

La globalización ha modificado los estándares de la industria de la telenovela, las historias se adaptan a los nuevos tiempos para mantenerse como un producto cultural de consumo masivo sin salirse de los márgenes morales que lo subordinan. Las telenovelas brasileñas, por ejemplo, actualmente incorporan temáticas sociales. Asimismo, han dejado atrás ademanes grandilocuentes para buscar un estilo de actuación para la cámara, que consiste en un realismo emocional que otorga “verdad” a las situaciones exageradas de su trama. La manera de ver telenovela también ha cambiado. Hoy en día, el público puede ver repeticiones de telenovelas creadas hace diez años o adaptaciones de éstas, llamadas *re-makes*, en varios canales de televisión, en diferentes horarios del día. Los capítulos se pueden grabar para ser vistos fuera del horario de emisión y también están disponibles en canales de internet. Por tanto, su consumo se ha masificado aún más y ha ido llegando a segmentos de público que incluyen a más miembros de la familia.

La telenovela, como coinciden en señalar Jesús Martín Barbero y Laura Mazzioti, es una constatación de la efectividad de las herramientas del melodrama en el espectador y de su obsesión por mezclar la ficción y la realidad al punto de confundir ambos planos (Martín Barbero, 2012) (Mazzioti, 2008).

Por un lado se constata su vigencia actual, pero por otro, queda claro que su historia ficticia ya no basta porque el público ahora demanda una conexión de la ficción con la realidad.

2.4 El espectáculo de la realidad: híper-realismo, héroes y el comportamiento televisivo para la espectacularización de la realidad.

El *reality show* es un formato que muestra aspectos de la vida de seres humanos, ajenos al mundo de las celebridades, incluyéndolos en el espectáculo televisivo.

Paula Sibilia, en su libro *La intimidad como espectáculo*, explica la fascinación por extender los espacios “íntimos” hacia la esfera pública como el interés del espectador en la observación de una suerte de realidad perfecta en la ficción del espectáculo:

Cuando más se ficcionaliza y estetiza la vida cotidiana con recursos mediáticos, más ávidamente se busca una experiencia auténtica, verdadera, que no sea una puesta en escena. Se busca lo realmente *real*. Una de las manifestaciones de esa sed de ‘veracidad’ en la cultura contemporánea es el ansia de consumir chispazos de intimidad ajena. En pleno auge de los reality-shows, el espectáculo de la realidad tiene éxito: todo vende más si es real, aunque se trate de versiones dramatizadas de una realidad cualquiera (Sibilia, 2008: Pág. 220).

El *reality show* es un sub-género perteneciente al género *tele-realidad*, una nueva forma de concebir los niveles de realidad en el formato televisivo, que consiste en la exposición de aspectos de la realidad dentro de un drama aparentemente *des-ficcionalizado*. El *héroe* puede ser una celebridad o alguien ajeno al mundo del espectáculo -que a consecuencia de su participación en el programa, suele convertirse en una nueva celebridad-.

La industria televisiva ha re-inventado así el realismo como género y ha planteado una nueva convención, que intenta reforzarlo, dándole una forma exagerada o híper-realista. Al llamarse *reality*, crea la expectativa en el espectador de estar presenciando extractos inalterados de la vida real de los participantes. El híper-realismo pretende garantizar al televidente la “humanidad” de sus dramas y de sus personajes. En tanto humanos, sus emociones son reales. Si lloran, es por un dolor verdadero, si se enamoran y son felices, también serán experiencias vividas en un plano real para el imaginario del espectador.

El público siente mayor proximidad con el héroe, que ahora se presenta como una persona real. Sibilia plantea que la ilusión del espectador de ser parte del mundo ideal del espectáculo se activa cuando cree que la ficción ha muerto y lo que ve ya no corresponde a un producto de la imaginación del autor, sino a la realidad que comparte con las celebridades (Sibilia, 2008). Si una celebridad participa del *reality*, lo hace interpretándose a sí mismo, en tanto celebridad.

El *reality show* no deja de considerar una dramaturgia que le da forma a su producto. Aunque la realidad, supuestamente *des-ficcionalizada*, tiene licencia absoluta de prescindir de un orden estricto en el hilo de su narrativa y privilegiar explícitamente la exacerbación de las emociones de los personajes dentro del show y, a través de ellos, las del público.

Los participantes del *reality show* son seleccionados en un casting que busca un perfil pre-diseñado. Después del casting se editan las características de la persona para crear un personaje tipo (estereotipo de bondad, maldad o roles estereotipados de lo masculino y lo femenino¹²) al que dará vida en el *reality show* (la madre, el hijo, el famoso, etc.) (Pozner, 2013)¹³.

A este personaje, Sibilia le llama el “yo espectacular”. Es el producto de una personalidad alter-dirigida, es decir, formada en función de la exposición mediática: Éste “yo” es un personaje que necesita la compañía de un observador, nada de lo que haga a solas tendrá sentido, solo existe en tanto es observado por alguien más: “Sin la visibilidad concedida por las cámaras y las pantallas, los personajes de los *reality shows* simplemente no existirían” (Sibilia, 2008: 299).

¹² Jennifer Pozner, periodista y directora de la fundación “Women in Media and News” (Nueva York), se refiere especialmente a la misoginia que demuestran los *reality shows* norteamericanos producto del estereotipo del rol de la mujer en sociedad.

¹³ Pozner, en una entrevista para Reclaimmedia.com, afirma que los participantes de los *reality shows* en Estados Unidos firman un contrato por el cual conceden los derechos sobre su imagen a la productora del programa.

Los participantes del *reality show* no son actores, necesariamente. Son seres humanos actuando de sí mismos en una versión *ficcionalizada* de su propia realidad. Podríamos llamarlos *no-actores*, utilizando el término que empleó Augusto Boal (2001)¹⁴ para nombrar a quienes no tienen una técnica actoral aprendida previamente. En la actuación de estos no-actores frente a las cámaras desaparece cualquier rasgo que pueda identificarse como falsificado, irreal, sobreactuado o “teatral”¹⁵. Cuando las emociones de los involucrados son verdaderas, las tomas son exitosas. Qué mejor que un actor que actúa su propia vida. Fernando Andacht en *El reality show: una perspectiva analítica de la televisión* (2003) denomina *gran expresor* al habitante mejor adaptado al medio televisivo, quien naturalmente comprende los códigos y los internaliza. Este autor propone el concepto de *index appeal* (*índice de atractivo*) que corresponde a indicios (*index*) de realidad que garantizan al espectador un contacto real con la humanidad de los personajes en la pantalla y que se materializan en los rasgos del rostro cuando el personaje llora, sufre o ríe genuinamente (Andacht, 2008).

Andacht, para explicar los niveles de acción de estos grandes expresores, identifica tres regiones del comportamiento televisivo o tres espacios de acción en la realidad televisiva que propone Meyrowitz:

La región frontal es “la fachada”, lo que se ve del personaje: “nuestra identidad ante otros en el ámbito de la exposición cívica”;

La región bastidores, “de funcionamiento más o menos oculto, privado pero

¹⁴ Boal desarrolló este término para el Teatro del Oprimido, teatro que trabaja con personas que intentan, a través del teatro, hacerse preguntas sobre los problemas que comparten y plantearse soluciones ante ellos: “El teatro del Oprimido es teatro en la acepción más arcaica de la palabra: **todos los seres humanos son actores**, porque accionan, y espectadores porque observan. Todo el mundo actúa, acciona, interpreta. La única diferencia entre nosotros y ellos (los actores profesionales) consiste en que los actores son conscientes de que están usando ese lenguaje, tornándose por eso más aptos para utilizarlo” (Boal, 2001, pág. 9).

¹⁵ En la acepción de “falsedad” que no pocas veces se le otorga al término.

imprescindible para preparar la impresión que alguien aspira a producir en la región frontal”; y

La zona posterior profunda, donde “se alojan las conductas que nos emparentan con nuestra animalidad, o que sirven para guardar secretos, un conocimiento perturbador si se vuelve público” (Andacht, 2008: 43, 60).

Además del desenvolvimiento de los participantes del *reality show* frente a cámara, consideremos algunos momentos de la configuración del producto que Andacht señala y que son útiles para comprender el proceso de elaboración del *reality show*:

La simulación pro-filmica es un momento fabricado por los creadores para presentar, como si fuera un evento espontáneo captado casualmente, algo que ha sido arreglado para ser filmado.

El quiebre o el “momento de la crisis emocional y fisiológica de los prisioneros”. Son los momentos en que vemos a los participantes del *reality* llorar, reír, disfrutar o sufrir genuinamente. Este quiebre conmueve al espectador por ser una situación empática por naturaleza, pero le conmueve una vez más porque se convence de que se trata de un quiebre en la vida real y en tiempo presente de la persona que ve en la pantalla - ya no del personaje ficticio- (Andacht, 2003), vemos la telenovela de la vida real.

La edición es el momento de la organización, selección y transformación del material registrado en varias horas de grabación para obtener las imágenes que serán finalmente mostradas al público. Durante la edición, se utiliza un recurso conocido en la industria del *reality show* norteamericano como *frankenbites*, término que menciona Pozner, para denominar “el hecho de empalmar diferentes conversaciones o fracciones de éstas para

crear otras fraudulentas” (Pozner, 2013).¹⁶

El *reality show* es el género predominante en la programación televisiva de entretenimiento en el Perú. En el Perú, el género se hace popular a principios de los años 90’s, durante el gobierno del Presidente Alberto Fujimori, que ingresa en un momento de severa crisis. Una vez neutralizadas las fuerzas terroristas y calmado el conflicto interno del país, alrededor del año 1996, empieza el crecimiento económico al mismo tiempo que los medios de comunicación, en especial la televisión, se convierten en herramientas de manejo de masas por parte del propio gobierno “fujimontesinista”.

El *reality show* de hoy mantiene elementos melodramáticos heredados de las telenovelas, pues es consecuencia de la transformación y adaptación de los productos de entretenimiento de consumo masivo a las exigencias del espectador y a las nuevas demandas de las industrias culturales. En este capítulo se ha hecho una revisión que pretende entender el contexto en el que surge, teniendo en cuenta sus antecedentes en la televisión, el melodrama teatral y la tragedia griega.

¹⁶ “La gente no entiende que por cada 45 minutos de “The Bachelor” que ellos ven, han sido grabadas cien horas de película” (Pozner, 2013).

CAPÍTULO III. VIDAS EXTREMAS: EL DRAMA Y LOS RECURSOS

NARRATIVOS TELEVISIVOS

Vidas Extremas es un *reality show* que fue transmitido semanalmente por el canal de televisión peruano ATV Televisión, del año 2009 al 2011, en horario sabatino de diez de la noche. Inicialmente fue una secuencia dentro del programa dominical nocturno *Fuego Cruzado* que tuvo éxito entre la audiencia y fue transformada en un programa independiente, cuyo formato de *reality show* varió durante los tres años de emisión. Su productor ejecutivo y creador es Alberto Rojas, productor televisivo con más de veinte años de experiencia, también creador del controvertido *talk show* peruano conducido en los años noventa por Laura Bozzo, *Laura en América*. Vidas Extremas fue dirigido por el periodista Álamo Pérez Luna y conducido por el propio Pérez Luna y Mariella Patriú, también periodista.

El programa era transmitido en vivo desde un set de televisión y tenía una duración de dos horas, divididas en siete bloques. Cada bloque de programa mostraba un fragmento de una historia melodramática construida a partir del registro audiovisual de la convivencia de cuarenta y ocho horas de una familia de bajos recursos económicos con dos celebridades de la farándula peruana.

Cada emisión de Vidas Extremas iniciaba en el estudio de televisión con una introducción de los conductores a las celebridades que vivieron la *vida extrema*. A continuación, se narraba la historia en bloques. El primer bloque muestra extractos de entrevistas y grabaciones de la casa y el ambiente laboral de las celebridades antes de partir a la aventura de la *vida extrema*. Los siguientes presentarán la historia de la familia pobre y mostrarán el primer encuentro de las celebridades con la familia y el contexto de pobreza.

La historia implica una o varias faenas de trabajo en las que las celebridades -alejadas de las comodidades y lujos de su vida cotidiana- atraviesan junto con la familia pobre por situaciones de riesgo que generan vínculos emocionales entre pobres y ricos. Las celebridades consiguen, a la vez, sobrevivir a las duras pruebas de la pobreza y ayudar económicamente a la familia. Finalmente, celebridades y pobres se despiden en una conmovedora escena donde ambas partes lloran y prometen mantenerse en contacto. Los últimos dos bloques del programa, consisten en un emotivo re-encuentro en el set de televisión entre celebridades y la familia pobre. En estos bloques, la familia pobre recibe de los auspiciadores del programa, algún político y otros benefactores una gran cantidad de incentivos materiales y económicos que significan un cambio radical en la vida que han llevado hasta ese momento y revierten en gran medida la precariedad material de su situación inicial para darles acceso a una nueva vida más cercana a la que disfruta el famoso.

El show propone a la familia pobre como una víctima, representada por un jefe de familia que puede ser el padre, la madre o el hermano mayor. Las celebridades son planteadas como los héroes de la historia, enviados por el programa de televisión (Dios) al rescate de la víctima. La generosidad y valentía de las celebridades se expresa en la renuncia a las comodidades de su vida diaria para convivir con la familia de pobres durante dos días en la vivienda y la comunidad donde ellos habitan.

Las celebridades logran incrementar los ingresos económicos de la familia después de haber trabajado en labores que consiguen gracias a su fama. Al igual que el héroe del drama romántico que describe Mamet (2001), las celebridades conocen de antemano que tendrán control sobre las dificultades de su misión. En este caso, el héroe, quien es siempre católico, además de su fe en Dios, cuenta con su fama o calidad de celebridad que le da

acceso a oportunidades de conseguir dinero para ayudar a los pobres. Al finalizar su *vida extrema*, las celebridades confiesan ante cámaras una transformación en su entendimiento del problema de la pobreza. A nivel dramático, esta transformación no genera una catarsis ni en el héroe ni en el público, ya que, la víctima, a diferencia del héroe trágico, no ha cometido una *harmatia* o error contra las leyes de Dios, sino que es víctima de la circunstancia.

Finalmente, las donaciones que recibe la familia pobre, corresponden, en la estructura melodramática, a la recompensa divina que las víctimas del melodrama reciben luego de transitar por las dificultades de la historia.

*Tabla que muestra la distribución de contenido de cada episodio de Vidas Extremas por bloques

Bloque	Descripción	Duración
Primero	Desde el set: -Presentación de las celebridades que participaron en la <i>vida extrema</i> . Video de <i>vida extrema</i> : -Las celebridades (héroes) dejan su mundo y parten hacia la pobreza. -Viaje a la pobreza -Descubrimiento de la historia del jefe de la familia pobre (víctima) por capas de sensibilidad. Desde el set: -Los conductores y las celebridades comentan la triste historia de la familia pobre.	12:07

	CORTE	
Segundo	<p>Desde el set:</p> <ul style="list-style-type: none"> -Videos de mensajes de aliento de los familiares y amigos de las celebridades. <p>Video de <i>vida extrema</i>:</p> <ul style="list-style-type: none"> -Breve recuento de lo ocurrido hasta entonces (actualiza la historia para el espectador que no ha visto el bloque anterior). -Develamiento del drama por capas de sensibilidad: Confesiones de las celebridades sobre su percepción de la triste historia de la víctima. Y confesiones de la víctima. -Las celebridades sensibilizadas se comprometen a ayudar a la víctima y a su familia. -Primera jornada de trabajo de las celebridades (héroes). <p>Desde el set:</p> <ul style="list-style-type: none"> -Comentarios en el set sobre las emociones vividas en ese bloque de la <i>vida extrema</i>. <p>CORTE</p>	11:20
Tercero	<p>*Adelantos de la siguiente <i>vida extrema</i>.</p> <p>Video de <i>vida extrema</i>:</p> <ul style="list-style-type: none"> -Recuenta y retoma la historia desde el último evento del bloque anterior. -Confesiones emotivas de la víctima y su familia sobre su sufrimiento diario. 	8:51

	<p>-Confesiones emotivas de las celebridades sobre su percepción de la vida de los pobres.</p> <p>-Alguna anécdota de las celebridades durante la <i>vida extrema</i>.</p> <p>-Pueden retomar la primera jornada de trabajo.</p> <p>-Primera comida de las celebridades con la familia pobre.</p> <p>-Evento gratuito o regalo de los dioses al jefe de familia (víctima).</p> <p>Desde el set:</p> <p>-Conversación entre celebridades y conductores del show.</p> <p>CORTE</p>	
Cuarto	<p>Desde el set:</p> <p>-Avances de la <i>vida extrema</i> que se presentará la siguiente semana.</p> <p>-Comentarios sobre la experiencia de las celebridades de pasar la noche con la familia pobre.</p> <p>Video de <i>vida extrema</i>:</p> <p>-Hora de dormir.</p> <p>-El amanecer y el desayuno con la familia.</p> <p>-Las celebridades asumen un rol en la familia.</p> <p>-Segunda misión de las celebridades (que sorteará con ayuda de su fama).</p> <p>CORTE</p>	8:14
Quinto	<p>Desde el set:</p> <p>-Las celebridades y los conductores comentan el bloque anterior.</p> <p>Video de <i>vida extrema</i>:</p>	9:38

	<p>-Continúa la segunda misión de las celebridades y las dificultades se incrementan.</p> <p>-Confesiones emotivas de las celebridades (Muerte del gatito).</p> <p>-Regalo de los dioses para ayudar a las celebridades a cumplir su cometido.</p> <p>-Las celebridades se transforman en líderes populares.</p> <p>Desde el set:</p> <p>-Las celebridades y los conductores del programa comentan los eventos observados en el último video de la <i>vida extrema</i>.</p> <p>CORTE</p>	
Sexto	<p>Desde el set:</p> <p>-Conversación entre celebridades y conductores del show sobre lo que las celebridades “se llevan” de la experiencia de la <i>vida extrema</i>.</p> <p>Video de <i>vida extrema</i>:</p> <p>-Parte final de la última misión.</p> <p>-Regalos de Dios que aportan a la consecución del objetivo de la celebridad convertida en héroe.</p> <p>-La celebridad se consolida como líder popular, recauda suficiente dinero para ayudar a la víctima, quien se transforma, a su vez, en héroe.</p> <p>-Despedida y confesiones emotivas.</p>	12:20
Séptimo	<p>Desde el set:</p> <p>-Reencuentro entre celebridades y la familia pobre.</p> <p>-Entrega de donaciones a la familia. Cambio de vida de la víctima y su</p>	12:01

	inclusión en el mundo del consumo.	
TOTAL		63:00 minutos

La historia de Vidas Extremas se asemeja a la de las telenovelas, en que la heroína (o víctima), dotada de sentimientos bondadosos y una fe inacabables, está predestinada a triunfar con la ayuda del héroe, en un mundo dividido entre el bien y el mal. En ambos casos, el tránsito de la víctima al estado de felicidad final comprende una serie de eventos en los que la intervención del héroe logra elevar a la víctima a la categoría de heroína.

Vidas Extremas es un melodrama sobre la pobreza. La característica del melodrama de incidir permanentemente en la dimensión emotiva es fundamental en la configuración del producto. Además, enfoca el tema de la pobreza en el Perú estereotipando los roles de pobres y ricos, plantea un estilo de vida consumista como ideal de felicidad y propone el asistencialismo como solución.

3. 1 Los capítulos seleccionados: breve presentación

Fueron seleccionados, observados y analizados cinco capítulos de Vidas Extremas, extraídos de manera aleatoria del total de capítulos emitidos semanalmente durante el año 2010 (capítulos subidos a la web de Youtube.com). Éstos capítulos salieron al aire el 23 de Marzo de 2010 (Celebridades: Jonathan Maicelo y Percy Olivares); el 01 de mayo de 2010 (Celebridades: Monique Pardo y Koky Belaúnde); el 17 de Julio de 2010 (Celebridades: Puchungo Yáñez y Rosa Elvira Cartagena); el 07 Agosto de 2010 (Celebridades: Luis

Iberico y Gonzalo Iwasaki) y el 04 de Octubre de 2010 (Celebridades: “Puma” Carranza y Carmen Rodríguez).

A continuación un breve recuento de la historia narrada en los capítulos que, posteriormente, serán analizados desde la estructura dramática y los elementos melodramáticos que presentan:

a) Jonathan Maicelo y Percy Olivares: Antes pobres, hoy celebridades.

Fecha de emisión: 27/03/2010

Jonathan Maicelo es un joven boxeador peruano, campeón en su categoría a nivel internacional. Percy Olivares es un ex futbolista peruano que hizo carrera jugando en clubes de Europa, Argentina, México, Brasil y Perú. Ambas celebridades nacieron y crecieron en contextos de pobreza material. Además de su desenvolvimiento como deportistas, su reciente reconocimiento mediático se debe a su participación en el *reality show* de baile en otro canal de televisión peruano.

Luego de un viaje en avión hasta Pacasmayo (a 450 km de Lima), las celebridades conviven con dos familias dedicadas al agro y el pastoreo. Olivares conoce a la familia de Darío, un agricultor anciano dedicado al *deshierbe* en sembríos de arroz y padre de hijos pequeños que no van a la escuela por falta de recursos económicos. Maicelo, por su parte, llega a la casa de Alejandro, un anciano pastor de ovejas que vive con su esposa e hijos menores de edad. Uno de sus hijos ha perdido un ojo por la mordedura de un perro y la otra padece de epilepsia y permanece postrada en un colchón en la cocina de la casa. Ambas familias enfrentan serias dificultades económicas, viven en viviendas precarias y no cuentan con servicios básicos de electrificación, agua potable, educación de los hijos y acceso a servicios de salud. Las celebridades se identifican con la situación de las familias

que acompañan -recuerdan a través de esta experiencia su infancia en medio de carencias materiales- y realizan los mismos trabajos que los jefes del hogar. Además, las celebridades practican fútbol y box con los jóvenes de la comunidad, se convierten en referentes para ellos y se comprometen a mantenerse en contacto con las familias en adelante.

En el reencuentro en el set de televisión, ambas familias reciben gratuitamente, y en nombre de los auspiciadores del programa, becas de estudio para los hijos, artefactos eléctricos, ropa y alimentos en grandes cantidades.

b) Monique Pardo y Koky Belaúnde.

Fecha de emisión: 01/05/2010

Koky Belaúnde, “El estilista de las estrellas”, es un estilista peruano, reconocido por tener entre sus clientes a figuras del espectáculo peruano. Monique Pardo es vedette y cantante peruana, se hizo popular entre las décadas del 70 y del 80, permanece en actividad artística hasta el momento. Ambas celebridades son amigos y se reencuentran luego de un distanciamiento prolongado para vivir juntos la *vida extrema*.

Monique y Koky cumplen el rol de padre y madre de cuatro huérfanas menores de edad que viven en una casa prestada en San Juan de Miraflores. En el capítulo, grabado de manera que se evidencie y sobre-enfatice ante cámaras las necesidades de las hermanas, vemos a Monique y a Koky lavando ollas sucias y preparando desayunos en el comedor popular de la zona. Pardo y Belaúnde organizan una venta de calzones en el centro comercial Gamarra; como consecuencia de su fama entre los compradores, logran recaudar una suma de ochocientos soles para la familia. Koky Belaúnde, “El estilista de las estrellas”, prepara a las hermanas para que participen como modelos de pasarela en un desfile de modas que organiza la producción del programa en el centro comercial. A esta

pasarela asiste Jean Paul Strauss, cantante de pop peruano, cuya presencia genera más atención entre los presentes y colabora con la recaudación de fondos. Finalmente, los héroes se despiden de las hermanas entre llantos de ambas partes y promesas de volverse a ver.

Durante el reencuentro en el set de televisión, las hermanas reciben becas de estudio en instituciones educativas privadas, ropa, alimentos y una mascota. El alcalde de San Juan de Miraflores les entrega el título de propiedad del terreno que dejó su difunta madre sin inscripción, ahora inscrito a nombre de la hermana mayor, a quien también promete beneficiar con un puesto de trabajo en la Municipalidad. Otra institución benéfica, las asiste con una casa de madera pre-fabricada a donde la familia se mudará pronto.

c) Alonso “Puchungo” Yáñez y Rosa Elvira Cartagena: Las celebridades trabajan matando pollos para ayudar a una madre soltera.

Fecha de emisión: 17/07/2010

Alonso “Puchungo” Yáñez es un ex-futbolista peruano, jugó en el Club Universitario de Deportes y fue convocado a jugar por la selección nacional en los años 90s; ha ganado popularidad por su reciente participación en un *reality show* de baile. Rosa Elvira Cartagena es modelo y se convirtió en figura mediática en 1999 cuando ganó el certamen de belleza Miss Perú. Ambos personajes nacieron en la provincia del Callao en Lima y crecieron en medio de carencias materiales.

Rosa Elvira y “Puchungo” conocen a Nancy, migrante de provincia y madre soltera de cuatro hijos pequeños; ella vive con su familia en un cerro de Collique. Nancy trabaja vendiendo pescado en el mismo mercado donde recolecta comida de la basura para alimentar a su familia. Las celebridades, armadas de su fama y convertidos en una suerte de

líderes populares entre los pobladores de Collique, trabajan con Nancy recolectando comida de la basura; matando pollos y vendiendo pescado en el mercado. También organizan una venta de anticuchos entre los vecinos para mejorar los ingresos de la familia pobre. Finalmente, las celebridades gestionan asistencia médica gratuita para los niños, quienes tenían dificultades respiratorias. Durante la *vida extrema*, Rosa Elvira y “Puchungo” entablan una relación muy cercana con los hijos pequeños de Nancy. Es por ello que la despedida ocurre entre llantos conmovedores de los niños, la madre y los propios famosos.

Los auspiciadores y benefactores del programa donaron a la familia de Nancy ropa, artefactos, artículos para el hogar y becas de estudio para los niños en un colegio privado.

d) Luis Iberico y Gonzalo Iwasaki: el político se sumerge en la basura y conoce la pobreza.

Fecha de emisión: 07/08/2010

Luis Iberico es un político y periodista peruano, mientras grababan la *vida extrema* era candidato a la alcaldía de Lima. Gonzalo Iwasaki es también periodista. Ambas celebridades trabajaron juntos en la conducción de programas televisivos de corte político entre los 90's y el 2000. Ambos personajes provienen de familias de clase media-alta y no están familiarizados con el contexto de extrema pobreza en que vivía la familia de la víctima.

Judith y Nelson son esposos y viven en Punta Negra. Nelson ha sufrido un derrame cerebral y las secuelas lo han dejado parcialmente discapacitado. Trabaja en unas plantaciones de cochinilla a varias horas de su casa, allí pasa la mitad del mes, alejado de su familia. Judith se dedica al reciclaje de basura en Punta Negra. La pareja tiene tres hijos,

Christian, el mayor, no es hijo de Nelson, aunque ambos mantienen una relación cordial de padre e hijo.

Los famosos afrontan las dificultades del trabajo duro que realizan Judith y Nelson diariamente y los ayudan en sus labores de extracción de cochinilla y de recolección de basura para el reciclaje. Durante el episodio es evidente un protagonismo de Luis Iberico, quien figuró implícitamente como personaje principal. Gonzalo Iwasaki asumió el rol de asistente de su compañero, aprovechando incluso dos oportunidades para hacer propaganda política a favor de Iberico.

Al finalizar las jornadas de trabajo, las celebridades entristecen por la cercanía de la despedida. Iberico derrama unas lágrimas ante cámaras. Judith confiesa que aprendió de los famosos a salir adelante.

Finalmente, la familia recibe donativos de los auspiciadores del programa que incluyen un televisor, muebles para la casa, ropa, juguetes, agua, alimentos, instalación de electricidad, entre otros. También reciben donativos de los candidatos a diferentes alcaldías en Lima por el partido de Iberico: una cocina, ropa, becas de estudio y dinero para costear gastos de movilidad de los hijos, productos de abarrotes para vender.

e) “El Puma” Carranza y su esposa Carmen Rodríguez: El baile del “Puma” por una madre soltera.

Fecha de emisión: 04/09/2010

José Luis “El Puma” Carranza es un ex-futbolista peruano que jugó en el club Universitario de Deportes y en la selección peruana de fútbol. Al igual que otros deportistas que participaron en Vidas Extremas, Carranza vivió su infancia en un contexto de pobreza material y concursó en el *reality show* de baile conducido por la animadora Gisela

Valcárcel, donde popularizó una forma de bailar conocida como el “baile de la malagüa”. Carmen Rodríguez creció en una familia de clase media del barrio de Los Olivos y es la esposa del “Puma”.

Las celebridades conocen a Mónica, una joven madre soltera que vive en el barrio de Santa Rosa con sus hijos pequeños. Mónica gana diez soles al día vendiendo arroz con leche y cuidando un baño público -donde vivió hasta que consiguió la pequeña vivienda prestada donde ahora habita con su familia-. Su situación de pobreza extrema la lleva a desfogar sus frustraciones en un cerro cerca de su casa, donde va a reclamar a gritos a Dios escuche sus oraciones y le ayude a superar su pobreza, ella demuestra este ritual frente a las celebridades. Esa demostración conmueve a los esposos Carranza y los lleva a comprometerse a ayudar a la familia pobre.

“El Puma” asume el rol del padre de la casa y busca trabajos remunerados para ayudar a Mónica a incrementar los ingresos del hogar. Por su parte, Carmen y Mónica cocinan para alimentar a la familia. Las celebridades, junto con Mónica, venden comida en una carreta ambulante que “El Puma” ha construido con ayuda de la comunidad. El negocio tiene éxito y la venta termina convirtiéndose en una fiesta popular donde “el Puma” demuestra su “baile de la malagüa” y subasta camisetas donadas por otros futbolistas famosos.

La familia de Mónica recibe, además, donaciones del alcalde de Santa Rosa y de los auspiciadores del programa que incluyen artefactos eléctricos, muebles, ropa, alimentos y un terreno donde construirá su nueva vivienda con materiales de construcción también donados por los auspiciadores.

3.2 Análisis de los elementos melodramáticos en Vidas Extremas

El análisis de los programas y los testimonios recogidos acerca de la producción del programa Vidas Extremas han permitido el esclarecimiento de las interrogantes que motivaron esta investigación. A continuación, expondré las razones que confirman mi hipótesis, que plantea que los creadores del *reality show* utilizaron intencionalmente herramientas melodramáticas en la configuración de las historias. Esto se empata con la preferencia del espectador latinoamericano por este género, expresada en el elevado consumo de telenovelas en el continente y en el Perú.

Los dos siguientes puntos abordan, en base a la información recogida en las entrevistas a Alberto Rojas, creador del programa, en primer lugar, una situación clave para entender el momento en la historia de la industria de la televisión peruana en que surge Vidas Extremas. En segundo lugar, explico las etapas que conforman el proceso de creación del producto final de Vidas Extremas. Me detengo en estos aspectos con el fin de facilitar la lectura del subsiguiente análisis del drama y el melodrama en el *reality show*.

3.2.1 Condición clave: el espectador de bajos recursos económicos ingresa a la pantalla

Alberto Rojas es el productor general y uno de los creadores de Vidas Extremas, su experiencia como productor abarca más de veinte años de trabajo en programas de información y entretenimiento en la televisión peruana. Uno de sus productos más exitosos, en términos de duración y de preferencias de la audiencia, fue el *talk show*, conducido por la peruana Laura Bozzo en los noventa, “Laura en América”, que discutía casos presentados como eventos de la vida real, generalmente íntima, de personas de bajos recursos económicos, que pretendían ejemplificar problemas sociales del Perú en medio de un espectáculo melodramático.

Alberto Rojas considera el acceso de personas comunes y corrientes, parte de la población menos favorecida económicamente, a las pantallas televisivas como un punto de quiebre que marca un cambio en el formato y el contenido de los programas de entretenimiento en el Perú. Esto ocurre en un contexto social posterior al conflicto armado que vivió el Perú desde finales de los años setenta hasta mediados de la década del noventa:

La televisión en los años anteriores era una televisión muy glamorosa. Porque hay ciertos sectores que no tenían ingresos. Yo en mi carrera hice *talk shows*. Y puse a la persona común y corriente en un programa de televisión. Donde solo estaba permitido que entre gente privilegiada. Entra la gente común que no tiene acceso. No importa lo que vaya a decir. No importa si es que era mentira o era verdad. Olvídate un poco de eso para alejarnos un poco del prejuicio. El asunto es que esta persona va, entra al programa y habla. Se expresa, dice. Y ese acceso de la persona que no tiene voz a la televisión hace un cambio en el formato y en el género televisivo y las maneras de tú como cuentas las historias (A. Rojas, Comunicación Personal, 2012, 22 de Junio).

Conviene tener en cuenta que el gobierno dictatorial de Alberto Fujimori durante la década de los noventa en el Perú -que marca una era de corrupción y mercantilización¹⁷ de los medios de comunicación que aún persiste en el País- promovió la “espectacularización” de la realidad política y social en los medios. Estos contenidos colaboraban, según confesiones de Vladimiro Montesinos Torres, ex-jefe del Servicio de Inteligencia Nacional, en distraer la mirada de la ciudadanía de los manejos políticos y económicos. En este contexto surgen los *talk shows* peruanos inspirados en formatos de programas de conversación estadounidenses que incluían historias de personas ajenas al ámbito televisivo.

En adelante, los programas de entretenimiento más vistos en la televisión nacional, incorporarían aspectos de la realidad. Según el mismo Rojas admite, en ese tiempo practicó

¹⁷ Los medios de comunicación se ponen al servicio de intereses privados. Los contenidos no se controlan, es así que hoy no existe en el Perú ninguna regulación de los contenidos vertidos en los programas de televisión.

formas de contar historias de gente ajena al entorno televisivo dentro de una estructura dramática cercana a la de la telenovela: "A Laura yo sí le di, intencionalmente, una cuestión dramática. Todo el programa estaba armado como una telenovela. Era una estructura totalmente melodramática" (A. Rojas, Comunicación Personal, 2012, 22 de Junio).

Alberto Rojas crea *Vidas Extremas* en la búsqueda de un *reality show* en el que convivieran un periodista o una celebridad de la industria de la televisión con una familia que vive en condiciones de pobreza material extrema. Se buscaba que el primero experimentara las condiciones de vida de la familia, para ello, Rojas considera "los determinantes televisivos y extra-televisivos": "Hay un contexto que, para poder llamarlo de una manera, son los determinantes televisivos y extra televisivos. Que son competencia, cómo se está moviendo el tema televisivo y el gusto del televidente en ese momento." (A. Rojas, Comunicación Personal, 2012, 22 de Junio).

Al hablar de "competencia", el productor se refiere a programas transmitidos por otros canales de televisión que tienen éxito en horarios de entretenimiento. En ese momento eran *reality shows* de talentos en los que las celebridades competían bailando o cantando para ayudar a personas de bajos recursos económicos a cumplir sus sueños de alcanzar bienes o servicios a través de donaciones materiales de marcas auspiciadoras. En *Vidas Extremas*, Rojas une los dos mundos que, a raíz del acceso del televidente de bajos recursos a la ficción, se empezaron a distinguir en la realidad televisiva: el de la celebridad que protagonizaba los *reality shows* de la competencia, y el de estos nuevos personajes que llegan de la vida real contando historias de miseria y desprotección en programas como "Laura en América":

"Si es el famoso al que quiere ver el televidente y, además, tú quieres hacer una especie de denuncia social, si quieres llamarlo de esa manera. ¿Por qué no juntas al pobre

con el rico? Tienes un conflicto ahí y haces un programa de eso. (...) Los pones en una situación de conflicto. Y el conflicto es muy simple, el glamoroso, que no conoce una realidad y lo enfrentas, justamente, a esa realidad extrema, de pobreza, de sufrimiento y de conflicto y los haces convivir (...). Generas el conflicto, que es la convivencia y a partir de eso puedes armar un melodrama, a partir de lo que están viviendo.” (A. Rojas, Comunicación Personal, 2012, 22 de Junio).

Al tanto del gusto del televidente peruano por las telenovelas, Rojas continúa con la forma de presentar historias reales desde una perspectiva melodramática que ya había ensayado en “Laura en América” con buenos resultados en términos de *rating*:

“Por nuestra formación¹⁸, nos interesaba mostrar el conflicto social. Pero ya sabemos que el conflicto social puro un televidente no lo atrapa necesariamente. Tienes que poner también el lado afectivo (...). Los latinoamericanos somos más emotivos, mucho más arraigados con el tema del afecto. A nosotros nos cuesta separarnos de nuestros padres, nos cuesta separarnos de nuestros hijos” (A. Rojas, Comunicación Personal, 2012, 22 de Junio).

Este nuevo proyecto se diferenció de los de la competencia porque planteaba a la celebridad un reto fuera del set de televisión, en la vida real, además intenta, por primera vez, narrar desde el *reality show* una historia bajo una estructura dramática que responde al enfoque aristotélico, reseñado en el Capítulo 1, en un código melodramático.

Los resultados fueron nuevamente positivos en términos de preferencia de la audiencia. El programa tuvo altos niveles de sintonía, especialmente en los sectores socioeconómicos “E” y “D”:

El “D” por ejemplo rechaza lo que son temas sexuales (...). Es recontra conservador. Tú le pones un tema sexual y no lo ven. Y sí lo ven el “A-B”. El “A-B” es, por ejemplo, más curioso con el tema que tiene que ver con homosexualidad. Al “D” le gusta ver programas de este tipo, de corte social. Y le gusta ver cosas de dónde

¹⁸ Alberto Rojas tiene estudios en Ciencias de la Comunicación en la Universidad de Lima y de Psicoanálisis.

aprender. Mientras que el AB se siente para entretenerse y burlarse del resto (A. Rojas, Comunicación Personal, 2012, 22 de Junio).

Según un informe sobre los niveles socioeconómicos en Lima Metropolitana realizado por la Asociación Peruana de Empresas de Investigación de Mercados (APEIM), los sectores “D-E” corresponden respectivamente al nivel Marginal: “caracterizado por tener una situación muy precaria con incapacidad para cubrir sus necesidades básicas, se encuentra el 18.0% de la población. Por sus condiciones aspiracionales y de consumo suelen ser considerados sólo para estudios de orden sociológicos y políticos”. Y al nivel Bajo Inferior: “población de escaso nivel de ingreso producto de una actividad laboral de baja calificación, se ubica el 32.33%. Esta población cuenta, en general, con patrones bajos de consumo de productos y servicios” (APEIM, 2005:pág 6).

El programa buscaba que el espectador se identificara con los personajes de la historia: “(...) Tú ves algo porque es algo con lo que tú te identificas. Positiva o negativamente, pero te identificas. Porque lo rechazas o porque te sientes de alguna manera asociado a lo que estás viviendo. Hay una identificación” (A. Rojas, Comunicación Personal. 2014, 16 de Julio).

Según Alberto Rojas, la historia mantiene “al pobre viendo su propia miseria” (A. Rojas, Comunicación Personal. 2012, 22 de Junio). Estos nuevos habitantes televisivos no acceden a una crítica al problema real de la pobreza en el Perú, el uso del melodrama como herramienta para el tratamiento del tema, obliga el uso de estereotipos y exageraciones que anulan la posibilidad de abordar el problema social en su amplia complejidad.

3.3.2 Etapas de la configuración del producto

La palabra “*reality*” (realidad) promete un espectáculo carente de ficción, que muestre los verdaderos sentimientos y sensaciones de los actores, incluso cuando ello significa dar una mirada en espacios de su vida íntima. Vidas Extremas cuenta una historia melodramática

con elementos de la realidad, que es resultado del registro de la vida real de las personas involucradas en circunstancias en que los límites entre lo íntimo y lo público se disuelven.

Para lograrlo, Alberto Rojas, productor general del programa, formó un equipo de investigadores, camarógrafos, editores y productores, instruidos por él mismo sobre lo que buscaba en el producto final y lo que específicamente trabajaría cada miembro del equipo en las distintas etapas de su configuración. Este proceso empezaba con la búsqueda y selección de los casos, pasaba por un esbozo de la historia que se crearía con elementos de la vida real de los participantes, el registro de la convivencia entre celebridades y pobres y la edición final que terminaría de dar forma al capítulo de Vidas Extremas que sería mostrado cada domingo.

La primera etapa en la elaboración de Vidas Extremas consistía en un casting de familias pobres: "Había un casting. Nosotros los buscábamos, yo nunca creo en que la gente venga. Los investigadores salían a buscar y presentaban sus casos" (A. Rojas, Comunicación Personal, 2012, 22 de Junio). Los investigadores debían encontrar casos en las zonas más pobres de Lima y alrededores¹⁹, asegurándose de llegar hasta el poblador que tuviera la historia más conmovedora de la zona. Los participantes pobres debían cumplir con las siguientes condiciones: 1) Poder comunicar su drama a través de la palabra: "Era necesario que tuvieran cierta locuacidad" porque, según Rojas, "la televisión no solo se ve, se escucha"; por lo tanto, las historias tendrían que ser narradas por los propios protagonistas de manera clara. 2) Las familias tenían que ser, preferiblemente, numerosas. El productor general dice que "si eran familias muy pequeñas, no funcionaba, si es más numerosa, mejor, hay más posibilidades que hablen más personas. Si hay un papá y una mamá, si hay muchos

¹⁹ Alberto Rojas aclaró que tenían cuidado de no buscar en las zonas que estaban "contaminadas" por los *realitys* falsos es decir, zonas de donde salían actores a sueldo para *realitys* y *talk shows* de la competencia (A. Rojas, Comunicación Personal, 2012, 22 de Junio).

hijos de diferentes edades". 3) El oficio del jefe de familia o la actividad a la que se dedicara la familia, debía ser "visualmente atractiva: Si es una cosa donde no hay acción, la pantalla se enfría, no es atractivo". Un oficio que no implique movimiento o transformación constante de la situación, no implica acción, por lo tanto, no es atractivo. 4) Finalmente, y como factor trascendental, "el protagonista tenía que tener un pasado". Solo si el jefe de la familia pobre tenía una historia triste y los testimonios de la familia eran conmovedores para las celebridades y la tele-audiencia, se podría crear un melodrama durante la edición (A. Rojas, Comunicación Personal, 2014; 16 de Julio).

Cuenta Rojas que los investigadores de Vidas Extremas llevaban las historias a una reunión de producción donde él mismo daba el visto bueno para seleccionar a las familias pobres que participarían del show, en la medida que cumplieran con las características ya mencionadas. Los investigadores debían comprobar que el caso fuese real, que la familia cumpliera con los requerimientos del casting y que existieran las condiciones apropiadas para grabar en la comunidad y la vivienda de la familia.²⁰

Las celebridades eran seleccionadas con menor rigor, la principal condición era que fueran personajes populares de la industria del espectáculo, reconocidos como celebridades por la familia pobre, los vecinos de la comunidad y el público televidente. Solo así se lograría el contraste de realidades entre el universo espectacular y "glamoroso" de la televisión y la pobreza de la "vida real". Las celebridades debían emocionarse con el drama de la familia pobre, escucharlos y comprometerse a ayudarlos. Así ocurrió cuando José Luis "El Puma" Carranza y su esposa Carmen Rodríguez escucharon a Mónica, la madre de

²⁰ Existía un acuerdo firmado por los participantes del *reality show*, en el que ellos autorizaban al canal la transmisión de su imagen en el programa. No existía en este acuerdo una cláusula sobre la exposición de la intimidad del participante. Sin embargo, Rojas asegura que durante la edición se tuvo mucho cuidado de cuidar estos aspectos, sobre todo porque se tenía en cuenta el público familiar del programa.

familia que les mostraba su drama, hablar sobre la frustración que le genera no tener dinero suficiente para satisfacer las necesidades básicas de su familia: “A veces siento que no debí haberlos traído al mundo porque mis hijos sufren mucho y sufren por mi culpa”. “El Puma” se compromete a ayudar a la familia y asume el rol del padre de la casa: “Yo no los voy a defraudar, su papá voy a ser. Voy a hacer todo por esas criaturas”²¹.

A las celebridades se les pedía que fueran “ellos mismos” (o su yo televisivo) durante la grabación. En los inicios de *Vidas Extremas*, participaba una sola celebridad, después incluyeron otro personaje famoso. Formaron parejas porque necesitaban más diálogo durante la grabación y en las conversaciones en el estudio. En los cinco capítulos observados, participa una pareja de celebridades que incluye una mujer y un hombre, excepto en el caso de Luis Iberico y Gonzalo Iwasaki. Según Alberto Rojas, no existía ninguna pauta para su comportamiento porque buscaban reacciones reales.

3.3.3 Registro y edición

Para las grabaciones, cuenta Alberto Rojas, se utilizaron dos cámaras de última generación que capturaban primeros planos moviéndose constantemente muy cerca de los rostros de los personajes para captar tomas que transmitieran sus emociones desde un ángulo privilegiado y dando la sensación de imagen de cámara documental o amateur²². Para mejorar las imágenes, aprovecharon la señal de alta definición que acababa de comprar el canal ATV. Esto permitió lograr imágenes con mucho detalle en lo que se refería a las expresiones, los rostros y las texturas.

Rojas instruyó muy bien a su equipo sobre las características que buscaba en el producto

²¹ Ficha 1. Apéndice B

²² Alberto Rojas advierte que la televisión, a diferencia del cine, requiere específicamente de tomas cercanas porque son más directas e inmediatas. Reconoce que la actividad de mirar televisión se alterna en los hogares con varias otras acciones. Por ello, los planos cercanos y una narrativa ágil y sencilla ayudan a recapitular la idea de lo que se dice en cualquier momento.

final y cuáles debían ser sus criterios para lograrlas:

Cuando yo hice en algún momento un taller con mi equipo, nos comenzamos a poner con todos los chicos, que era gente muy joven, (...) comenzamos a leer libros sobre edición, dramaturgia, sobre justamente hacerles entender por qué era importante el conflicto, por qué era importante que ellos comenzaran a madurar. Más aún por qué esas historias son diferentes, porque estamos basados en lo contingente, no sabes cómo te va a venir. Tú puedes capturar esos elementos de la realidad y ver cómo los puedes usar después. Entonces tú puedes ver lo que está pasando y dices “uy, esto es un conflicto a eso le voy a meter más tiempo (A. Rojas, Comunicación Personal, 2012; 22 de Junio).

El registro de la convivencia empezaba con el traslado de las celebridades desde sus casas hasta la vivienda de la familia pobre y culminaba con la despedida entre ambas partes. Los camarógrafos tenían la orden de registrarlo todo, sin censura, teniendo en cuenta que el material grabado sería utilizado después para componer un melodrama. Privilegiaban las reacciones reales, que generan el *index-appeal* (Andacht, 2008): "No me importa lo que ella me está diciendo, ¿sabes qué es importante? que el otro lo escuche. Yo quiero ver la cara del famoso cuando está escuchando esa historia dramática" (A. Rojas, Comunicación Personal, 2012; 22 de Junio). Por otro lado, el productor de exteriores que acompañaba a los camarógrafos se aseguraba de grabar suficientes testimonios aislados de los personajes²³. Estas tomas capturaban sus emociones más íntimas frente a cámara, utilizando generalmente el plano busto, y serían empleadas durante la edición para lograr los momentos “muerte del gatito” (Mamet, 2001).

Durante las grabaciones, refiere Rojas:

Los productores tenían la disposición de intervenir lo menos posible. Grabábamos cualquier cantidad, horas de horas. Grabábamos casi cuarenta y ocho horas, la idea era

²³ Estos momentos serán analizados a continuación bajo el nombre de “Confesiones” o “Momento de la muerte del gatito”.

que todo debía ser real. Tenían que quedarse a dormir (las celebridades), tenían que comer lo que ellos comían, tenían que en verdad sentir lo que sentía la gente pobre, sino no, no tiene gracia. Que no tienes qué comer, que tienes angustias, que tienes que sobrevivir porque el oficio o lo que tú haces es una cosa extraña, a veces sucia y, a veces, límite (A. Rojas, Comunicación Personal, 2012; 22 de Junio).

Por su experiencia en los *talk shows* que produjo, Alberto Rojas confía en los eventos inesperados y espontáneos. Me cuenta, generalmente, surgía una empatía entre la familia y las celebridades que hacía que ambos abrieran sus corazones uno al otro y, por lo tanto, a la cámara: “Surgía una complicidad entre el pobre y el inalcanzable y, a veces, también se podían ver afectos involucrados y eso también es atractivo” (A. Rojas, Comunicación Personal, 2012; 22 de Junio).

Si bien Rojas dice que la producción intervenía mínimamente durante la convivencia, los capítulos observados contienen eventos, que más adelante serán explicados dentro de la categoría de “simulación pro-filmica” (fiestas sorpresa ofrecidas por las celebridades a la familia pobre, visitas al cine, la visita de un artista que la familia admira, etc.), que, evidentemente, fueron posibles gracias a la intervención de la producción.

Los roles de los personajes estaban pre-establecidos, en base a las historias reales, y el drama más o menos esbozado antes de la grabación. Sin embargo, insiste Rojas, era necesario dejar un margen al azar. Una vez en manos del director y del productor, el material registrado era editado y el drama final definido.

Durante la edición, el material recogido se organizaba bajo la supervisión del propio Rojas y de Álamo Pérez Luna, director y conductor del programa, para lograr una historia melodramática:

Mi idea era siempre darle una estructura dramática, sobre todo cuando empezó. A veces los reporteros llegan con un material grabado de una manera caótica (...) pero de un material que no tiene ninguna historia, tú puedes producir tu propia historia. A partir de la realidad que uno recibe, le doy una estructura melodramática. A mí me llegan las cosas y digo ya, vamos a empezar así, va a transcurrir así y va a terminar así (A. Rojas, Comunicación Personal, 2012; 22 de Junio).

El *rating* era también un factor determinante para decidir la estructura dramática a la que se le termina de dar forma durante la edición. Mientras lo entrevisto, Alberto Rojas me muestra un monitor donde tiene diagramadas y en permanente actualización las cifras del *rating* de los programas de su canal y los de la competencia de acuerdo al segmento de público que los ve. Además, estudia y revisa las reacciones de los televidentes por redes sociales con respecto a la programación televisiva por horarios y canales. De esa manera, el productor sabe en qué momento reforzar la atención del televidente para mantenerlo cautivo. Insiste en que la televisión, a diferencia del teatro y del cine, debe generar estímulos permanentemente para mantener la atención del espectador:

(...) la televisión es gratis. Tú a veces no ves televisión, no, escuchas, te mueves. Ahora el nuevo televidente está en redes. Mientras que “ve”, entre comillas está en redes. Las redes te marcan una pauta de una nueva forma de ver televisión o un no ver si quieres. Un modo de ver televisión diferente. Eso es lo que tú necesitas saber para poder, a partir de ese modo de ver, estructurar acá (A. Rojas, Comunicación Personal, 2012; 22 de Junio).

3. 4. Análisis del drama en Vidas Extremas

Alberto Rojas conoce la teoría aristotélica del drama y los principios del psicoanálisis. En su experiencia como productor de televisión ha ensayado el uso del melodrama y ha reconocido el interés del público peruano y latinoamericano por éste género:

Para mí el principio es totalmente aristotélico, que seguro has investigado. Tú dirás que no hay teoría en la televisión, sí la hay. **Por mi lado sí hay una teoría explícita, puede ser que en otros productores o en otros programas la teoría sea parte de la identidad de la cultura y esté interiorizada dentro de tu formación profesional pero en mi caso sí hay una. En mi caso personal, como productor de este programa, sí ha habido una formación basada en la teoría dramática, desde sus inicios. Y para mí la base es la aristotélica, que es en donde se basa todo lo demás. Ya hay un formato trabajado.** Si tú identificas cuáles son los elementos del melodrama o del drama: tienes el bueno, el malo. De aquí ves el otro punto que son los conflictos, tienes el bufón...

Si tú revisas todos los grandes dramas escritos por Sófocles y todos ellos, de la dramaturgia griega y lo que Aristóteles hizo simplemente fue teorizar el asunto (...) Lo ves en Edipo... los grandes conflictos de los que son parte. Los conflictos del ser humano están totalmente en la dramaturgia griega. Y es lo que usó como base Freud para poder... y el mismo Lacan, también, para poder explicar un poco las grandes crisis o los grandes roles que puede tener la mente humana en su relación con ellos mismos (A. Rojas, Comunicación Personal. 2014, 16 de Julio).

Además, el productor tiene claro que no se trata de un producto que refleje la realidad inalterada, en primer lugar, porque se trata de un producto que tiene la función de entretener:

Es que también tiene que ser entretenida (la historia). Todas las historias tienen que ser contadas. En el drama griego tienes también tus escenas. Y están también editadas. Tienes el acto 1, el acto 2 y el acto 3. Tu inicio, trama y final. Porque sí, lo que estamos haciendo es contar una historia. No estamos viendo la realidad en sí misma, donde no necesariamente hay un inicio y un final (A. Rojas, Comunicación Personal. 2014, 16 de Julio).

Teniendo en cuenta lo anterior y en base a la observación de los capítulos de Vidas Extremas, identifico los elementos dramáticos en este *reality show* de la siguiente manera.

3.4.1 Personajes

Los personajes que aparecen en las historias de los capítulos observados de Vidas Extremas corresponden a la categoría de *personajes tipo*, establecida por Eric Bentley (1964). Los *personajes tipo* o chatos, representativos del melodrama, son personajes unidimensionales que poseen una o unas pocas características humanas principales y actúan solo en función de ellas²⁴. En Vidas Extremas, los personajes ejercen roles que implican estereotipos de bondad (celebridades o famosos héroes, jefe de familia pobre o víctima, familia pobre, el programa) y de maldad (el villano: la pobreza). Se han clasificado de la siguiente manera:

El Programa

Representa a los auspiciadores y a los productores. Cumple el rol de un Dios regulador del universo, omnipresente y omnipotente. Es un Dios bondadoso que facilita la misión del héroe y la imagen de un Estado que aparenta funcionar favorablemente para los pobres, impulsándolos a salir de la pobreza por medio del asistencialismo. Impone un ideal de felicidad basado en el consumo, especialmente de los productos de los auspiciadores (artefactos electrodomésticos, productos de supermercado, materiales de construcción, etc.).

El Programa escoge a las celebridades para despojarlas de su felicidad, entendida como su estatus social y económico, y someterlos a la *vida extrema*; pero controla en todo momento las circunstancias, convirtiéndolos en héroes sin *harmatia*. Si bien las celebridades atravesarán por las penurias de la pobreza para rescatar (o incluir) a la familia pobre, siempre serán observados de cerca por el Programa y tendrán la garantía durante toda la aventura de que el final será feliz y favorable para sí mismos y para los

²⁴ Ver Capítulo II de esta tesis.

pobres.

El Programa está representado en la pantalla por los conductores, Álamo Pérez Luna y Mariella Patriú, ellos conducen el show desde el set de televisión. Alberto Rojas confirma que, en tanto periodistas, los presentadores dotaban de una imagen seria y formal al programa:

Entonces se les dio un nuevo rol y como periodistas ayudan también justamente a formalizarlo a darles cierta seriedad. Para que el programa tenga este peso que queríamos darle. Que no se sienta una cosa tan superficial (A. Rojas, Comunicación Personal. 2014, 16 de Julio).

Los conductores lucen como celebridades: Pérez Luna siempre lleva un traje oscuro elegante y Patriú un vestido y zapatos de diseñador, maquillaje y peinado de estilista. Este personaje también interviene a través de la producción que genera los eventos que Andacht (2003) llama “simulación pro-fílmica”.

Las celebridades o famosos héroes

Inspirados en la imagen del héroe trágico, son las celebridades que habitan el mundo ideal del espectáculo y las pantallas de televisión. Pueden ser personas que vivieron en circunstancias de pobreza material y luego conquistaron la fama (y, por consiguiente, salieron de la pobreza) por sus habilidades deportivas o artísticas, como José Luis “El Puma” Carranza, Rosa Elvira Cartagena, Jonathan Maicelo y Percy Olivares. En otros casos son personajes reconocidos por su labor periodística y/o trayectoria política, que no están, necesariamente, familiarizados con la pobreza por haberla vivido en carne propia, como Luis Iberico y Gonzalo Iwasaki. Otra característica común a estos personajes es que su más reciente reconocimiento mediático se debe a su participación en algún otro *reality show* de la televisión peruana. Lo importante, según el propio

Alberto Rojas, es que fueran personajes reconocibles como celebridades por la familia pobre, las personas que habitan en el barrio de la familia y por los televidentes (A. Rojas, Comunicación Personal, 2012, 22 de Junio) (A. Rojas, Comunicación Personal, 2014, 16 de Julio).

En cada historia, existe una pareja de famosos héroes. En tres de los capítulos observados, las parejas están conformadas por un hombre y una mujer, donde la mujer asume el rol de la madre del hogar y el hombre el del jefe de familia. Los deportistas Maicelo y Olivares participan en historias paralelas donde ambos cumplen roles masculinos de hijos mayores en historias independientes. Por otro lado, en el capítulo de Luis Iberico y Gonzalo Iwasaki, los famosos héroes son presentados, en un primer momento, como héroes en igual medida. Sin embargo, durante el episodio, el foco de la narración se mantendrá sobre la figura de Iberico, político y candidato a la alcaldía de Lima en ese momento. Gonzalo Iwasaki, será considerado un compañero de batalla, una suerte de edecán del héroe principal, será a Iberico lo que Batman a Robin. Entonces, ocurre que, dependiendo de las características particulares de las celebridades que participan, alguna de ellas asumirá un rol protagónico con respecto a la otra.

El Programa propone que, solo si los famosos héroes participan de la *vida extrema* y atraviesan por las situaciones complejas que se presenten durante la convivencia, la familia pobre será salvada. Los famosos héroes aceptan el reto conociendo previamente que su lucha será exitosa. Esta experiencia exige su renuncia, durante cuarenta y ocho horas, a los lujos y comodidades de su vida cotidiana y sentir en carne propia las dificultades y carencias que implica la pobreza material. Son usuales las escenas en que los famosos héroes renuncian simbólicamente a las ventajas de la vida cómoda: Jonathan Maicelo y Percy Olivares se “despiden de la civilización”, antes de partir hacia

Pacasmayo, comiendo un aperitivo en el aeropuerto. Monique Pardo, también se despidió ante cámaras de un retrato de sí misma y otro del músico Mick Jagger colgados en las paredes de su casa, de su automóvil clásico, entre otros objetos que echaría de menos durante la *vida extrema*.

Una vez en el mundo de los pobres, los famosos héroes son extranjeros salidos de las pantallas de televisión, aparecen arrastrando una maleta de ruedas en un cerro de arena de un asentamiento humano, listos para cumplir el rol de *súper héroes* en el mundo real. Sus coloridas ropas deportivas de marcas americanas (zapatillas de deporte, pantalones y casacas de buzo, gorras de beisbol) y maquillajes excéntricos de personajes de televisión (como en el caso de Monique Pardo), se distinguen y contrastan con las sencillas prendas que llevan los pobres y los colores de los paisajes, generalmente áridos, de las afueras de Lima.

La lucha del famoso héroe consiste en ayudar a la víctima a superar su pobreza material y a alcanzar la felicidad, ideal que plantea el Programa, por medio de la posesión de artefactos electrodomésticos, muebles para el hogar, una casa nueva, etc.: “Yo no los voy a defraudar, su papá voy a ser (...) voy a hacer todo por esas criaturas que no tienen la culpa de nada” (José Luis “El Puma” Carranza).

Cuando el famoso héroe ha logrado su objetivo, de la mano del Programa y valiéndose de su fama, obtiene como recompensa reconocimiento mediático en tanto héroe popular que sacrificó su vida de celebridad por ayudar a una familia pobre. Esto ocurre, por ejemplo, con José Luis “El Puma” Carranza, quien se convierte en un líder popular luego de construir un restaurante ambulante llamado “El Puma sabrosón” e invitar a sus amigos futbolistas famosos a apoyarlo en su misión donando camisetas de fútbol para subastarse entre la comunidad, a favor de Mónica, la jefa de la familia pobre.

La víctima o héroe pobre

Representado por la cabeza de la familia pobre, es siempre una persona bondadosa, libre de malas intenciones, castigada gratuitamente por la fatalidad del destino. Puede ser una mujer provinciana madre soltera, un anciano campesino o un hombre discapacitado, que es el sustento económico de su familia. Lucha inútilmente y sin descanso contra las adversidades de la pobreza en su vida diaria, según refiere Alberto Rojas, debe ser una persona con una historia realmente triste y dura y, además, capaz de contarla en español ante las cámaras: ““El protagonista tenía que tener un pasado”. Solo si el jefe de la familia pobre tenía una historia triste y los testimonios de la familia eran conmovedores para las celebridades y la tele-audiencia, se podría crear un melodrama durante la edición”²⁵.

Este héroe pobre no logra vencer los obstáculos de la pobreza y solucionar los problemas económicos de su familia por sus propios medios, siempre parece que el mundo le pasa por encima, es un beneficiario de la bondad/caridad del prójimo. Su destino cambia radicalmente con la llegada de su salvador, el famoso héroe, enviado por el Programa. Esto se distingue con claridad en el caso de la madre soltera que convive con “El Puma” Carranza y su esposa Carmen Rodríguez; Mónica es madre de tres hijos, todavía no tiene 30 años, está desempleada y vive en una casa alquilada con instalaciones muy precarias (no tiene servicios de agua, desagüe, ni electricidad). Mónica se siente desesperanzada y perdida, por ello grita y reclama a Dios en el cielo desde las faldas de un cerro cerca de su casa. Cuando conoce a las celebridades, su vida cambia, sus esperanzas se renuevan y es solo gracias a ellos que logra mejorar su situación económica y salir de la pobreza.

²⁵ Ver página 66.

El villano

El Villano de este melodrama no está representado por un individuo concreto, más bien, se disuelve en la idea general de “la pobreza”, lo señala Alberto Rojas:

El malo es la situación de pobreza. No le significas necesariamente en una persona. Puede ser que en las historias exista un malo, exista una ausencia. A veces el malo es una ausencia, no tiene que ser protagónico. Un padre que no está, un hombre maltratador, siempre hay un malo. Porque las personas están pobres o sufren por algo. Porque alguien les ha provocado, es un alguien o es un algo. Siempre hay un elemento perturbador. A lo que voy es que hay dos posturas antagónicas y lo que te generan esas dos posturas es el conflicto (A. Rojas, Comunicación Personal. 2014, 16 de Julio).

La idea del villano puede corresponder a la pobreza, los políticos corruptos (aunque nunca se les menciona con nombre propio) o el empleador de la víctima, que paga un salario miserable. Al ser una idea general, es imposible enfrentarlo prácticamente. Por ello la acción del famoso héroe no tiene que ver con vencer a la pobreza o sancionar al político corrupto o al empleador miserable, sino, con evadir al villano y aliviar las dificultades de la víctima gratuitamente, por medio de su fama y de la intervención del Programa.

En el episodio protagonizado por Gonzalo Iwasaki y Luis Iberico, el villano está representado por quienes robaron los productos de la bodega de la familia pobre, quienes no separan la basura para ser reciclada en las casas de playa del sur de Lima y dificultan el trabajo de la familia pobre y, por supuesto, por la pobreza en general, esa que mantiene a la familia de la víctima viviendo en condiciones materiales muy precarias.

La familia de la víctima

Es lo que Bentley llama un “personaje pieza” (Bentley, 1964). Son los hijos o la esposa de la víctima, la razón de sus esfuerzos y de su sufrimiento. En el episodio protagonizado por “El Puma” Carranza y su esposa, la víctima llora desconsoladamente

por la frustración que siente por no tener recursos para ofrecerles a sus hijos una mejor calidad de vida: “A veces pienso que no debía haberlos traído al mundo porque mis hijos sufren mucho y siento que sufren por mi culpa”²⁶.

En tanto personajes pieza, los integrantes de la familia pobre son útiles al melodrama en la medida en que pueden completar la historia con sus testimonios. Así ocurre cuando los niños pequeños hablan de su pobreza, del hambre y del sufrimiento de sus padres que, a pesar de su corta edad, perciben: “yo estoy triste por no tener qué comer”, dice la hija de Mónica, madre soltera a quien ayudan “El Puma” Carranza y su esposa²⁷.

Estos personajes también pueden presentar una característica que agrava la situación de la víctima, como ocurre en el episodio protagonizado por los deportistas Jonathan Maicelo y Percy Olivares, donde ambas familias tienen hijos enfermos (una niña epiléptica postrada en cama y un niño de unos siete años que perdió el ojo por la mordedura de un perro). En el caso de Iberico e Iwasaki, la esposa de la víctima tiene un hijo fuera del matrimonio, que, sin embargo, es amado por su marido como si fuera un hijo propio, lo cual conmueve a los famosos héroes.

Cuando el famoso héroe triunfa y rescata a la víctima, la familia es beneficiada con los donativos de los auspiciadores y sus problemas económicos son aliviados gratuitamente.

3.4.2 Los espacios donde se desarrolla el drama

El Set de televisión

Marca el espacio físico del dios regulador, es la base del universo que plantea el Programa, el olimpo de las celebridades, desde donde los conductores encomiendan a los

²⁶ Ficha de observación. Apéndice B

²⁷ Ficha de observación. Apéndice B.

famosos héroes la misión de rescatar a los pobres y hacer realidad sus sueños. Está ubicado en el mundo de la televisión, es un escenario muy amplio, pintado con franjas rojas, blancas y azules en las paredes y el piso (los colores de la bandera de Estados Unidos). Al centro del escenario se sostiene la conversación, dirigida por los conductores del programa, en medio de un círculo rojo y blanco que evoca una escarapela peruana y sugiere un patriotismo reluciente, en HD. En el set de televisión también concluye el drama, cuando la víctima, rescatada por los famosos héroes es premiada por el Programa y los auspiciadores, recibe donativos materiales que le dan acceso a su nueva vida feliz. Sus colores y texturas relucientes contrastan con los espacios rurales donde se desarrolla el melodrama.

La comunidad del pobre

Es un espacio que se plantea, muchas veces exagerando su distancia con respecto a Lima y a la casa del famoso héroe, como el lugar más inhóspito y alejado de las comodidades de la civilización, allí habitan los pobres. En el episodio del “Puma” Carranza y esposa, la distancia entre la vivienda de las celebridades en Los Olivos y Ancón, comunidad de la familia, se exageró para fabricar la ilusión de lejanía entre los pobres y las celebridades.

Con frecuencia se trata de un asentamiento humano en un cerro de arena o de arcilla, en cuyo paisaje predominan los colores tierra y las viviendas precarias. En la comunidad de la víctima es usual la falta de agua y de electrificación en las casas. En el episodio donde participaron Gonzalo Iwasaki y Luis Iberico como famosos héroes se sobre-enfatizó el paisaje desértico que predomina en la carretera hacia Huarochirí, donde trabajaba el padre de la familia pobre. En este caso también se ve que la casa de la familia

es un centro de acumulación de basura sin electricidad ni servicios de agua y desagüe.

3.4.3 La construcción del melodrama

Alberto Rojas escogió el melodrama consciente de la preferencia del televidente latinoamericano por este género:

El melodrama es parte de nuestra cultura sudamericana. No es gratuito, el latinoamericano, el latino, el peruano, el mexicano, el brasilero. Por el motivo que tú quieras investigar, el asunto es que nosotros estamos muy enganchados al melodrama. ¿Y qué es el melodrama? Es tu vida. Con llanto, con sufrimiento, con alegrías. El melodrama tiene las dos caras. Tiene la cara del llanto y la cara de la risa. El melodrama es el formato por excelencia de la telenovela (...) El melodrama es específico de la telenovela. Y la telenovela es específica de los latinoamericanos (A. Rojas, Comunicación Personal. 2014, 16 de Julio).

Erick Bentley (1964) advierte un carácter humano en el melodrama que corresponde a un estado de inmadurez donde las reacciones se asemejan a la manera infantil de expresar los sentimientos magnificados. Rojas, por su parte, identifica el deseo de poder como el aspecto común a los seres humanos que moviliza permanentemente las emociones:

El ser humano es puro afecto. Las grandes tragedias son temas del amor. ¿Por qué surge la guerra de Troya? Por la culpa de una mujer. Siempre en los conflictos la culpa la tiene la mujer. Entonces es el deseo el que está en juego, el deseo del hombre sobre la mujer siempre está en juego. También el poder, el poder siempre está supeditado al tema del deseo. Yo creo que por ahí va la cosa el deseo es una cosa importante del ser humano. Yo creo solamente que en el caso de Latinoamérica somos mucho más expresivos. El europeo lo reprime más. Somos acá más sufrientes, yo creo (A. Rojas, Comunicación Personal. 2012, 22 de Junio.).

Además, Rojas ha encontrado en la “expresividad” de la cultura latinoamericana, una explicación al gusto por las telenovelas. Si, como dice Bentley (1964), el melodrama

incentiva la liberación de emociones reprimidas normalmente en la sociedad europea occidental, como el llanto, en Latinoamérica no se las reprime, más bien se las incentiva y acepta en la vida cotidiana y, consecuentemente, en productos culturales de alcance masivo como las telenovelas. Rojas llega incluso a pensar que esta preferencia se debe a una predisposición genética del latinoamericano:

Nos gusta llorar, somos mucho más emotivos. Somos más arraigados, a diferencia de otras culturas que son más desarraigadas con el tema del afecto, a nosotros nos cuesta separarnos de nuestros padres, de nuestros hijos. Mientras que en otras realidades la cosa es mucho más rápida. Entonces, creo que tiene que ver mucho con esta posición del sentimiento que es una cosa muy intensa de formación cultural, tiene también que ver con una cuestión genética (A. Rojas, Comunicación Personal. 2014, 16 de Julio).

A diferencia de la telenovela, que es explícitamente ficción y tiene un guión escrito de principio a fin, Rojas crea un melodrama a partir de la grabación de la interacción poco pauteada de dos celebridades con una familia pobre. Transforma estos elementos de la realidad, haciendo uso de herramientas del melodrama (o de la telenovela), en una historia: “Si tú identificas cuáles son los elementos del melodrama o del drama. Tienes siempre el bueno, el malo, los conflictos, lo afectivo. Lo ves en Edipo, los conflictos del ser humano están totalmente en la dramaturgia griega” (A. Rojas, Comunicación Personal. 2014, 16 de Julio).

En la estructuración del drama se ha privilegiado el viaje emocional de los personajes sobre la coherencia temporal y espacial de la narrativa. Sin duda, Rojas persiguió una estructura dramática, la cual determinó el criterio de edición de las imágenes:

Yo cuando hablaba con los realizadores me encargaba de eso e insistía mucho: Lo importante del drama es cómo lo cuentas, que te imagines cómo esto tú lo puedes llevar en una historia. Y después en la etapa de edición también. Que tú armes una historia, un inicio, una trama, un final. El

principio del drama. Y tú le puedes dar la vuelta. Yo recuerdo que eso me lo dijo un gran profesor de dramaturgia: “Inicio intrigante, trama interesante y un final sorprendente. No hay más. (A. Rojas, Comunicación Personal. 2014, 16 de Julio).

La historia melodramática no muestra únicamente eventos tristes porque, de ser así, se vuelve lineal y aburrida, demasiado deprimente para el público. Los eventos felices más importantes, considerados previamente en el plan de grabación, ocurrían en forma de fiestas sorpresa, serenatas, visitas inesperadas de celebridades admiradas por los pobres o la comunidad, entre otros; a estos momentos les llamo “regalo de los dioses”.

Para conseguir el objetivo principal de capturar permanentemente la atención del espectador, cada imagen era seleccionada en función del momento de la noche en que se la presentaría y la emoción que podría generar en el televidente. Consciente de la condición comercial de la televisión, Alberto Rojas estructuraba el programa en bloques:

El problema de la televisión es que tú tienes una cosa muy formateada y marcada por un tema comercial, tienes cortes comerciales, tienes una hora televisiva. No tienes mucho margen para manejarte. Tienes un esquema muy rígido. Entonces eso te obliga a que tú tengas de alguna manera que estructurar tu grabación y tu edición en función de ese criterio (A. Rojas, Comunicación Personal. 2014, 16 de Julio).

Los cortes comerciales de la televisión también marcan un límite en la atención del espectador, por ello, los bloques del programa eran fragmentos de historia que incluían, un “inicio, un medio y un semifinal”, que empalmaría con el inicio del siguiente bloque.

Propongo una división de la trama de *Vidas Extremas*, como plantea Mamet (2001), en tres momentos del desarrollo de la lucha del personaje principal, los famosos héroes, desde cuya perspectiva se narra la historia: Un *primer acto* de presentación del argumento, donde se reconoce el deseo (objetivo) del héroe, que será la acción dramática de la obra o la voluntad

principal. Un *segundo acto*, tiempo medio de la lucha del héroe, cuando su “objetivo altruista” se materializa en una acción concreta en relación a los otros personajes -Mamet dice que en la *obra romántica* “este período (de lucha)” se trunca con un *deus ex machina*, que exonera al héroe de vencer por sí mismo las dificultades-. Y el *tercer acto*, que presenta “la complicación-inevitable y, sin embargo, inesperada, engendrada en el término medio”. Es el momento de la lucha final del héroe y de su recompensa (Mamet, 2001: 60-62)²⁸.

Primer acto

“Ojalá que tenga fuerzas para soportar todas las pruebas” (Monique Pardo. Vidas Extremas, 01/05/2010)

Los famosos héroes dejan sus casas en el olimpo de las celebridades para enfrentarse por primera vez a las dificultades de la pobreza, conocen a la víctima pobre y a su familia y quedan marcados por sus conmovedoras historias de vida. Enfadados contra un villano indeterminado y vinculados emocionalmente con la víctima, los famosos héroes llegan al final de este acto comprometidos con la causa de ayudar a los pobres a superar su pobreza material.

Los famosos héroes escogidos por el Programa para vivir la *vida extrema* son presentados desde el set de televisión por los conductores. “Vamos a contar una vida de novela con dos personajes de novela”, dice Mariella Patriú en la presentación de Monique Pardo y Koky Belaúnde. En algunos casos, el énfasis que dan los conductores a la presentación de uno de los famosos héroes, establece el protagonismo de uno de ellos. Por ejemplo, en el capítulo protagonizado por “El Puma” Carranza y su esposa Carmen Rodríguez, Álamo Pérez Luna, conductor del programa, marcó el protagonismo del “Puma” invitándolo a pasar al set de televisión en primer lugar y anunciando su ingreso con especial entusiasmo: “Él es una

²⁸ Ver Capítulo I de esta tesis.

estrella total y su mujer, su esposa, una figura también limeña (...). José Luis Carranza es una estrella total y absoluta y ha estado en una zona muy difícil, ha estado en Sta. Rosa, cerca de Ancón”. En tanto personaje de la historia, Carmen Rodríguez, esposa del “Puma”, cumple un rol de acompañante del héroe en su misión, no asumirá los retos principales de la historia.

La producción, enviada por el Programa, llega a la casa de los famosos héroes para trasladarlos a la comunidad de la víctima. Los famosos héroes se despiden de su mundo, de su casa y de su trabajo y parten motivados por la nobleza de la misión que se les ha encomendado: rescatar a una víctima de la vida pobre para llevarla al mundo ideal de la televisión. Gonzalo Iwasaki, por ejemplo, busca a su ex compañero de trabajo, ahora compañero de la *vida extrema*, Luis Iberico, en su casa. Allí, la esposa de Iberico lo despide con un abrazo y un beso: “Te deseo mucha suerte”. Desde su casa, Iberico da un testimonio breve que marca un nivel de dificultad de la prueba por la que pasará: “Bueno, con mucha expectativa, pero creo que acá la situación es diferente. Es otra cosa convivir con estas personas”. Mientras tanto, una melodía de piano como fondo musical sugiere un ambiente esperanzador.

Los famosos héroes realizan el “viaje a la pobreza”, que puede significar un retorno a sus orígenes, si se trata de un personaje que ha conocido la pobreza material previamente a convertirse en celebridad, como “El Puma” Carranza, Jonathan Maicelo, Rosa Elvira Cartagena y “Puchungo” Yáñez. O un viaje de reconocimiento de una realidad ajena, como ocurrió con los periodistas y político Gonzalo Iwasaki y Luis Iberico.

Durante el trayecto desde las viviendas de las celebridades a la comunidad de los pobres, los famosos héroes observan las diferencias entre su mundo y el mundo del pobre y las comentan para la cámara. El programa enfatiza los contrastes y diferencias entre ambos contextos con imágenes de los paisajes, que incluyen subtítulos recalando las distancias y

música de fondo que sugiere el paso de las celebridades a una realidad triste, difícil de enfrentar.

Una vez en la comunidad de la víctima, los famosos héroes son recibidos afectuosamente por la familia y la comunidad de la víctima pobre: “Una llegada muy calurosa, una llegada muy amena, me han querido cargar mi “maletinzota”, ni en el aeropuerto me la cargan(...)” (Koky Belaúnde, *Vidas Extremas*, 01/05/2010). Con frecuencia, los famosos héroes deben andar a pie por un acceso difícil para llegar hasta la precaria vivienda de la víctima y su familia. Una vez más, las distancias son exageradas en las confesiones de los famosos héroes para crear dificultades.

Los famosos héroes conocen a la víctima y a su familia. Los pobres comparten los aspectos más conmovedores de su historia en confesiones a la cámara que incluyen quiebres emocionales y lágrimas, estas imágenes están acompañadas de música no diegética que busca remarcar la tristeza del momento. A continuación, la víctima muestra su vivienda a los famosos héroes, evidenciando la precariedad material de las construcciones. En ocasiones es la celebridad quien dirige el recorrido por la casa en una suerte de visita guiada para el televidente; en el capítulo de los famosos héroes Percy Olivares y Jonathan Maicelo, por ejemplo, la hija mayor de una de las víctimas no habla, vive postrada en un colchón sobre el piso de tierra de la cocina y sufre constantes ataques de epilepsia.

Desde la primera vez que el famoso héroe escucha la historia de la víctima, se inicia un descubrimiento paulatino de su propia sensibilidad, que identifico como el desvelamiento de capas emotivas que, conforme el viaje del héroe transcurre, lo conducen al nervio de la emoción.

Hacia el final del primer acto, la víctima ha expuesto los aspectos más sensibles de su drama, el famoso héroe se encuentra ya conmovido y experimenta emociones de piedad y

terror que lo llevan a comprometerse con la mejoría de la situación de la víctima. En el episodio protagonizado por “El Puma” Carranza y su esposa, Carmen Rodríguez, en este punto, la víctima ha demostrado ante cámaras un ritual de frustración que consiste en reclamar a Dios, entre gritos y llantos, desde la cima del cerro donde vive: “¿Por qué, Señor?, ¿Por qué?! ¿Por qué mis hijos tienen que pasar hambre, frío, pobreza?! Yo grito, ¡Padre Santo! ¿Qué he hecho para merecer tanto sufrimiento?! ¿Por qué a mis hijos?! ¡A mí que me pase lo que sea, pero a mis hijos no!” (Mónica, Vida Extrema 04/09/2010). Luego cae de rodillas al piso, en medio de un cuadro desgarrador, mostrado con un fondo musical que sobre-enfatiza el drama, en un plano picado del personaje, quien parece aplastado por su propia desesperación.

Segundo acto

“Primera vez que hago algo así (...) Por momentos he sentido náuseas (...). Metiendo la mano, ensuciándote en verdad con todo tipo de cosas, me he encontrado con comida, desperdicios, toallas higiénicas, papel higiénico usado (...)” (Gonzalo Iwasaki, Vidas Extremas 07/08/2010)

Los famosos héroes descienden hasta lo más profundo del mundo del pobre antes de su lucha final. El orden de los eventos de este acto varía de una historia a otra.

Los conductores, en representación del Programa, presentan, desde el set, un video donde los familiares y amigos de los famosos héroes les incentivan a vivir la *vida extrema* con mensajes de aliento y cariño. Conmovidos, los famosos héroes, frecuentemente dejan ver una reacción emotiva que evidencia el *index-appeal* que define Fernando Andacht (2003).

Durante este acto, los famosos héroes enfrentan su primera misión, que consiste en colaborar con alguna actividad en la casa o la comunidad de la familia, la tarea presenta cierto grado de dificultad para la celebridad. El momento introduce a los famosos héroes en el mundo real de la familia pobre. “El Puma” Carranza y su esposa Carmen Rodríguez

prepararon arroz con leche en una cocina a kerosene, guiados por la víctima pobre, luego vendieron el postre en las calles de la urbanización donde vive Mónica y recaudaron algo de dinero para financiar el desayuno del día siguiente. Después de ponerse en los zapatos de la víctima, los famosos héroes reconocen en sus confesiones a la cámara las dificultades de la vida de los pobres y comparten sus sentimientos al respecto. Las confesiones o momentos de la “muerte del gatito” incluyen música de fondo y subtítulos que refuerzan las emociones de dolor y piedad en el espectador.

Después del reconocimiento del drama de la víctima, el famoso héroe asume un rol en la familia que puede ser el de hijo mayor (Jonathan Maicelo y Percy Olivares), padre o madre (Monique Pardo y Koky Belaúnde), compadres o padrinos (Gonzalo Iwasaki y Luis Iberico). “El Puma” Carraza, por ejemplo se constituyó en el “hombre de la casa” para la familia de Nancy, madre soltera, y determinó que él debía salir a trabajar y las mujeres quedarse en casa cocinando: “Las señoras de la casa se van a quedar cocinando, mientras que nosotros vamos a ver cómo conseguimos una chambita. Ahora como hombre de la casa tengo que buscar la manera de sobrevivir. Hoy día yo mismo soy” (Vidas Extremas, 04/09/2010).

La primera comida con los pobres viene después de cocinar los alimentos comprados con el dinero que ganaron durante el día en algún fogón improvisado. Este compartir continúa la inmersión de los famosos héroes en el mundo de la pobreza y consolida los lazos afectivos con la familia de la víctima. Los famosos héroes afrontan situaciones desconocidas para ellos, comparten la mesa con los pobres y comen sentados en el suelo o en alguna silla improvisada. Rosa Elvira Cartagena preparó la cena para los hijos de la víctima con alimentos recogidos de la basura del mercado. Jonathan Maicelo se admiró de la sencillez del desayuno que compartió con la familia: “Eso no es desayuno, están comiendo pan y té”. Estos eventos les confrontan con una realidad contraria a la suya, ocasionando una transformación que los

llevará del desconocimiento de la pobreza a un compromiso asistencialista a favor de los pobres.

La primera noche los famosos héroes comparten habitación con la familia. Algunos duermen en una cama improvisada en el piso y soportan el frío nocturno con poco abrigo, otros comparten cama con los niños de la casa o con el otro famoso héroe. Lejos de su mundo, el famoso héroe lo extraña y lo pone en valor especialmente: “Es la primera vez en mi vida que he deseado que amanezca”, dice Carmen Rodríguez, esposa “El Puma” Carranza (Vidas Extremas, 04/09/2010).

En el segundo acto ocurren también los “regalos de los dioses”, estos *deux ex machina* son eventos que no concuerdan con la lógica de la trama, detienen el desarrollo de la acción para descubrir capas de emocionalidad positiva en la familia de la víctima, a la vez que alivian su sufrimiento. Son eventos descritos por Fernando Andacht (2003) como simulaciones profílmicas, organizadas por la producción del programa, pero presentadas en la trama como eventos accidentales o gestados por el famoso héroe o por un miembro de la familia a manera de regalo para la víctima. En el capítulo que protagonizan “El Puma” Carranza y su esposa, la familia y los famosos héroes reciben la visita sorpresa del chofer de una limosina que los conduce a cumplir el sueño de los hijos de Mónica: ir al cine. El evento, que rompe completamente con el desarrollo lógico de las acciones, se muestra en la pantalla con un fondo musical que refuerza una atmósfera conmovedora. Los famosos héroes, al ser testigos de la repentina felicidad de los pobres, suelen emocionarse hasta las lágrimas, fortalecen su convicción de luchar por ayudar a la víctima: “He observado todo el entretenimiento que tenían ellos. La felicidad de que por primera vez vean unos muñequitos”, dice “El Puma” Carranza luego de presenciar el entusiasmo de los hijos de Mónica al ver por primera vez una película en el cine.

La segunda misión de los famosos héroes es más compleja que la primera. Consiste en vivir una jornada de trabajo en las mismas condiciones que la víctima, pero con el objetivo de recaudar más dinero para la familia del que la víctima conseguiría en circunstancias cotidianas. El famoso héroe vive los momentos más difíciles de la *vida extrema*, que son mostrados con música de fondo que intensifica la sensación de cansancio y sacrificio de la celebridad desamparada. En el episodio protagonizado por Jonathan Maicelo y Percy Olivares, la misión se narra de tal manera que el nivel de dificultad para los famosos héroes se incrementa cada vez más. En primer lugar vemos a Olivares trabajar junto con el jefe de la familia pobre en el pastoreo de sus animales. Cada cierto tiempo, la narración audiovisual da un salto a la misión que, por su parte, cumple Jonathan Maicelo trabajando en el pastoreo de chivos junto al jefe de la familia que acompaña. Cuando la historia vuelve a Percy Olivares, vemos al héroe descalzo sumergirse en un pantano de arroz bajo un potente sol para deshierbar la plantación de cereal, mientras tanto, la música crea la atmósfera de peligro. El trabajo del famoso héroe se complica porque la hierba es difícil de distinguir de la planta de arroz. Cuando las imágenes retornan a la *vida extrema* de Jonathan Maicelo, el famoso héroe está cansado de limpiar espinas de las ramas de un arbusto con un hacha, muestra los rasguños de sus brazos y piernas a las cámaras, mientras suena una música que se mezcla con el sonido del viento, que sugiere un ambiente de peligro: “¿Ves todo lo que me he hecho? ¿Ves? Esto no es fácil, ah”. Y acarrea leña en sus hombros al tiempo que continúa hablando para la cámara: “Ya tengo sed, tengo hambre, yo estoy acostumbrado a comer rico, ya tú sabes (...) Bueno, yo estoy que la sufro acá, no me imagino cómo la debe estar pasando Percy”. Luego del paso a la aventura de Percy Olivares vemos al famoso héroe aún sumergido en el pantano con Darío y uno de sus hijos, el ritmo de la música cambia y aparece un peligro que complica la situación al famoso héroe: hay arañas viviendo entre las plantaciones de arroz que podrían

picar si se les toca. En la última mirada a la misión de Maicelo, lo vemos en el momento más intenso de su labor: “Lleva buen rato que no me estoy riendo. Ya se me fue la sonrisa de la cara, ya solamente me siento cansado, agotado, este trabajo es un chambón y solo un cheque, o sea, 10 *lucas* de pago. (...)Estoy estresado, estoy cansado, estoy molesto (...). Me siento mareado por el sol” (Jonathan Maicelo. *Vidas Extremas*, 27/03/2010).

El famoso héroe confiesa que aprende y se fortalece con el ejemplo de los pobres: “Darío me dijo que nunca le ha tenido miedo a ningún trabajo (...). Es un trabajo para admirar, sinceramente” (Percy Olivares, *Vidas Extremas*, 27/03/2010). Gonzalo Iwasaki y Luis Iberico se desenvuelven como recicladores de basura en Punta Negra, empiezan su trabajo a las cinco de la mañana de un día de invierno y tienen que buscar entre papeles con excremento y alimentos en descomposición, caminan por la playa arrastrando costales de basura: “Primera vez que hago algo así (...) Por momentos he sentido náuseas (...). Metiendo la mano, ensuciándote en verdad con todo tipo de cosas, me he encontrado con comida, desperdicios, toallas higiénicas, papel higiénico usado” (Gonzalo Iwasaki, *Vidas Extremas* 07/08/2010). “Una sensación evidentemente desagradable, chocante. ¡Huácala! ¡Cómo huele este pupi!” (Luis Iberico, *Vidas Extremas*, 07/08/2010). La víctima pobre y su familia también se confiesan ante cámaras, Nelson, víctima del capítulo de Iwasaki e Iberico se lamenta: “Yo soy discapacitado, mi trabajo no vale nada”

Algunas labores asignadas a los famosos héroes son inverosímiles, parecen creadas para la ocasión de filmar a las celebridades realizándolas. El “Puma” Carranza, por ejemplo, en menos de cinco horas trabajó como personal de limpieza de las playas de Ancón, enterrando en la misma playa cadáveres de lobos marinos; sembró árboles en un arenal desierto donde parecía improbable que existiera vegetación; encontró (no queda claro en qué circunstancias) un grupo de niños a quienes dio una clase de fútbol y trabajó como obrero ayudando a

desenterrar un auto atascado en la arena. Todos estos fueron oficios poco creíbles, de empleador desconocido y evidentemente simulados para la cámara (simulación pro-fílmica). Es también común que las celebridades se valgan de su fama para facilitarse la labor y conseguir apoyo económico de los vecinos y transeúntes que los reconocen y ayudan.

En el set de televisión, el famoso héroe es interrogado por los conductores sobre su experiencia y las emociones removidas durante el segundo acto: “¿Cómo te sentiste?”, pregunta Mariella Patriú para sobre-enfatizar el esfuerzo y las peripecias del famoso héroe en su viaje a la *vida extrema*.

Tercer acto

“Este es el momento más emotivo, más esperado por todos. Es el momento en que las vidas de estas personas cambian” (Mariella Patriú. Vidas Extremas, 07/08/2010).

En este acto, los famosos héroes cumplirán la misión más demandante, con ayuda del Programa, quien intervendrá en forma de eventos inesperados que favorecen y garantizan su éxito. Como consecuencia de la *vida extrema*, la familia de la víctima logrará superar la pobreza material y cambiar su vida.

Inmediatamente antes de la lucha final de los famosos héroes, cuando las dificultades parecen haberse intensificado demasiado, la música es más dramática y constante que nunca antes, los famosos confiesan su cansancio emocional y físico: “Lleva buen rato que no me estoy riendo. Ya se me fue la sonrisa de la cara, ya solamente me siento cansado, agotado, este trabajo es un chambón y solo un cheque, o sea, 10 lucas de pago (...), estoy estresado, estoy cansado, estoy molesto”, dice Jonathan Maicelo. Vemos al famoso héroe tocando fondo en el océano de la pobreza. Un transeúnte comenta al ver al “Puma” Carranza pidiendo dinero a los pasajeros de una combi: “Mira a dónde ha llegado “El Puma” Carranza”.

Entonces, llega un regalo de los dioses que aporta una cuota de emociones positivas en medio de tanta tristeza y llanto: Luis Iberico y Gonzalo Iwasaki entregan a Nelson, la víctima, y a su familia una cantidad de productos que ellos mismos venderán por las calles para incrementar los ingresos económicos de la familia y pelear la última batalla. Este *deus ex machina* no se justifica en la linealidad temporal de la historia, no se sabe cuándo los famosos héroes tuvieron tiempo de comprar los alimentos, o quién los compró por ellos, los hechos, o las emociones que generan, se aceptan como parte de la convención del melodrama.

La última batalla del famoso héroe ocurre durante la etapa final de la segunda misión o en una tercera misión que implica la participación de los vecinos de la víctima, el pueblo. Al final el héroe triunfa y se transforma en un líder popular gracias a su fama y a las facilidades que le ofrece el dios Programa. “El Puma” Carranza y su esposa, obtienen de manera inexplicable una carreta que convierten en un restaurante ambulante y realizan una venta de comida entre los vecinos de Ancón. La venta tiene éxito debido a la popularidad del “Puma”, quien demuestra sus “bailes de la malagüa” a cambio de colaboraciones económicas -incluso el alcalde del distrito dona dinero a la víctima con la condición de que el “Puma” baile “la malagüa” para todas las damas-. De pronto, y sin explicación, aparece un escenario en las calles de Ancón donde “El Puma”, su esposa y la víctima subastan camisetas donadas por los amigos futbolistas de Carranza. Mónica, la víctima, toma el micrófono en el escenario y anima al público a bailar con el famoso héroe el “baile de la malagüa”. El héroe se transforma en un líder popular indiscutible, alentado por las masas y, a su lado, la víctima, quien asume el rol de heroína pobre, despierta su “yo espectacular” ante las cámaras.

Luis Iberico vende golosinas en las calles de Punta Negra, su negocio ambulante atrae la atención de los transeúntes, quienes generan una empatía especial con el vendedor luego de reconocerlo como un personaje de la televisión. Mientras tanto, su compañero Gonzalo

Iwasaki ofrece un concierto de canciones de “Los Iracundos” desde un escenario equipado con instrumentos musicales que aparece en un parque disponible para el espectáculo, la historia no presenta una explicación lógica para este hecho *deus ex machina*. En la historia de Monique Pardo y Koky Belaúnde, los famosos héroes recaudan una buena cantidad de dinero en una venta de calzones a una multitud de seguidores en Gamarra para las hermanas huérfanas, víctimas en su *vida extrema*; además, Koky Belaúnde utiliza sus herramientas de estilista de las estrellas para transformar a las hermanas en modelos de pasarela de un desfile de modas que también ocurre como un *deus ex machina*. En éste participa el cantante de música pop peruano Jean Paul Strauss. En el episodio de Rosa Elvira Cartagena y “Puchungo” Yáñez, los famosos héroes lideran una “anticuchada bailable” que ha sido organizada por la producción del programa, también como un evento gratuito. Al finalizar los retos, los famosos héroes habrán recaudado una suma de dinero que entregarán a la víctima y a su familia.

Antes del final de la convivencia, llega otro regalo de los dioses que se presenta a título de los famosos héroes. Este evento genera reacciones de felicidad y entusiasmo genuinos en la víctima y su familia que permiten ver el index appeal de los personajes. Luis Iberico y Gonzalo Iwasaki regalan una fiesta (“hora loca”) a la hija menor de las víctimas por su primer año de edad: “Ella ni sabe qué está pasando, pero qué importa”, dice Iberico sobre la bebé cumpleañera. Koky Belaúnde lleva una serenata de homenaje a las mujeres para Monique Pardo y las jóvenes hermanas, víctimas en el episodio y las homenajeadas se conmueven hasta las lágrimas.

La despedida es el momento en que los famosos héroes, una vez cumplida su misión, dejan el mundo de los pobres para retornar a su cómoda vivienda. Si bien el famoso héroe ha aliviado las angustias económicas inmediatas de la familia, no ha solucionado realmente el problema, los deja todavía en un estado de pobreza material que se asocia con el sufrimiento.

Se trata de uno de los momentos más tristes del episodio, incluye confesiones de los famosos héroes, de la víctima y de la familia, todos lloran y prometen mantenerse en contacto a pesar de todo. La emotividad se refuerza, una vez más con música de fondo y la repetición de las imágenes de dolor. Una de las despedidas más dramáticas fue la de “Puchungo” Yáñez y la hija pequeña de la víctima Nancy, la niña había identificado al ex futbolista como su padre: “Mamá, me quiero ir con mi papá”, decía la niña a un “Puchungo” que intentaba ocultar de las cámaras su rostro desencajado.

Los dos últimos bloques del programa cierran la historia en el set de televisión con testimonios de las celebridades sobre la transformación que han sufrido como consecuencia de la experiencia: También ocurre un reencuentro emotivo entre los famosos héroes y la familia pobre, en él la apariencia de los pobres, vestidos con las mismas ropas que llevaba en la *vida extrema* contrasta con los conductores y los famosos héroes, vestidos con elegantes trajes de noche. En este momento la misión del famoso héroe concluye, la víctima, que ha ascendido al grado de héroe pobre, consolida su felicidad al recibir donaciones de auspiciadores y otros benefactores (políticos entre ellos) que cambiarán su vida²⁹: “Este es el momento más emotivo, más esperado por todos. Es el momento en que las vidas de estas personas cambian” señala Mariella Patriú, conductora (Vidas Extremas, 07/08/2010). Los pobres reciben alimentos, becas de estudio, materiales de construcción, juguetes para los niños, ropa, electrodomésticos, muebles para su casa, terrenos donde se construirán una nueva casa, también donada por los auspiciadores. Se cierra el círculo de las transformaciones, la víctima alcanza la felicidad cuando se le otorgan los bienes materiales y es bienvenido al

²⁹ Rojas cuenta que el Programa aceptaba donaciones de quien estuviera dispuesto a regalar. En época electoral, los políticos se interesaban por participar: “Usarnos mutuamente. Tú haces tu comercial y te quieres mostrar sensible socialmente y nosotros también necesitamos un poco tu bastón. No había una cosa estudiada, planificada” (A. Rojas, Comunicación Personal. 2012, 22 de Junio).

mundo de las celebridades, el mundo del consumo. Alberto Rojas admite que ésta “era la parte que tenía más sintonía, cuando tú le regalas un televisor, una bolsa de azúcar” (A. Rojas, Comunicación Personal. 2012, 22 de Junio).

3.5 Sobre los elementos melodramáticos

El melodrama de *Vidas Extremas*, inspirado, como cuenta su creador en las telenovelas, persigue permanentemente la manipulación emocional del espectador. Es vital mostrar en la pantalla el dolor de los personajes, expresado en el llanto de tristeza o de alivio. El sufrimiento se enfatiza repitiendo las imágenes más dolorosas, acompañándolas con música que sugiere la emoción que se busca despertar en el espectador y utilizando subtítulos que resaltan los aspectos más dramáticos de la historia.

El llanto, la piedad y el terror

“Nos gusta llorar, somos mucho más emotivos. Somos más arraigados, a diferencia de otras culturas que son más desarraigadas con el tema del afecto. A nosotros nos cuesta separarnos de nuestros padres, de nuestros hijos” (A. Rojas, Comunicación Personal. 2014, 16 de Julio)

Consciente de la preferencia de los televidentes peruanos por las telenovelas y del carácter imprescindible del llanto para la creación del melodrama, el productor de *Vidas Extremas*, Alberto Rojas, persiguió quiebres emocionales que desataran el descubrimiento de capas de emotividad a lo largo de toda la historia y que servirían de puntos de clímax en su narrativa.

El llanto es la máxima expresión de la emoción, ya sea positiva (feliz) o negativa (triste) y estuvo siempre presente en las despedidas y en las confesiones, o momentos de la “muerte del gatito”, cuando las víctimas narran las dificultades de su diario existir a

consecuencia de la falta de dinero y las celebridades dan testimonio de las diferencias que perciben entre el entorno donde ellos se desarrollan y ese donde viven los pobres.

El llanto de unos personajes induce al llanto de los otros. Finalmente todos lloran: las víctimas y sus familias, los famosos héroes, las famosas heroínas, incluso llora el conductor del programa, Álamo Pérez Luna, cuando comenta la despedida de Monique Pardo y Koky Belaúnde en su *vida extrema*.

El famoso héroe, llora de frustración ante cámaras y reclama por la injusticia del destino que condena a la familia pobre a vivir en la pobreza, siente piedad por ellos y terror ante la posibilidad de vivir la misma situación, como le ocurrió a Jonathan Maicelo, quien confiesa que no sabría qué hacer si sus hijos padecieran de las misma enfermedades que los hijos de la víctima pobre. Cuando Rosa Elvira Cartagena llora en sus confesiones, la cámara se acerca a sus ojos. De la misma manera, llora ante cámaras la víctima, lamentándose por sus penurias. Nancy, la víctima de la *vida extrema* de Rosa Elvira Cartagena y “Puchungo” Yáñez, les pide a los famosos héroes, que no se vayan: “Puchungo, Rosa Elvira, cuanto quisiera que ustedes se queden porque para mí es una tristeza quedarme sola acá con mis hijos. No sé qué hacer”. Estas imágenes se completan con música que evoca un ambiente nostálgico y melancólico que enfatiza las emociones negativas.

Es interesante observar que el llanto ocurre casi exclusivamente cuando los personajes narran su experiencia de vida y sus emociones para los otros personajes o para la cámara. El llanto nunca es consecuencia de un evento inmediato que cause frustración a los personajes, porque las condiciones son siempre favorables para un famoso héroe que no se enfrenta a un victimario real en una lucha real, como se esperaría de un drama que se presenta a sí mismo como el espectáculo de la realidad.

Por otro lado, el llanto es una expresión meramente emotiva, que confirma la ausencia de una reflexión profunda sobre la problemática de la pobreza en el producto de Vidas Extremas. Los personajes solamente se conmueven, no ven más allá de las emociones y los estereotipos, no son capaces de analizar el problema y enfrentarlo prácticamente. Por tratarse de un melodrama o de un drama romántico, como lo define Mamet (2001), la única manera en que los famosos héroes pueden resolver el drama de los pobres es a través de la intervención del dios Programa, quien les ayuda a conseguir dinero para la familia valiéndose de su fama.

La exageración y el *narrenfreinheit* del autor

La exageración y el “narrenfreinheit”, que señala Erick Bentley (1964) como la convención social que libera a los locos de la obligación de actuar regidos por el “sentido común”, son en esencia, el mismo recurso. Estrictamente, el “narrenfreinheit” es una licencia que asume el autor del melodrama para exagerar y manipular las circunstancias y las emociones en la historia.

Los creadores de Vidas Extremas representan los eventos registrados durante la grabación llevándolos más allá del límite de lo real. Por tratarse de un código melodramático, se llega a la exageración por medio del énfasis puesto en los aspectos más dramáticos de las historias de los pobres, a partir de la música, los planos audiovisuales y los subtítulos.

Se exageran las distancias entre el mundo de los pobres y el de los ricos. En el primer bloque, de la *vida extrema* del “Puma” Carranza y su esposa Carmen Rodríguez, los famosos héroes son trasladados a Ancón, que se encuentra a una hora y media de Lima. En Lima es usual que las distancias sean largas, digamos que la mayoría de limeños no consideraría Ancón un lugar muy alejado. Sin embargo, el programa recalca las dos horas y media que les

toma llegar hasta ahí, las imágenes se detienen en el variado paisaje del trayecto e incluyen un subtítulo que crea la ficción de un largo viaje de las celebridades hacia la pobreza: “El recorrido hacia Santa Rosa demoró dos horas y media”. En este caso, el tiempo real del desplazamiento hacia Ancón se transforma en un tiempo ficticio alterado por el énfasis de la narración. Esta alteración colabora con la construcción del melodrama porque empieza a plantear un escenario alejado de la civilización, el mundo pobre de las afueras de Lima.

También considero las simulaciones pro-fílmicas -eventos organizados por la producción de programa de televisión que ocurren en forma de fiestas sorpresa, el concierto que un cantante famoso dedica a la víctima y su familia, una “anticuchada bailable”, etc.- aspectos exagerados, puesto que no tienen una explicación lógica dentro del desarrollo temporal y espacial de la trama; son aceptados en tanto fabrican un pico de emoción positiva que aporta al viaje emotivo de los personajes del melodrama.

Vidas Extremas crea una ficción donde los pobres son sujetos de compasión para los famosos héroes, y para el espectador, en contraste con el universo ideal de la televisión, a donde pertenecen los famosos héroes, que tiene el consumo como fin último de la existencia del ser humano. Para ello construye estereotipos del pobre y del rico. El pobre es siempre una víctima de las circunstancias, un desvalido sin opción a cambiar su suerte por sí mismo, si es hombre, es anciano y está enfermo; y si es mujer y madre soltera, su desgracia radica en la ausencia de un hombre que le ayude a salir adelante. Lo mismo si es un migrante de alguna provincia del país a la capital.

En el capítulo de Jonathan Maicelo y Percy Olivares, el jefe de una de las familias, un hombre anciano, da un testimonio desconsolado, su rostro se presenta en primer plano con música nostálgica de fondo: “No tengo nada, no tengo agua, no tengo luz, ni siquiera tengo cama” (Vidas Extremas, 27/03/2010). En el episodio protagonizado por Rosa Elvira

Cartagena y “Puchungo” Yáñez, los hijos de la víctima narran a las cámaras el momento de la separación de sus padres: “Mi papá se fue, se peleó con mi mamá, se llevó las calaminas (...) Mi mamá lloró porque mi papá le pegó fuerte. Le ha tirado acá un puñete y un diente se salió (...). Mi papá ya no va a venir nunca” (Vidas Extremas, 17/07/2010).

Famosos héroes y conductores del programa, todos habitantes del mundo ideal de la televisión, se presentan como personajes con la vida resuelta, viven cómodos, no sufren necesidades ni dolor y son piadosos, de ahí que voltean la mirada hacia los pobres para ayudarlos. Los momentos felices solo ocurren gracias a los famosos héroes, que llegan en representación del Programa.

La diferencia en los vestuarios y maquillajes entre unos y otros (famosos héroes y familia del héroe) también es una exageración que contribuye con el acento en el estereotipo. Los famosos visten generalmente ropa deportiva de marcas extranjeras, casacas, zapatos y zapatillas de caminata o de deporte. La víctima y sus familiares, en cambio, llevan la ropa muy sencilla, generalmente prendas gastadas por el uso, a veces sucias, los niños muchas veces están desabrigados y descalzos.

Los planos y encuadres de la cámara

Los encuadres y planos audiovisuales describen la perspectiva de la cámara y los personajes sobre los objetos, a la vez que delimitan la realidad que vemos en pantalla. Las imágenes de Vidas Extremas están registradas como si los camarógrafos hubieran tenido siempre la “cámara en mano”, da la sensación de imagen documental, que se acerca a un retrato de lo cotidiano, sin ficción.

Los planos sugieren los diferentes estados de los personajes en el relato. Se utiliza un plano con personaje al centro cuando “El Puma” Carranza se convierte en una suerte de líder

popular y es seguido por los pobladores por las calles de arena de Santa Rosa. El periodista y político Luis Iberico y su compañero Gonzalo Iwasaki, solo son tomados en planos contrapicados en sus declaraciones a la cámara, es decir, la cámara los enfoca desde abajo con una inclinación oblicua, de esta manera se sugiere un personaje importante y empoderado.

Por otro lado, cuando Mónica, madre soltera de la *vida extrema* que protagonizan “El Puma” Carranza y su esposa, Carmen Rodríguez, reclama a gritos a Dios por las dificultades que enfrenta diariamente, se utiliza un plano picado que muestra al personaje visto desde arriba, casi aplastado contra la tierra, ángulo que acentúa su desamparo.

En ocasiones se usan repeticiones de tomas que provocan un dramatismo específico en la narrativa. Así, cuando “Puchungo” Yáñez llora después de despedirse de una de las hijas de la víctima pobre, la cámara hace un acercamiento al rostro del famoso héroe, que cubre sus ojos con las manos, la toma se repite tres veces y se acompaña con música dramática. Igualmente, la toma del “Puma” Carranza a punto de quemarse la cara con el fuego de una hornilla se repite en cámara lenta varias veces para destacar especialmente el evento en la narrativa.

Se utilizan también planos descriptivos de la zona donde vive la víctima. En la *vida extrema* de Carranza y su esposa, éstos sirven para mostrar el amanecer, junto a una música melancólica que sugiere la esperanza de un nuevo día en Santa Rosa.

Las tomas dentro del estudio de televisión tienen planos de todo en conjunto que muestran el set en su totalidad y planos cerrados de los personajes para mostrar los rostros de las celebridades cuando se reencuentran con las víctimas y de las víctimas cuando reciben los regalos que cambiarán sus vidas.

La música

La música es el elemento más importante en la construcción del melodrama, está presente de inicio a fin, dando forma a la emoción que el creador persigue generar. Alberto Rojas me confirmó la función de la música de reforzar las emociones en el relato:

Tú necesitas una música que refuerce: si tú quieres tristeza, pones tristeza. Probablemente no lo necesitarías, pero a veces tú pones música triste a un momento triste; pones una música alegre en un momento alegre; pones una música de acción en un momento de acción. La música está planteada para acompañar y reforzar los momentos dramáticos (A. Rojas, Comunicación Persona. 2012, 22 de Junio).

Encuentro dos usos principales de la música en *Vidas Extremas*, de un lado acompaña actividades y procesos y, de otro, contextualiza y da significado a las circunstancias. Ambos concuerdan con los usos que comenta el creador del *reality* en la entrevista:

A veces yo insistía en que la música no puede ser una música simplemente de acompañamiento sino que también tiene que ayudarte a contar una historia. O sea, no solamente es poner una música de fondo, ¿no? Porque si no, no estás ayudando también a reforzar un poco este hilo dramático. Necesitas que la música sea una música adecuada. Y que vaya justamente con la idea de reforzar la sensación que tú quieres dar (A. Rojas, Comunicación Personal. 2014, 16 de Julio).

La música acompaña procesos, por ejemplo, cuando Jonathan Maicelo se va a dormir en una cama improvisada en el piso, mientras la víctima pobre y su familia duermen en la cocina, todos juntos, suena una melodía de flauta dulce, que sugiere el fin de un largo día, casi como una canción de cuna. En ese mismo episodio, el famoso héroe da una clase de box a los jóvenes de la comunidad pobre, y la canción “Eye of the tiger” acompaña el proceso, la música recuerda al personaje de ficción Rocky Balboa, un boxeador norteamericano que se

convierte en campeón mundial luego de un constante y disciplinado entrenamiento. La salsa y la cumbia son usadas para plantear momentos dinámicos que ocurren alrededor de la mitad de cada acto. Por ejemplo, mientras Percy Olivares organiza un partido de fútbol en el que participan las víctimas pobres, sus hijos, la comunidad y los propios famosos héroes, suena una salsa que sostiene la propuesta del fútbol como actividad que une a las personas en una sola pasión. Cuando “El Puma” Carranza trabaja haciendo “pataditas” con una pelota de fútbol en la calle para entretener a los transeúntes, una cumbia que dinamiza el momento. En muy pocos casos la música no consigue denotar la sensación que se busca, esto ocurre, por ejemplo, cuando “El Puma” Carranza trabaja enterrando cadáveres de lobos marinos en las playas de Ancón, la música barroca que acompaña la escena confunde con respecto a la emoción que persigue.

La música también crea significado, contextualiza y genera emotividad cuando se trata de eventos importantes. Refuerza las emociones “negativas” de tristeza, dolor y compasión (violines, piano, guitarra, dependiendo del contexto rural o urbano donde están ubicados los personajes) y las “positivas”, de felicidad y alivio (salsa y cumbia). Por ejemplo, cuando Nancy, la víctima del episodio de Rosa Elvira Cartagena y “Puchungo” Yáñez, sobrevuela el mar limeño en un parapente, la música de piano y violines denota la realización del sueño de la víctima. Los momentos más dramáticos de la narración se destacan con música. Cuando Percy Olivares está sumergido hasta la cintura en un pantano, trabajando junto a la víctima pobre, suena una música instrumental con acento fúnebre que recuerda el agotamiento físico y emocional del personaje. En esta misma *vida extrema*, la cámara se acerca al rostro de la hija enferma de una de las familias pobres, la niña está acostada en un colchón en el piso de la cocina; éste se plantea como un momento particularmente dramático y suena música

nostálgica. Las despedidas son también momentos importantes a los que se les agrega música melancólica de piano y violines.

Los subtítulos

“Todo es reforzar, todo es reforzar” (A. Rojas, Comunicación Personal. 2012, 22 de Junio).

Sin bien los subtítulos actualizan la historia para los televidentes que sintonizan el programa de manera interrumpida, su principal función consiste en colaborar con el reforzamiento de la emotividad en el melodrama, se utilizan para enfatizar los aspectos más dramáticos del relato. Algunos subtítulos que recalcan el contraste entre el mundo de los famosos héroes y el de las víctimas pobres son los siguientes:

- “José Luis “El Puma” Carranza no quería recordar su infancia llena de pobreza”.
- “El recorrido hasta Santa Rosa en Ancón, demoró dos horas y media”.
- “Mónica es madre de tres hijos menores de 10 años”.
- “Mónica vive en una choza que le prestó su amiga de la iglesia”.
- “Para Carmen Rodríguez es la primera vez que conoce la pobreza”.
- “El Puma recordaba a su madre en la vida de Mónica”

Otros subtítulos subrayan los aspectos más dramáticos de la vida de los pobres:

- “Hasta agosto del 2009, Mónica y sus hijos vivían en un baño público”.
- “En dicho baño público la temperatura llegaba a tres grados por la madrugada”.
- “Darío gana 13 soles por jornada de trabajo”.
- “Christian aprecia mucho a Nelson, su padre adoptivo”.
- “Darío tiene tres menores de diez años que no van al colegio por falta de recursos”.
- “Alejandro y Juana duermen en la cocina a la intemperie para cuidar a Jessica”.

-“Jessica sufrió uno de sus ataques de epilepsia, por lo que no quería comer por la mañana”.

-“Alejandro se dedica a pastear ovejas en las mañanas y en las tardes”.

-“El único entretenimiento de la familia de Darío es reunirse para bailar al compás de la quena”.

Las imágenes de los famosos héroes realizando los trabajos más difíciles están subtituladas con frases que resaltan la dificultad que significa la actividad para el famoso héroe:

-“Percy y Jhonathan no sabían que estaban trabajando en un desagüe”.

- “Alejandro y Jhonatan caminaron 4 kilómetros para pastear las ovejas”

-“Percy tuvo la iniciativa de enseñar el abecedario a los hijos de Darío.”

-“El Puma estuvo a punto de quemarse la cara al encender el primus”.

Muerte del gatito

Las narraciones y referencias constantes a la cámara de los personajes tienen siempre un carácter emotivo, buscan profundizar en los aspectos más dolorosos de la vida de la víctima y generalmente incluyen un fondo musical acorde a la emoción de la que hablan.

Todos los personajes se confiesan. Durante las confesiones, los personajes comentan sus emociones y opiniones en cada momento de la *vida extrema*. Como si se tratara de un documental, vemos al personaje solo en el lado derecho del encuadre, hablando hacia el lado izquierdo, parece que le hiciera una confesión al público. Los famosos héroes son tomados en planos contrapicados para agrandar y recalcar su importancia. Al hablar sobre sus emociones, los famosos héroes se muestran como seres humanos vulnerables, que

sufren por la desgracia del otro y se consolidan como héroes melodramáticos en una telenovela de la vida real.

Jonathan Maicelo confiesa hacia el inicio de su aventura: “Nada más tengo treinta minutos acá y ya me estoy sintiendo muy triste en verdad”. Y aclara que la situación que vive es, de hecho, real: “A veces cuando uno ve las cosas desde la televisión dice “esto es fácil”, pero en verdad estar aquí no es fácil”. “Puchungo” Yañez, también comenta sus impresiones sobre la experiencia de ayudar a la víctima pobre a recoger comida de la basura: “Lo más chocante es haber llegado a un lugar donde había basura y estaban comiendo y de ese lugar tener que sacar algunas cosas para que sus hijos se alimenten, tanto ella como sus hijos”. “Puchungo” también confiesa que, de no haber vivido él mismo la experiencia, no creería que las celebridades efectivamente pasan malos momentos en *Vidas Extremas*: “Nunca en mi vida me tocó trabajar así”. Los famosos admiten en las confesiones su admiración hacia las víctimas pobres y los trabajos que realizan.

Los testimonios de las víctimas pobres y sus familias son los más desgarradores y pretenden tocar los nervios más sensibles del famoso héroe y del espectador. Los tres hijos menores de Darío, la víctima pobre de la familia que convive con Percy Olivares, dan un testimonio que se introduce con una toma de los pies descalzos de los niños caminando sobre la tierra en el campo y una música melancólica propone al espectador sentir compasión por ellos. En su confesión los niños dicen: “Nosotros somos pobres porque no nos alcanza la plata para poder estudiar. Yo siempre salgo a trabajar con mi papá. Mi papá no puede conseguir trabajo y por eso me pongo triste.” Otro niño confiesa en la *vida extrema* del Puma Carranza: “Cuando mi mamá llora, yo también lloro”. Los testimonios de las víctimas, hacia el final de la *vida extrema* también pueden incluir un pensamiento alentador, como en el caso de Judith, la víctima del capítulo de los famosos héroes Iwasaki e Iberico, que dice: “Yo soy una mujer

valiente, luchadora que voy a sacar adelante a mi familia y a mi esposo”.

A nivel dramático, los momentos de la “muerte del gatito” son una pausa en el desarrollo de la narración hacia la realización de las acciones del héroe en busca de su objetivo final. En lugar de realizar una acción específica con respecto a otros personajes, el héroe comenta sus emociones, dice, distrae y manipula la atención del espectador. Como señala Mamet (2001) sobre el héroe del drama romántico, el famoso héroe de *Vidas Extremas* espera que el Programa solucione por él las dificultades de su misión; finalmente sale airoso, gracias a la fama que le otorga la televisión.

En la *vida extrema* que protagoniza “El Puma” Carranza, el famoso héroe alienta a la víctima pobre a seguir adelante, luego de haberla visto gritar desconsoladamente hacia el cielo pidiendo ayuda a Dios para superar su pobreza. La confesión del “Puma” se registra con un plano contrapicado de su rostro, mientras da fe de las difíciles situaciones que enfrenta diariamente la víctima pobre. Este plano, junto a la música nostálgica que lo enmarca, intenta construir un momento de “quiebre” emocional del “Puma” que no es consecuencia de su lucha; más adelante, en la misma confesión, el famoso héroe se limpia los ojos con los dedos y la cámara inmediatamente hace un zoom hacia su rostro, como para sugerir el llanto del famoso héroe.

Actuación

Alberto Rojas, creador del programa de televisión, se declara admirador y estudioso del neorrealismo italiano y del “cinema verité” o cinema de la realidad, ambos movimientos cinematográficos, desarrollados en Europa a mediados del siglo XX, explotaron la posibilidad de elaborar un producto audiovisual a partir del registro de diálogos reales de personas en situaciones cotidianas, a manera de documental. Rojas pensó el realismo de *Vidas Extremas* en

relación a estos estilos:

La base del cine de neorrealismo italiano es justamente usar la realidad, mostrar la realidad que se está viviendo en el momento, simplemente. No había nada loco. Lo que este programa hacía (Vidas Extremas) era justamente eso, solamente que ahora a color y en alta definición y lo que quieras. Pero manteniendo el espíritu de la realidad (A. Rojas, Comunicación Personal. 2014, 16 de Julio).

Los famosos héroes y los conductores son personas familiarizadas con las cámaras y el espectáculo. En ellos se encuentra activo por excelencia lo que la socióloga Paula Sibilia llama "el yo espectacularizado". Los personajes actúan y narran la historia para la cámara o hacia el público que los rodea. Excepto cuando se encuentran dentro de la casa de la familia pobre, los famosos héroes están siempre rodeados de un público observador, pobladores de la zona donde vive la víctima pobre. Rosa Elvira Cartagena y "Puchungo" Yáñez son dos de los famosos héroes más espontáneos en su *performance* durante la convivencia. Conversan cómodamente con la familia y los vecinos de la zona. Da la impresión de que los pobladores que participan como espectadores de las jornadas de trabajo de la *vida extrema* generan empatía hacia ellos, no solamente como celebridades, sino, en tanto personas solidarias que brindan ayuda a una mujer desamparada. Luis Iberico y Gonzalo Iwasaki mantienen en todo momento su imagen televisiva de periodistas correctos, gracias a ese atractivo consiguen ayuda de vecinos del barrio pobre en los retos que les toca enfrentar. Monique Pardo y Koky Belaúnde tampoco abandonan sus personajes espectaculares del todo, llevan el vestuario y el maquillaje que los caracteriza, gracias a ello obtienen la atención del público que los reconoce.

"El Puma" Carranza, por otro lado, es un famoso héroe que no habla mucho. Rojas indica que, a pesar de ello, ese programa "funcionó muy bien" (A. Rojas, Comunicación Personal. 2014, 16 de Julio) porque, en ese caso, el personaje fue contextualizado en situaciones en que debía realizar acciones que no requerían de su locuacidad. Los camarógrafos se encargaron de registrar

principalmente sus reacciones ante el drama de la víctima pobre:

Es de ese tipo de persona (“El Puma”) no es necesario que tú hables. También la acción es importante. Los rostros eran importantes, marcar el tiempo, el sufrimiento, la angustia, las reacciones. Las reacciones son muy importantes. Si no hay estas reacciones no estás contando nada. Por eso llevábamos 2 o 3 cámaras para nunca perder las reacciones ante la realidad de lo que tú estabas viendo. Y si el personaje hablaba, mucho mejor, obviamente, pero no era necesario que hablara, a veces con el rostro que ponía era suficiente. Y a veces es más efectivo (A. Rojas, Comunicación Personal. 2012, 22 de Junio).

Las víctimas testimonian frente a las cámaras sobre su propia desgracia. Las actividades de las víctimas en las *vidas extremas* de Jonathan Maicelo y Percy Olivares consistían en labores cotidianas para ellos y sus testimonios fueron muy breves, en este episodio, los famosos héroes fueron los encargados de narrar la historia y el capítulo se apoyó en la participación de los espectadores del pueblo y los testimonios de los hijos de las familias de las víctimas. Mónica, la víctima del episodio que protagonizan “El Puma” Carranza y su esposa, Carmen Rodríguez, se desenvolvía con naturalidad frente a cámaras, expuso aspectos dramáticos de su vida, condujo al equipo de grabación y a los famosos héroes a la cima de un cerro donde escenificó para ellos un acto de desahogo y reclamo hacia Dios por la injusticia de su condición de pobreza. En otros momentos de la historia, Mónica conversaba con los vecinos espectadores con total soltura, incluso gestionó el préstamo de una olla para cocinar junto a Carmen Rodríguez.

Alberto Rojas recalcó la importancia de la espontaneidad en el desenvolvimiento de los personajes frente a cámaras. Él confió al equipo de grabación la responsabilidad de estar atentos a los gestos y expresiones más naturales de famosos héroes y víctimas durante la grabación.

3.6 Sobre el tema y la convención que plantea el drama

Alberto Rojas me cuenta que tenía la intención de abordar un tema de interés social. Sin embargo, aclara, en vista de que la televisión de entretenimiento requiere de elementos de ficción y, concretamente, de elementos melodramáticos para ser atractiva al televidente, su prioridad no estaba en abordar el conflicto social desde sus varias aristas:

Creo que, de alguna manera, la gente reconoce que era un programa de denuncia social dentro de la televisión comercial, donde están acostumbrados a ver puro entretenimiento (...). En el buen sentido de lo que es la denuncia social, que es tomar conciencia. Porque, obviamente, un programa de televisión no va a resolver, necesariamente, la situación. En ese sentido, mi postura es simplemente mostrar la realidad. Tú no puedes pretender cambiar el mundo. No pretendes que la historia se cambie. No pretendes que el pobre se vuelva rico, ni que el rico se vuelva pobre, ni que haya una revolución (A. Rojas, Comunicación Personal. 2014, 16 de Julio).

Cuando le pregunto cuál pretendía que fuera el “mensaje” de Vidas Extremas, me responde:

Que las cosas no están bien, que hay gente que no la pasa bien. Y que de alguna manera vivimos en una especie de burbuja. Que hay gente que no sabe que hay otros congéneres tuyos que no la están pasando tan bien. Y que algo tienes que hacer (A. Rojas, Comunicación Personal. 2014, 16 de Julio)

Al igual que en las telenovelas brasileras y mexicanas que tocan algún tema de interés social siempre enmarcado en un drama romántico, Rojas enmarca su tema en el melodrama:

En la novela brasileras (...) siempre están enganando los conflictos sociales con el conflicto del corazón. En la novela mexicana siempre es el conflicto del amor, pero también está entrando a hilar lo social. Ellos agarran y separan lo social del corazón. Pero también están empezando a hacer este mix entre lo social y el conflicto del corazón, no puede ir puro. Siempre tiene que ir la dosis afectiva del asunto. Pero sí, por nuestra formación nos interesaba a nosotros mostrar el conflicto social. Pero sabemos que un conflicto social puro, un televidente no necesariamente lo atrapa, tenemos que

poner también el lado afectivo (A. Rojas, Comunicación Personal. 2014, 16 de Julio)

En vista del carácter comercial de la televisión y del formato del programa (de entretenimiento y *reality show*), el resultado fue un melodrama que enfoca el problema de la pobreza desde una perspectiva general. No contiene las dimensiones dramáticas que corresponden a la relevancia social y a la aventura humana, que menciona Giorgio Strehler en su texto sobre las cajas chinas (s.f).

3.7 Síntesis

El drama de *Vidas Extremas* presenta una situación establecida e incuestionable, donde existe una víctima, el pobre; un salvador, el famoso héroe enviado por el programa de televisión y un victimario ausente. El victimario ha muerto y con él se extingue cualquier intento serio de entender las razones que mantienen a la víctima en la pobreza, la fatalidad es responsable de la situación. Cuando desaparece el victimario, también se elimina la relación causa-efecto, que hace posible la racionalización del espectador sobre la experiencia que presencia, y se convierte en una experiencia puramente emocional.

Vidas Extremas es un *reality show*, por lo tanto, el espectador quiere pensar que los dramas que muestra el programa son reales y decide no cuestionar su verosimilitud. Frente a la inercia del consumidor, el espectáculo refuerza una ideología y un orden universal donde los ricos ejercen sobre los pobres una dominación material y simbólica. La pobreza pertenece al mundo negativo y es una condición incuestionable, los pobres nacen pobres y los ricos nacen ricos. Los pobres sufren porque el destino lo ha dispuesto y los famosos héroes ayudan a las víctimas a superar la pobreza por medio del asistencialismo. Además, una idea que recalca el programa de manera importante es la de convertirse en celebridad como opción para salir de la pobreza, hace esto al incluir celebridades que, en su mayoría

(excepto en el caso de Gonzalo Iwasaki y Luis Iberico) han superado la condición de pobreza material al convertirse en personajes de la industria del espectáculo.

La justicia final en el drama la administra el programa de televisión, que absorbe elementos católicos para configurar su propia religión, que plantea una dimensión celestial habitada por los famosos, posible de alcanzar por medio del consumo de bienes materiales. A pesar de ello, la fe católica está siempre presente en las concepciones morales de la víctima, de su familia y de los famosos héroes, quienes atribuyen a Dios la gracia de haber participado de la experiencia del *reality*.

Este análisis de la estructura dramática de *Vidas Extremas* se realizó en función a los conceptos revisados en los dos primeros capítulos de esta investigación. De igual modo, he tenido en cuenta ambas entrevistas realizadas al señor Alberto Rojas, productor televisivo con años de experiencia en programas de entretenimiento con formato de “tele-realidad” en el Perú, y la información recogida en la observación detallada de los cinco episodios de *Vidas Extremas* seleccionados para este estudio. La estructura dramática del programa considera los bloques entre cortes comerciales como unidades de sentido. Globalmente, el programa cuenta una historia elaborada de principio a fin en base a información real de pobladores en situación de extrema pobreza conviviendo con celebridades de la industria del espectáculo en el Perú. Es un melodrama con rasgos de realidad en cuya construcción se ha perseguido y resaltado información relacionada a las emociones de tristeza y dolor de los involucrados. Su creador utilizó elementos empleados en las telenovelas, como los personajes tipo (o estereotipo), la música y el conflicto emocional.

CONCLUSIONES

Conclusiones generales

1. La temática del melodrama se transforma a lo largo del tiempo, desde su aparición en el siglo XVIII hasta el *reality show* que estudio aquí. Pasa de ser un drama que ignoraba los conflictos sociales de su época para centrarse en relatos románticos a un melodrama obsesionado con la miseria, que continúa sin abordar el tema social en su real complejidad. El melodrama de hoy continúa valiéndose del estereotipo para articular su historia: estereotipa tanto a los actores del conflicto como a las circunstancias que conllevan al drama, se caracteriza por la ausencia de una crítica social objetiva.

Es importante observar, por otro lado, la transformación de la idea de felicidad desde la tragedia griega, cuya idea de justicia representaba el fin último del héroe, hasta un ideal de felicidad, propuesto por el melodrama de hoy, representado por el estatus de vida de las celebridades, solo accesible a través del consumo.

Por lo anterior se reconoce una transformación en los intereses del creador, pues si los autores griegos se interesaban por la formación de ciudadanos que validaran su Constitución, los productores hoy buscan un consumidor que garantice la continuación de su industria en un sistema capitalista de consumo. El producto continúa dictando las normas de convivencia de un modelo que plantea el estilo de vida de la celebridad como la promesa de una vida de permanente goce y distracción, en la que los individuos tienen acceso inmediato a todos los productos, tecnológicos o no, que la industria ofrece.

2. El *reality show* no deja de considerar una dramaturgia que le dé forma a su producto. Por ser su materia prima la realidad, supuestamente *des-ficcionalizada*, tiene licencia

absoluta de prescindir de un orden estricto en el hilo de su narrativa y privilegiar explícitamente la exacerbación de las emociones de los personajes dentro del show y, a través de ellos, las del público. El *reality show* de hoy mantiene elementos melodramáticos heredados de las telenovelas, pues es consecuencia de la transformación y adaptación de los productos de entretenimiento de consumo masivo a las exigencias del espectador y a las nuevas demandas de las industrias culturales.

El espectador no queda satisfecho con la actuación realista propia de las telenovelas, demanda realidad y se pasa hacia un híper-realismo televisivo que es satisfecho por el *reality show*. El *reality show* crea la ilusión en el televidente de ingresar efectivamente en la intimidad de los personajes de la vida real, por ejemplo, por medio de los momentos de la “muerte del gatito”, que, supuestamente, sitúan al espectador como testigo privilegiado de las emociones del personaje.

En el caso peruano, la aparición del género coincide con el surgimiento de un nuevo público en la década del noventa, posterior al conflicto armado que vivió el país. El público económicamente menos favorecido accede a la pantalla de televisión como protagonista de las historias que se cuentan. Sin embargo, no se le permite hablar de su propia historia, sino que se le pone al servicio de las historias que los productores necesitan o buscan contar.

Los creadores de *Vidas Extremas* escogen el melodrama como género de las historias que cuentan, lo que determina un enfoque estereotipado del nuevo televidente y del problema que lo encierra. No hay lugar para un acercamiento integral a su problemática, enmarcada en un contexto muy complejo, solo enfatiza los aspectos que pueden ser explotados por el melodrama, como su miseria material.

Conclusiones específicas sobre la construcción del drama en *Vidas Extremas*

1. La historia de *Vidas Extremas* si bien se construye con rasgos de realidad, termina siendo ficticia, en la medida en que transforma a los actores en una versión estereotipada de ellos mismos. La historia ubica a estos personajes en dos mundos opuestos, el de las celebridades, primeros habitantes de la ficción televisiva, que viven con suficiente dinero y sin problemas, y el mundo de los pobres, una realidad que se visibiliza gracias a la compasión de los ricos. El drama refuerza la división entre éstos dos mundos para crear luego una ilusión de movilidad entre ambas dimensiones o niveles.

2. Los criterios audiovisuales tomados en cuenta por los realizadores en la etapa de registro del material audiovisual también son importantes en la construcción del relato. Durante esta etapa se privilegian los primeros planos y se crea la ilusión de la *desficcionalización* a través de la sensación de cámara amateur o documental. También se registra la intimidad del hogar y se deja un margen a la espontaneidad. Al mismo tiempo se fabrican momentos ficticios, que aseguran la emocionalidad positiva, a través de la simulación pro-fílmica. La historia finalmente depende completamente de las decisiones de los productores, quienes eligen los puntos de partida y los puntos de cierre, con lo cual el nivel de la ficción aparece, aunque oculto tras la promesa de un espectáculo de la realidad.

3. Los productores de *Vidas Extremas* fabrican un melodrama protagonizado por personajes tipo, de acuerdo a la definición de Bentley (1964), personajes que poseen una o muy pocas características humanas que estructuran su rol en la historia. En relación a esta condición, aparecen cuatro personajes principales:

El Programa, que es el dios regulador del universo, cumple también el rol de un estado paternalista para los menos favorecidos, y propone un ideal de felicidad basado en el consumo conspicuo de los productos de los auspiciadores del show.

El famoso héroe, que coincide con el héroe romántico descrito por Mamet, en la medida en que es seleccionado por el dios para cumplir una misión que tiene el éxito asegurado. Es un héroe representante del cielo de las celebridades que llega al lugar de las víctimas como un extranjero, exhibiendo sus diferencias, mostrando su éxito y una capacidad de acción de que los pobres carecen. Su misión es ayudar a la víctima y su recompensa por ello es el refuerzo de su fama y el incremento de su prestigio en la sociedad del espectáculo.

La víctima pobre, que está marcada por su bondad y porque su condición de pobre se debe a una fatalidad que escapa de su voluntad. La víctima nunca cuestiona el origen de su situación. Todo esfuerzo propio y autónomo es inútil. Se le coloca en una situación de dependencia respecto al famoso héroe.

El villano se disuelve en una generalidad, situación en la cual no hay manera de enfrentarse a él, pues no hay dirección alguna para dicho esfuerzo. La relación causa-efecto se suspende y la racionalidad del espectador se anula, pues no hay ningún orden lógico para reflexionar sobre la situación.

Conclusiones específicas sobre la construcción del melodrama

1. Se puede concluir que la estructura melodramática promueve la manipulación emocional característica del género. Los elementos melodramáticos que aparecen en *Vidas Extremas* construyen una dimensión emotiva, que privilegia los estadios emocionales del personaje sobre la linealidad de la historia y la resolución causal de su acción. Los elementos melodramáticos que utiliza *Vidas Extremas* son el llanto, la piedad y el terror y la actuación híper-realista, característica del *reality show*. Existe un *narrenfreinheit* del autor: Los tres elementos anteriores son permanentemente exacerbados por medio del uso constante de la música, los subtítulos y los planos y encuadres de la cámara.

2. Vale la pena reparar en los tres actos en que divido la estructura dramática, tomados de Mamet, que marcan una inmersión del personaje del famoso héroe en el mundo de la pobreza:

El primer momento consiste en la presentación del famoso héroe, la víctima pobre y la misión del famoso. En este momento se plantean las “reglas de juego”, se establece la convención del melodrama que consiste en recalcar la emotividad por encima de otros aspectos. Dicha emotividad será descubierta por los propios personajes a manera de capas de sensibilidad removidas desde la más general hasta la más específica, que lleva al nervio de la emotividad.

En el segundo acto, continúa la inmersión del famoso héroe, quien se ve obstaculizado en sus primeras tareas, pero su intención salvadora persiste y lo lleva a asumir un rol dentro de la familia de la víctima.

El tercer acto constituye en momento decisivo, cuando el famoso héroe parece tocar fondo en su inmersión al mundo de la pobreza. Justo antes de su perdición, resuelve la misión gracias a su fama y a la mediación del Programa de televisión. El héroe adquiere el rasgo de un líder popular y la víctima despierta su “yo espectacular”: construye su propia persona bajo la mirada de los otros. Se produce un cambio de conciencia en el famoso héroe, en la medida en que sus perspectivas sobre la realidad social se aclaran, ha reconocido el mundo “inferior” y de ahora en adelante “corrige”, aunque levemente, la división del inicio. Esta actualización en la conciencia del héroe es el primer paso para el cierre del drama, que se consolida cuando la víctima es salvada y “asciende” al mundo ideal de la televisión luego de su salvación.

A lo largo de los tres actos el famoso héroe se encuentra bajo la protección del dios Programa, quien se hace presente a través de los “regalos de los dioses” o las simulaciones

pro-fílmicas, aquellos eventos propiciados artificialmente por la producción del programa con el fin de equilibrar la distribución de las emociones y otorgar momentos de alivio en medio de tanto sufrimiento.

3. El melodrama de *Vidas Extremas* persigue la manipulación emocional permanente en el espectador. Al desaparecer el vínculo causa-efecto, presente en la tragedia, entre las acciones de la víctima que la conducen a la situación desfavorable en que se encuentra, la lucha de los protagonistas no provoca una reflexión en el espectador, contrariamente, le ofrece un recorrido por la emotividad de personajes que se enfrentan al infortunio general. En esa medida, es importante mostrar en las pantallas el dolor de los personajes, expresado en el llanto (de tristeza o de alivio) y enfatizado con la música, los subtítulos y las repeticiones que colaboran con el permanente despertar de las emociones.

4. Desde los orígenes del melodrama en la ópera, la música es el elemento que determina el rumbo del drama y lo subordina al viaje por las emociones despertadas en los personajes: Aparece como “una obra donde la música interviene en los momentos más dramáticos para expresar la emoción de un personaje silencioso” (Pavis, 1996: 304). En *Vidas Extremas*, la música es utilizada de principio a fin para orientar las emociones y modular sus intensidades. También contextualiza las emociones dependiendo del entorno donde se encuentre el famoso héroe, que puede ser rural o urbano.

Reflexiones finales

4.1 Sobre la imagen de la pobreza en el Perú

En el Perú, como en otros lugares de Latinoamérica y del mundo, la extrema pobreza en la que viven muchas familias podría ser considerada en sí misma una exageración de la realidad,

lamentablemente no lo es. *Vidas Extremas* retrata los aspectos más dramáticos de esa pobreza, los exagera y subraya con tomas específicas y de primeros planos, con la música que acompaña esas imágenes y con la comparación permanente entre el estilo de vida de la familia pobre y la del famoso héroe, y de los mundos de cada uno.

Alberto Rojas me cuenta que el carácter comercial de la televisión de entretenimiento no admite la posibilidad de abordar el tema social desde una perspectiva objetiva, aunque él dice tener una intención de visibilizar la pobreza. Como él mismo afirma, no existe, por parte de los creadores, un interés por profundizar en la complejidad de la problemática de la pobreza en el Perú. *Vidas Extremas* es un melodrama sobre la pobreza. La característica del melodrama de incidir permanentemente en la dimensión emotiva es fundamental en la configuración del producto. Además, enfoca el tema de la pobreza en el Perú estereotipando los roles de pobres y ricos, plantea un estilo de vida consumista como ideal de felicidad y propone el asistencialismo como solución. *Vidas Extremas* toma aspectos de la realidad en relación al tema de la pobreza en el Perú y los ficcionaliza para convertirlos en parte de un melodrama, siendo el principal objetivo crear un espectáculo televisivo que cuente una historia melodramática protagonizada por personajes de la vida real. El equipo creativo utilizó los elementos melodramáticos para fabricar situaciones con alto contenido emotivo, capaces de capturar la atención del televidente al margen de cualquier discurso.

¿Por qué los creadores escogen visibilizar el tema de la pobreza en su versión “melodramática”?

Se escoge el conflicto social porque es un tema que prefiere el nuevo televidente, aquél que corresponde a los sectores socioeconómicos C y D, los menos favorecidos económicamente.

Mamet dice que el drama romántico de conflicto social genera una indignación artificial en el espectador, planteada engañosamente por el autor. El espectador conoce de antemano la

resolución del drama a favor del famoso héroe, no se involucra directamente con las decisiones definitorias del drama, se abandona a una “ilusión de poder” que le hace observar cómodamente el desarrollo de la trama. Al finalizar la obra, dice Mamet, el espectador descubre la batalla ficticia que acaba de presenciar, pero no reacciona sino repitiendo el plato para calmar su ansiedad de “entretenerse”.

Los creadores enmarcan el tema en el melodrama por tratarse de un género arraigado en las preferencias estéticas del televidente latinoamericano. El programa no fue diseñado para reflexionar sobre la realidad de los pobres en el Perú, consecuentemente, se distorsiona la información real sobre la problemática de la pobreza, que tan valioso resultaría comunicar efectivamente entre la población.

4.2. Sobre la nueva sociedad disciplinaria del consumo:

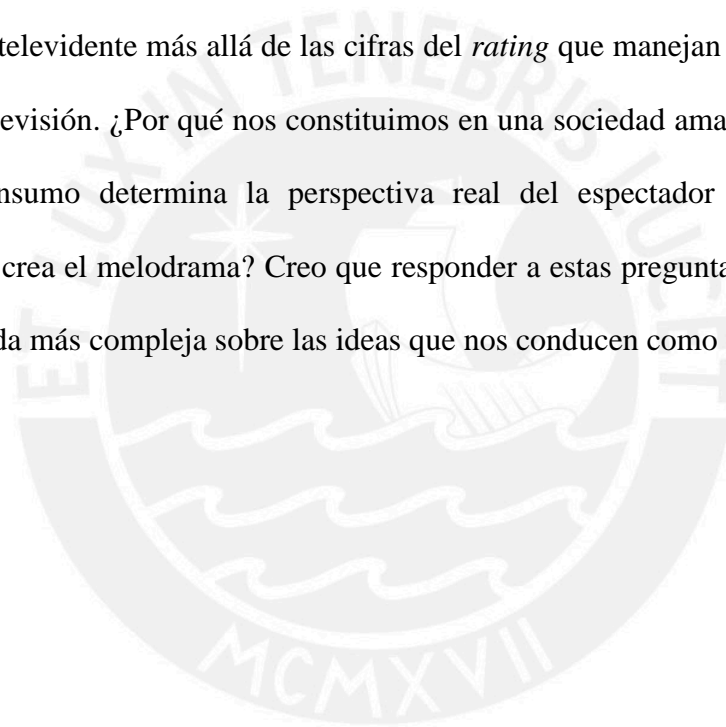
El *reality show* obedece a una época posterior a la que Foucault llamó “sociedad disciplinaria”, es parte del tiempo de hoy. En esta nueva era, son otras las instituciones que ejercen el control social: sin duda, los medios de comunicación y la televisión, como el más extendido.

Los medios de comunicación entonces, son, en tanto negocios privados, maquinarias que fabrican golosinas a gran escala para un consumidor masivo. Las golosinas, como cualquier producto creado para alcanzar un consumo masivo, no pueden, en su proceso de fabricación, privilegiar otros principios que no sean los que, en primer lugar, aseguren su rentabilidad y garanticen la continuidad de su consumo. La industrialización del producto cultural ha derivado en la generalización de su contenido, el propio productor de *Vidas Extremas* ha dado su opinión sobre los programas de televisión nacional que se emiten en su rubro: “Yo no veo televisión peruana. Me aburren los programas de fin de semana, no me interesa el tipo

de televisión que se está contando (...) La televisión que hay no está hecha para nosotros, por ejemplo, para gente que tiene otro tipo de aspiraciones” (A. Rojas, Conversación Personal. 2012, 22 de Junio).

Si en tiempos de la tragedia griega, el teatro servía como medio para que los individuos se atuvieran a las leyes normadas por un estado que planteaba la justicia como fin último, hoy el creador ha puesto su genio al servicio de la perpetuación de la sociedad capitalista.

Queda pendiente un estudio que profundice en el comportamiento y las razones de las preferencias del televidente más allá de las cifras del *rating* que manejan los creadores de los programas de televisión. ¿Por qué nos constituimos en una sociedad amante del melodrama? ¿Cómo este consumo determina la perspectiva real del espectador peruano sobre los estereotipos que crea el melodrama? Creo que responder a estas preguntas podría acercarnos a tener una mirada más compleja sobre las ideas que nos conducen como comunidad.



BIBLIOGRAFÍA

ADORNO, Theodor. BELL, Daniel. SHILS Edward. HORKHEIMER, Max. MERTON, Robert.
LAZARSELD, Paul. MAC DONALD, Dwight.

1974 *Industria cultural y sociedad de masas*. Caracas: Litografía Melvin

ALEGRÍA, Alonso.

2009 *Manual para escribir teatro y entender una obra dramática*. Lima: PUCP

ANDACHT, Fernando

2003. *El reality show: una perspectiva analítica de la televisión*. Buenos Aires:

Grupo Editorial Norma.

MARTIN BARBERO, Jesús.

2012 “La televisión colombiana: Televisión, melodrama y vida cotidiana”.

Revista Diálogos de la Comunicación. Cali, número 17. Consulta: 1-5-

2014

<<http://www.dialogosfelafacs.net/wp-content/uploads/2012/01/17->

[revista-dialogos-la-telenovela-en-colombia.pdf](http://www.dialogosfelafacs.net/wp-content/uploads/2012/01/17-revista-dialogos-la-telenovela-en-colombia.pdf)>

BENTLEY, Erick

1964 *La vida del drama*. México DF: Paidós.

BOAL, Augusto

2001 *Juegos para actores y no actores*. Barcelona: Alba-Editorial

BROOK, Peter

1993 “*Grotowsky, el arte como vehículo*”. Revista “*Máscara*”. México D.F.,
Año III, Números 11-12.

CASETTI, Francesco y Roger ODIN

1990 “De la Paleo a la Neotelevisión”. Revista Communications. París, Número 51, pp. 9-26

COLÁS, Jorge Leandro (director)

2012 *Más que amor es un sufrir: una mirada sobre la telenovela sudamericana* [Videograbación]. Argentina, Brasil, Venezuela:
Salamanca Cine, Cinesa, Modo Operante. Consulta: 24-7-2014
<<https://www.youtube.com/watch?v=7X7JZvgV4bI>> y
<<https://www.youtube.com/watch?v=304HWIfqQSs>>

D'AMICO, Silvio

1961a *Historia del teatro dramático. Vol. 2*. México DF: UTHEA

1961b *Historia del teatro dramático. Vol. 3*. México DF: UTHEA

DE ROMILLI, Jacqueline

2011 *La tragedia griega*. Madrid: Editorial Gredos S.A.

EINES, Jorge

2005 *Hacer Actuar. Stanislavsky contra Strasberg.* Barcelona: Gedisa Editorial

2007 *La formación del actor. Crear para creer.* Barcelona: Gedisa Editorial

FOUCAULT, Michel

1990 *Vigilar y castigar: El nacimiento de la prisión.* Madrid: Siglo Veintiuno.

IGLESIAS, Francisco

1990 *La Televisión Dominada.* España. Madrid: Ediciones Rialp.

KINGSTON, Anne

2010 *Jennifer Pozner on reality TV: Reality Bites Back.* Entrevista del 20 de Octubre a Jennifer Pozner. Consulta 18-4-2014

http://www.reclaimthemedial.org/media_justice/jennifer_pozner_reality_tv_rea2142

MAMET, David

2001 *Los tres usos del cuchillo: sobre la naturaleza y la función del drama.* Barcelona: Alba

MAZZIOTI, Laura

2008 “*La telenovela y su hegemonía en Latinoamérica. La pasión por los relatos*”. LA MIRADA DE TELEMÓ. REVISTA ACADÉMICA PUCP. Lima,

Número 1. Consulta: 15-4-2014

<<http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/lamiradadetelemo/article/view/3485/3381>>

NIGHTINGALE, Virginia.

1999. *El estudio de las audiencias: el impacto de lo real*. Barcelona: Editorial Paidós.

PAVIS, Patrice.

1996 *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Editorial Paidós

2000 *El análisis de los espectáculos: teatro, mimo, danza, cine*. Barcelona: Editorial Paidós.

RAMÓN CALVO, Norma

2007 *El modelo actancial y su aplicación*. México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México. Pax México

RISZK, Beatriz

1991 *Buenaventura: La dramaturgia de la Creación Colectiva*. México D.F.: Editorial Gaceta S.A.

RIVERA Virgilio Ariel

1993 *La composición dramática: estructura y cánones de los 7 géneros*.

México, D.F: Gaceta.

SEN, Amartya

2000 *Desarrollo y Libertad*. Buenos Aires: Editorial Planeta.

SENNETT, Richard

2008 *La cultura del nuevo capitalismo*. Barcelona: Anagrama.

SIBILIA, Paula

2009 *La intimidad como espectáculo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina.

SILVA SANTIESTEBAN, Rocío

2008 *El factor asco. Basurización simbólica y discursos autoritarios en el Perú contemporáneo*. Lima: Red para el Desarrollo de las Cc. Ss. en el Perú.

STREHLER, Giorgio

“Las tres cajas chinas” A propósito de un montaje de “El jardín de los cerezos”. Traducción de Alberto Ísola entregada en el curso Actuación 1 de la especialidad de Artes Escénicas de la Facultad de Ciencias y Artes de la Comunicación de la PUCP en el semestre 2008-2.

VIVAS, Fernando.

2008 *En vivo y en Directo: Una historia de la televisión peruana*. Lima:

Universidad de Lima

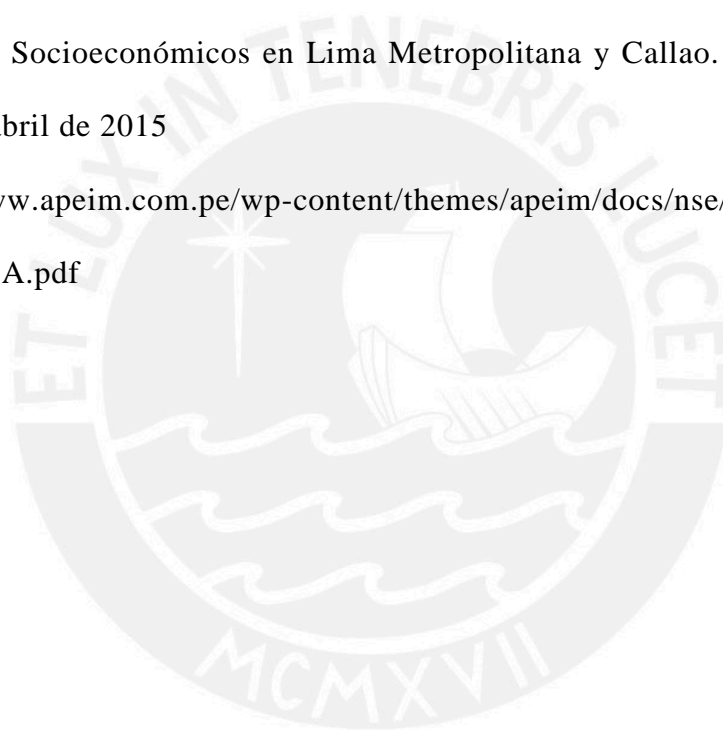
Entrevista de Pierre Lefèvre a Serge Latouche. 19 de mayo de 2008. Consultada el 03 de mayo de 2015

<https://www.youtube.com/watch?v=4XTWMLU92cc&app=desktop>

APEIM

2005 Niveles Socioeconómicos en Lima Metropolitana y Callao. APEIM. Consulta hecha el 10 de abril de 2015

<http://www.apeim.com.pe/wp-content/themes/apeim/docs/nse/APEIM-NSE-2003-2004-LIMA.pdf>



APÉNDICES



Apéndice A

Segunda entrevista a Alberto Rojas, productor general de Vidas Extremas.

Realizada el 16 de Julio de 2014 en las oficinas de ATV Televisión. San Isidro, Lima. (No existe registro de la primera entrevista, realizada el 22 de Junio de 2012)

Sostuve esta entrevista con el creador de Vidas Extremas, Alberto Rojas, un año y medio después de nuestra primera conversación, en la que el productor me contó los detalles sobre la construcción del melodrama. En esta segunda entrevista, la conversación giró en torno al rol del melodrama en el *reality show* Vidas Extremas, ¿qué herramientas melodramáticas se utilizaron predominantemente durante su creación?, ¿cómo se emplearon? Asimismo, conversamos sobre el contexto de la industria televisiva en que surge el programa y las consideraciones con respecto al público que tuvo en cuenta para la elaboración de su producto.

Pgta. Básicamente lo que planteo es que los creadores de Vidas Extremas utilizan herramientas del melodrama para configurar su producto. Por eso el análisis de estos elementos. He hecho una investigación sobre el melodrama...

Rpta. ¿Perdón y cuáles son los elementos que has identificado en el melodrama?

Pgta. En el reality...

Rpta. En general.

Pgta. Bueno, como género dramático he investigado el melodrama y los elementos que he destacado para esta investigación son la piedad y el terror, el llanto, la coincidencia abusiva o exageración, que no tiene una valoración...

Rpta. Yo te digo que la cosa es más simple de lo que parece...

Pgta. Claro, es que todos estos elementos son conceptos tomados de una teoría dramática que viene del teatro... Pero sí me interesa ver esa simplicidad.

Rpta. Para mí el principio es totalmente aristotélico, que seguro has investigado. Y para mí... tú dirás que no hay teoría en la televisión, sí la hay.

Por mi lado si hay una teoría explícita, puede ser que en otros productores o en otros programas la teoría sea parte de la identidad de la cultura y esté interiorizada dentro de tu formación profesional pero en mi caso sí hay una. En mi caso personal, como productor de este programa, sí ha habido una formación basada en la teoría dramática, desde sus inicios. Y para mí la base es la aristotélica que es en donde se basa todo lo demás. Ya hay un formato trabajado. Si tú identificas cuáles son los elementos del melodrama o del drama. Tienes el bueno, el malo. De aquí ves el otro punto que son los conflictos. Tienes el bufón. Si tú revisas todos los grandes dramas escritos por Sófocles y todos ellos de la dramaturgia griega...Lo que Aristóteles hizo simplemente fue teorizar el asunto. Entonces eso, ¿no? Siempre el bueno, el malo, los conflictos, lo afectivo. Lo ves en Edipo. Los grandes conflictos en los que son parte. Los conflictos del ser humano están totalmente en la dramaturgia griega. Y es lo que usó como base Freud, y el mismo Lacan también para poder explicar un poco las grandes crisis o los grandes rollos que puede tener la mente humana en su relación con ellos mismos. No hay tanto...

Pgta. Claro, en realidad lo que he estudiado es la teoría aristotélica, o autores que se derivan de ella. Entonces, sí identifico una estructura dramática pero luego de la estructura dramática hay algunos elementos que me interesan, que me parece que son los elementos que hacen que funcione el programa. Pero antes quería preguntarte, ¿cómo llegas al reality? ¿Cómo llegas a escoger el género para este programa?

Rpta. ¿Cómo se estructura el formato al final?

Pgta. ¿Cómo llegas a decidir, “sí quiero trabajar con el reality” y qué piensas del género?

Te digo varias cosas. Vamos a centrarnos en la historia de Vidas. Son varios puntos. El primero es un tema de azar. Aunque no lo creas el formato salió en una reunión con un productor en un estacionamiento. Obviamente tú dirás “tampoco no es muy azaroso que lo decidas”, obviamente no es así. Hay toda una parte histórica de experiencia a lo largo de tu carrera que también te dijo que en ese momento tú pensabas que era lo correcto para hacer. Hay un contexto también. Un contexto que, para poder llamarlo de una manera, son los determinantes televisivos y extra televisivos. Que son “competencia”, cómo se está moviendo el tema televisivo y el gusto del televidente en ese momento. Todo eso del lado de la producción. Sí, puedes en algún momento tener los instrumentos como el *rating* o el *focus group*. Pero desde el lado de la producción, porque tú también eres una persona que observa la realidad, de alguna manera estás en la posición del científico, estás observando científicamente la realidad y la televisión es parte de la cultura y estás teniendo una visión culturalista del asunto. Y si tienes esa actitud de frente a lo que estás viendo, entonces a partir de todo eso y a partir de reuniones que tienes dijiste “¿Y por qué no hacemos esto?” Si es al famoso lo que quiere ver el televidente. Y además tú quieres hacer una especie de denuncia social si quieres llamarlo de esa manera. Por qué no juntas justamente al pobre con el rico, creas un conflicto ahí y haces un programa de eso. Mira cómo la televisión ha cambiado. La televisión en los años anteriores era una televisión muy glamorosa. Porque hay ciertos sectores que no tenían ingresos. Yo, en mi carrera hice *talk shows*. Y puse a la persona común y corriente en un programa de televisión. Donde solo estaba permitido que entre gente privilegiada. Entra la gente común que no tiene acceso. No importa lo que vaya

a decir. No importa si es que era mentira o era verdad. Olvídate un poco de eso para alejarnos un poco del prejuicio. El asunto es que esta persona va, entra al programa y habla. Se expresa, dice. Y ese acceso de la persona que no tiene voz a la televisión hace un cambio en el formato y en el género televisivo y las maneras de tú cómo cuentas las historias en la televisión, no solo del Perú sino de todo el mundo. Agarras a la persona común y corriente, agarras a la persona de la calle, que tiene acceso a los medios de comunicación, y, además, agarras a una persona famosa, la cual es conocida y todo el mundo quiera saber y los pones en una situación de conflicto. Y el conflicto es muy simple, el glamoroso, que no conoce una realidad, y lo enfrentas justamente a esa realidad extrema de pobreza, de sufrimiento y de conflicto. Y los haces convivir. O sea, qué significa, es el bueno, por decir, el malo... tienes un poco dos protagónicos, el conflicto, porque generas el conflicto que es la convivencia. Y a partir de eso puedes armar un melodrama, el drama a partir de lo que están viviendo

Pgta. ¿Quién es el malo?

Rpta. (Suspira) A ver, si quieres definir cuál es el malo... el malo es la situación de pobreza. No le significas necesariamente en una persona. Puede ser que en las historias exista un malo, exista una ausencia. A veces el malo es una ausencia, no tiene que ser protagónico. Un padre que no está, un hombre maltratador, siempre hay un malo. Porque las personas están pobres o sufren por algo, porque alguien les ha provocado, es un alguien o es un algo. Siempre hay un elemento perturbador. A lo que voy es que hay dos posturas antagónicas y lo que te generan esas dos posturas es el conflicto. Y a lo largo que tú vas contando la historia, porque se estructura de esa manera también, vas generando una serie de dificultades o de caminos. Entonces, tienes tu base, si quieres, el concepto, estas dos posturas, el conflicto; y a partir de eso dejas mucho al azar también.

Pgta. Por tratarse del reality...

Rpta. Sí para mí es muy importante el azar. Si quieres, ya es una postura dramática también. Y tú la puedes investigar y la puedes encontrar en el cine, en muchas escuelas europeas de cine. Del *verité réalité*, como se dice. Personalmente, para mí era muy importante porque a mí me gustaba el neorrealismo... un ratito (suena el teléfono y lo contesta).

(Retomamos la entrevista) Hay escuelas también. Tampoco es que uno haya inventado la pólvora de nada. La escuela europea, el cine de verdad, de realidad. Porque yo también tuve una tesis de licenciatura que tuvo que ver con los *reality shows*. Entonces yo hice un estudio sobre eso, hice una investigación. Y encontré, buscando un poco el antecedente de este tipo de programas, dónde estaba la cosa. También en la dramaturgia del cine. Y hay una serie de escuelas en donde se basan mucho en la realidad. Obviamente dentro de la historia de la televisión lo más anterior es el cine neorrealista italiano. Ahí no había actores profesionales, muchos directores no iban con un guion, iban con una historia y dejaban que los actores de alguna manera dijeran sus parlamentos, vayan usando recursos para que puedan actuar de tal o cual manera. *El ladrón de bicicletas* es uno de los íconos del cine neorrealista. Hay una parte en que el niño, hay un niño protagonista, no sé si has visto esa película. Es la historia de un hombre que va... si no la has visto es importante si a ti te interesa la dramaturgia. Vittorio de Sica, *El ladrón de bicicletas*. Lo encuentras en internet, facilísimo- entonces, es un hombre viviendo la posguerra, el pobre no tiene trabajo y tiene una bicicleta. Entonces, es su herramienta de trabajo, va a chambear en su bicicleta y se la roban. Y el tipo entra en trompo porque se queda sin instrumento de trabajo y tenía su hijo que tenía que darle de comer. Entonces el hombre desesperado porque le roban la bicicleta trata de ver cómo sobrevivir y recibe una bicicleta. Y lo descubren y todo, y lo quieren

llevar preso. Y hay un tema melodramático porque está con su hijo y el hijo llora, llora y llora. Entonces muestra el drama de la época que está viviendo del contexto de la posguerra en Italia. Pero el asunto es qué cosa hizo Vittorio de Sica para hacer llorar al niño. Le hace un ardid. Le mete unos... dicen, ¿no? Porque sale una película donde encuentras esas anécdota, búscala está en las redes. Le mete unas colillas de cigarro en el bolsillo, y Vittorio de Sica le dice “oye has estado fumando cigarrillos” y el niño se siente culpable y llora y el usa ese momento para poder usarlo en su película. Ya, de alguna manera, está induciendo cierto tema. Claro, dentro de la ficción. Pero... la base del cine de neorealismo italiano es justamente usar la realidad, mostrar la realidad que se está viviendo en el momento. Simplemente no había nada loco. Lo que este programa hacía era justamente eso. Solamente que ahora a color y en alta definición y lo que quieras. Pero manteniendo el espíritu de la realidad.

Pgta. En la conversación anterior que tuvimos me dijiste que escogiste el melodrama como género. ¿Por qué el melodrama?

A ver, también es parte de mi historia como investigador de las comunicaciones. El melodrama es parte de nuestra cultura sudamericana. No es gratuito, el latinoamericano, el latino, el peruano, el mexicano, el brasilero, por el motivo que tú quieras investigar y darle, el asunto es que nosotros estamos muy enganchados al melodrama. ¿Y qué es el melodrama? Es tu vida. Con llanto, con sufrimiento, con alegrías. El melodrama tiene las dos caras. Tiene la cara del llanto y la cara de la risa. El melodrama es el formato por excelencia de la telenovela. Y la telenovela es el género para llamarlo, muchos pueden, de alguna manera, discrepar que es un formato, que es un género. Ya depende cada uno cómo establezca sus criterios. Si quieres el gran género es la ficción y de ahí puedes ponerlo un subgénero de la telenovela y el formato es el melodrama. En la bibliografía que tú

encuentras vas a poder encontrar que mucha gente lo llama de una manera diferente. Pero tienes la ficción como el gran género diferente al tema de las realidades, el entretenimiento si quieres de información. Y tienes la ficción y dentro de la ficción tú tienes la telenovela. La telenovela que es un género de por sí. Estoy hablando dentro de los medios, tienes la teleserie, el telefilm, en fin una serie de maneras de cómo tú vas a ordenarlo y cómo vas contando. Y tienes algo que lo hace diferente también. Tienes el humor, el melodrama. Y el melodrama tiene una cosa característica, el melodrama es específico de la telenovela. Y la telenovela es específica de los latinoamericanos. No necesariamente porque también en Estados Unidos están los *soap operas*, pero están años, por ejemplo “Dallas”. Hay una serie de melodramas, de novelas que han estado años al aire, veinte años. Pasan generaciones y va cambiando el asunto. Pero en Latinoamérica tienes las grandes novelas de 200, 100 capítulos. Porque son de largo aliento, donde están expresados los conflictos de las personas.

Pgta. ¿Hay un televidente acostumbrado, digamos un televidente fiel, fidelizado por la telenovela?

Rpta. Totalmente, y además tienes las temáticas. Las grandes temáticas. Además tienes las temáticas del melodrama de la época de oro mexicano. Hechos por esta cubana, creo que es Corín Tellado. Que hacía los grandes conflictos. Mira cómo son, estrictamente ves que son conflictos que se arrastran del drama del...

Pgta. ¿Del siglo XVIII?

Rpta. ¡Más antes! De los griegos.

Pgta. De la tragedia

La tragedia se expresa en ese tipo de historias. Los amores incomprensidos, el Romeo y Julieta, en fin. Entonces todas esas cosas las vemos en nuestra realidad pues, aparte de nuestra realidad cotidiana.

Pgta. Ahora, en la temática de la telenovela. De la temática romántica a la de la injusticia social, de la pobreza, hay un salto que ustedes intencionalmente dan.

Rpta. Ajá

Pgta. ¿Cómo crees que funciona o por qué crees que funciona el melodrama en el televidente peruano, latinoamericano?

Rpta. Yo creo que tiene que ver, y lo vemos ahora. Las cosas no han cambiado. Sí, se habla mucho de que está la televisión *farandularizada*. Para no decir *magalizada*, que yo creo que correspondería. Ya en Europa todos los programas del corazón eran un boom. Ya está el acceso, la irrupción, si quieres decirlo, de la gente común a la televisión. Ya hay un cambio en ese tipo de temas en el momento que se ven las historias del corazón. Pero todo eso también se está mostrando, también lo que tú dices, el conflicto social y tú puedes arrastrar el conflicto social en lo que son los temas del corazón. En la novela brasilera, por la formación de sus directores, productores, guionistas; siempre están enganchando los conflictos sociales con el conflicto del corazón. En la novela mexicana siempre es el conflicto del amor, pero también están entrando a hilar lo social. Ellos agarran y separan lo social del corazón. Pero también están empezando a hacer este mix entre lo social y el conflicto del corazón. No puede ir puro, siempre tiene que ir la dosis afectiva del asunto. Pero sí, por nuestra formación nos interesaba a nosotros mostrar el conflicto social. Pero sabemos que un conflicto social puro un televidente no necesariamente lo atrapa, tenemos que poner también el lado afectivo.

Pgta. El melodrama básicamente moviliza emociones.

Rpta. Totalmente

Pgta. En ese sentido, ¿Por qué crees que funciona en el peruano o el latinoamericano?

Rpta. Yo creo que no solamente es una cosa en el Perú. Es una cosa del ser humano. El ser humano es puro afecto. Las grandes tragedias son temas del amor. ¿Por qué surge la guerra de Troya? Por la culpa de una mujer (ríe). Siempre en los conflictos la culpa la tiene la mujer. Entonces es el deseo el que está en juego. El deseo del hombre sobre la mujer siempre está en juego. También el poder. El poder siempre está supeditado al tema del deseo. Yo creo que por ahí va la cosa, el deseo es una cosa importante del ser humano. Yo creo solamente que en el caso de Latinoamérica somos mucho más expresivos. El europeo lo reprime más. Somos acá más sufrientes, yo creo.

Pgta. ¿Nos gusta llorar, dirías?

Nos gusta llorar, somos mucho más emotivos. Somos más arraigados, a diferencia de otras culturas que son más desarraigadas con el tema del afecto. A nosotros nos cuesta separarnos de nuestros padres, de nuestros hijos. Mientras que en otras realidades la cosa es mucho más rápida. Entonces, creo que tiene que ver mucho con esta posición del sentimiento que es una cosa muy intensa que tiene no sé... formación cultural, porque tiene también que ver con una cuestión genética. No solo lo genético. También a veces es determinante que hay cosas que uno tiene interiorizadas en el cerebro como parte también de su nacimiento.

Pgta. ¿Cómo dirías que Vidas Extremas lograba movilizar esas emociones?

Rpta. Poniéndolas en pantalla.

Pgta. ¿Poniendo esas mismas emociones de otros en pantalla?

En pantalla. Contándolas. Exponiéndolas, pero contándolas. Yo cuando hablaba con los realizadores me encargaba de eso e insistía mucho. Lo importante del drama es cómo lo cuentas, que te imagines cómo esto tú lo puedes llevar en una historia. Y después en la etapa de edición también. Que tú armes una historia, un inicio, una trama, un final, el principio del drama. Y tú le puedes dar la vuelta. Yo recuerdo que eso me lo dijo un gran profesor de dramaturgia: “Inicio intrigante, trama interesante y un final sorprendente. No hay más”. Y en el camino puede durar 30 segundos. Porque hay *spots* publicitarios que te cuentan una historia en 30 segundos. Puedes contar una historia en 30 segundos, como puedes contar una historia en una hora, como puedes contar una historia en 10 minutos, como puedes contar una historia en 2 minutos. Y dentro de cómo tú lo cuentes, tú puedes armar un crescendo dramático para poder lograr justamente este efecto que tú quieres. O sea tienes el lado del contenido, pero también tienes el lado de tú como formateas ese contenido, de cómo tú lo escribes. O sea, ¿De qué te sirve tener una historia si no la sabes contar? Y nosotros como comunicadores debemos de saber cómo contar las historias, entonces en televisión. Si es ficción harás un guion. Si estás haciendo un *reality*, harás una guía de secuencias.

Pgta. Guía de secuencias, ¿Existía un guion?

Rpta. No. Existe una pauta. Tú tienes tu historia ¿Por qué? Como buen discípulo, si quieres, de lo espontáneo. Del efecto positivo de poder ver lo contingente. A veces yo dejaba que la gente fuera espontánea. Si tú marcas una pauta, la gente entrará en esa pauta y no se siente de alguna manera real. Entonces a veces era mejor y era riesgoso dejar que la cosa fluya... podrías marcar ciertas cosas. Me resistía mucho y al menos por experiencia a provocar situaciones. Déjalo que fluya. Y ya trayendo acá todo lo que fluya tú puedes armar, agarrar todo ese material y poder armar una historia.

Pgta. Un guion que, en función a la historia de la familia, se podría digamos...

No, no tú tienes la historia. A ver, hay una pauta. Porque de alguna manera es así: Tú tienes una hora de programación y esta hora implica 5 bloques comerciales de 10 o 12 minutos. Y eso te marca un límite. Por lo menos en la televisión tú tienes una cosa muy formateada. En el cine tú tienes directores que dicen “sí yo voy a hacer esta película que dure 200 minutos. Yo hago lo que a mí me da la gana” y les salen historias larguísimas e inacabadas. En el caso de la televisión, tú tienes el problema de la televisión, es que tú tienes una cosa muy formateada y marcada por un tema comercial, tienes cortes comerciales, tienes una hora televisiva. No tienes mucho margen para manejarte. Tienes un esquema muy rígido. Entonces eso te obliga a que tú tengas, de alguna manera, que estructurar tu grabación y tu edición en función de ese criterio. Entonces, si tú tienes una historia armada en 5 capítulos. Y ya aquí entra una cuestión estructuralista. O sea tú tienes, si quieres, una parte de contenido filosófico lo que tú quieras, la parte dramática. Y la parte dramática hay una estructura. Entonces tú tienes acá... yo no estoy siendo tan estricto pero tienes tus cortes comerciales: uno, dos, tres, cuatro. Tienes aquí tus cortes comerciales, tienes aquí tu contenido, aquí contenido. Y eso tiene un inicio y eso tiene un final. Pero también tienes un semifin y otro final, y aquí otro y otro semifin. Y aquí hay un inicio. Y aquí es el corte comercial donde la gente cambia de canal. Y así son las cosas en televisión.

Pgta. ¿El rating?

Rpta. El rating en cortes. Y el rating es el rating, con las entradas y salidas. ¿Qué son?

Pgta. ¿Las entradas y salidas del aire?

Rpta. Del aire. O sea, estos colores (señala el rating en su monitor). Ponte, tú miras aquí “Hola a todos”. Este es el bloque “Hola a todos” número 2. Estos rojos son los cortes

comerciales. Cuando tú te vas al corte comercial, acá (señala en su monitor). Este va rehaciendo sus... la gente se va yendo a ver a otro canal de televisión. Y este azulito... Mira, mira dentro del mismo corte como ya hay unas entradas y salidas. Hay gente que te ve, y hay gente que no te ve. Y eso marca un elemento por medio de sintonía acá. Y entonces eso es un determinante que te dice cómo tú puedes contar una historia. En el cine tú tienes gente que se enchufa una hora o dos horas con una sala de cine con todo apagado. Es un modo de ver diferente a como tú ves televisión. Entonces tú tienes que entender que estos 12 minutos son... Entonces, cómo tú haces para contar una historia en esos 12 minutos. Para que la gente vea eso justamente. Y cómo haces para terminar tu historia acá para que vaya al corte y después regrese nuevamente a verte. Y cómo haces para que tú, al momento de cortar la historia, tú puedas hacer que esta gente que empezó acá, termine viéndola acá completa. Entonces, esto es una manera de formatear un programa de televisión diferente como tú puedes escribir una obra de teatro. Cuando tú vas al cine tú vas y te se sientas y se ve una hora y media. Te puedes agarrar a ver dos horas de una obra de teatro con intermedio. Disfrutas de otra manera. En cambio la televisión no, es gratis. Tú a veces no ves televisión, no, escuchas. Te mueves. Ahora el nuevo televidente está en redes. Mientras que “ve”, entre comillas está en redes. Las redes te marcan una pauta de una nueva forma de ver televisión o un no ver si quieres. Un modo de ver televisión diferente. Eso es lo que tú necesitas saber para poder, a partir de ese modo de ver, estructurar acá.

Pgta. ¿Y este plan inicial, esta guía dramática fue cambiando en Vidas Extremas?

Sí, como todo, madura. La experiencia te enseña. Esa es una de las ventajas de hacer televisión. Como ves, los formatos se repiten. Tú no puedes agarrar y cambiar un formato de un día para otro. Siempre es el simple. Mira cómo eran las series en los años 70. Tú no las has visto, pero yo soy mayor que tú. En los años 70 las series tenían capítulo 1, 2, 3, 4, y

epílogo. Y ponían así, empezaba el capítulo de una serie y empezaba así: “capítulo 1”. Y empezaba, comerciales, volvía: “capítulo 2”. Y después de que terminaban los 4 seguía el epílogo y le ponían: “epílogo”. Entonces habían tomado de la dramaturgia del teatro justamente la estructura. En ese momento todavía la televisión estaba muy incipiente. Entonces la televisión buscó su propio lenguaje, si quieres decirlo de alguna manera, que la gente de televisión dice que es su “específico televisivo”. Cómo tú cuentas la historia así. El “ET” es también como haces el uso del lenguaje.

Pgta. Audiovisual...

Rpta. Audiovisual también. En esa época los televisores no eran así de grandes. Chiquititos. Ponte tú un paisaje en un tv chiquito, no lo disfrutas. En el cine sí puedes poner el paisaje y eso pero en tv no tenía sentido hacer paisaje. Por eso una de las primeras invenciones televisivas, audiovisualmente hablando, es el primer plano. Hay algunas películas que se basan en esto pero principalmente en la tv esos primeros planos.

Pgta. Y Vidas Extremas, ¿cómo fue variando en su estructura del inicio hacia el final?

Rpta. Como todas las estructuras va madurando. O sea, cuando yo hice en algún momento un taller con mi equipo, nos comenzamos a poner con todos los chicos, que era gente muy joven... Había un poco de información, comenzamos a leer libros sobre edición, dramaturgia, sobre justamente hacerles entender por qué era importante el conflicto por qué era importante que ellos comenzaran a madurar. Entonces más aún porque esas historias son diferentes, porque estamos basados en lo contingente, no sabes cómo te va a venir. Tú puedes capturar esos elementos de la realidad y ver cómo los puedes usar después. Entonces tú puedes ver lo que está pasando y dices “uy, estos es un conflicto a eso le voy a meter más tiempo”. Y te dedicas más a eso. Y de ahí vuelve. Entonces a nivel audiovisual

tú lo vas madurando. A nivel narrativo los vas madurando. Mejoras cosas de ritmo. De cómo contar las historias, dónde vas a poner tu conflicto. Tú pones tu conflicto acá, y haces tú desenlace. Pero yo era de la idea de poner siempre dos conflictos.

Pgta. ¿En cada bloque?

Rpta. Claro, y vas poniendo un conflicto final, una solución. Y vas “videoclipeando” el asunto. Porque también hay un lenguaje audiovisual musical con el tiempo. Queríamos capturar cierto tipo de público.

Pgta. ¿Cuál?

Rpta. Mira, en televisión es todo. Es un medio de comunicación masivo. La idea es capturar a todos. Pero sí puedes apuntar a un público específico. El público comercial de cualquier programa es el femenino. Las amas de casa. Pero descubrimos que era bastante femenino pero que también podíamos capturar a un público joven y también a hombres. Entonces, en fin, esta estructura va a...

Pgta. ¿A un público familiar, digamos?

Rpta. Totalmente familiar. He escuchado que había gente que lo tomaba de manera educativa. Le decía a su familia “mira a esa gente como vive. Por eso toma tu sopa”. Hay personas que decían que veían con sus hijos para enseñarles...

Pgta. ¿Lecciones a los hijos?

Rpta. Claro, para darles lecciones de vida. E inclusive que era el sector D, el que conoce eso, era el que más veía el programa.

Pgta. ¿Cómo manejaban el *rating*? ¿Cómo manejaban el tema del *rating* para configurar la estructura del programa?

Rpta. Yo lo tomo como lo que es hasta ahora. Es un instrumento estadístico el *rating*. Si quieres tomarlo de otra manera estás perdido. La medición de sintonía, tiene una muestra.

Y eso se remite a algunos hogares a partir de una muestra. Y te dan una serie de resultados que están ponderados y te da cifras. Y yo lo tomaba como lo que era: una herramienta estadística para tomar algunas decisiones sobre el programa.

Pgta. ¿Y qué decisiones se tomaban en función del *rating*?

Rpta. Yo tenía unas cifras, una manera de cuadrar tu serie si quieres. Eso es el *rating*.

Pgta. ¿Por tiempo...?

Rpta. (Me muestra los cuadros de medición de *rating* en su monitor) Estamos en lugares y tú vas midiendo cómo va la sintonía a lo largo del día. Después yo he agarrado y visto en estos hogares, ves, las amas de casa y voy cambiando. Se puede cambiar. Esto es C. esto es D. Por ejemplo, mira, estamos mejor que “Esto es guerra” (ríe). Comercialmente te interesa el B, te jala más. Entonces ves, y preguntas ¿qué te da eso? Tú segmentas tu horario, estadísticamente horario, y sacas que hay curvas. Los que se caen son generalmente los cortes comerciales. Pero hay curvas. Y eso está hecho minuto a minuto. Es un instrumento que estamos usando hace un año más o menos. Por ejemplo tú sabes muy bien acá, cómo, si la gente entra o sale, qué cosa tener más. Y dices “oye aquí que pasó, aquí” lo que te creó un pico de disconformidad. Pues se habló de tal tema. Entonces, ah ya, aquí sale Andy V con su pistola, te digo esto porque esos son programas muy faranduleros. Y aquí estuvo Leisy hablando del pizzero, en fin. Eso te va a ayudar a identificar qué es.... Lo vas replicando entonces. Y ves tus resultados de replique. Puedes replicar la temática. Y ahora quién ve “Las feas”. A veces resulta que también lo que tú crees que funciona tampoco funciona.

Pgta. ¿A qué sectores llegaban más Vidas Extremas?

Rpta. C y D. A A y B no les interesa. A veces, solamente cuando tú ponías a un famoso en la mierdita, en el extremo. La gente lo veía. El AB, nuestro AB, es un AB muy

particular. Es un AB que le gusta el chisme. Es un AB que ve “El Valor de la Verdad”. Ve ese tipo de cosas. Tiene cable pero se pone a ver 40 minutos a Tilsa Lozano hablar de cualquier cosa. Es bien particular.

Pgta. ¿Se identifica con el famoso?

En cambio, al D, yo creo que de alguna manera lo subestiman. Piensan que el D es enjuto, inescrupuloso. Un D demasiado sexual. Promiscuo, y es mentira. El D por ejemplo rechaza lo que son temas sexuales. Es el prejuicio terrible de lo que tiene la gente, “el D son promiscuos”. ¿Y de dónde sacas eso? No es así. Es recontra conservador. Tú le pones un tema sexual y no lo ven. Y sí lo ven el AB. El AB es, por ejemplo, más curioso con el tema que tiene que ver con homosexualidad. Al D le gusta ver programas de este tipo, de corte social. Y le gusta ver cosas y de dónde aprender. Mientras que el AB se siente para entretenerse y burlarse del resto. Son posturas diferentes. Entonces el asunto es que nos interesaba dar ese mensaje y también apuntar, no teníamos un público muy comercial. Y de repente ese fue el programa también.

Pgta. Pero estuvo bastante tiempo en el aire.

Rpta. Claro, dos o tres años.

Pgta. ¿Cuál era ese mensaje?

Que las cosas no están bien, que hay gente que no la pasa bien. Y que de alguna manera vivimos en una especie de burbuja. Que hay gente que no sabe que hay otros congéneres tuyos que no la están pasando tan bien. Y que algo tienes que hacer. Te ponía de nuestro lado en el tema de ayuda, de cosas asistencialistas, pero no era lo importante del programa. Y eso que era la parte que tenía más sintonía. Cuando tú le regalas un televisor, una bolsa de azúcar...Era increíble, pero en el fondo era que, por lo menos lo que a mí me interesaba, era que hay mucha gente que no sabe que hay una pobreza extrema. Y que la única manera

de que se den cuenta. De que la gente es pobre es pasándola con ellos, viviendo con ellos. Y que la gente vea qué mal la pasas tú que estás acostumbrado a tantas comodidades y para el resto de la gente es tan cotidiano el ver la pobreza.

Pgta. Tengo una pregunta sobre la música, de la que hablábamos hace un rato. ¿Con qué criterios se seleccionaba la música? Porque me doy cuenta que siempre hay música en los capítulos.

Rpta. Sí, a veces un poco exagerada era. La música es importante en cualquier dramaturgia. Hay algunos directores de cine que son muy estrictos, que no te ponen nada de música. Hay otros directores que te ponen una música que es una sola. Por ejemplo, Kubrick te pone por ejemplo (tararea una melodía). Y así te la pasas toda la película. Hay esos directores que hacen una musicalización mucho más comercial del asunto. Y te ponen acción y acción y te ponen, te dan tristeza. Y en televisión sí, de alguna manera te exige llenar los tiempos muertos. No sé por qué... sé algo de por qué. A lo que quiero llegar es que la televisión te exige, de alguna manera, no tener espacios muertos. Porque no puedes permitir que el televidente se escape. Entonces necesitas una música que refuerza. Si es tristeza pones tristeza. Probablemente no lo necesitarías, pero a veces tú pones música triste a un momento triste. Pones una música alegre para un momento alegre. Una música de acción en un momento de acción. Entonces, generalmente la música está planteada para acompañar y reforzar los momentos dramáticos. ¿No? A veces yo insistía en que la música no puede ser una música simplemente de acompañamiento sino que también tiene que ayudarte a contar una historia. O sea, no solamente es poner una música de fondo, ¿no? Porque si no, no estás ayudando también a reforzar un poco este hilo dramático. Necesitas que la música sea una música adecuada. Y que vaya justamente con la idea de reforzar la sensación que tú quieres dar.

Pgta. ¿Y los subtítulos también tienen esa misión?

Rpta. También. Todo es reforzar. Todo es reforzar. Todo es reforzar siempre. Por esta cuestión de hacer volver a la gente. Si la gente regresa. Tienes que ver qué funciona para que la gente se enganche.

Pgta. Sobre los conductores del programa ¿Qué roles tenían? ¿Qué se buscaban en ellos?

Rpta. Son los articuladores de la historia. A veces tú necesitas un programa. También los programas necesitan siempre una persona con la cual los televidentes se puedan identificar. Siempre vas a ver. Combate tiene a sus conductores ahí. Y por el otro lado también tienes a sus dos conductores al cual el televidente escucha. Yeso es un articulador que introduce al televidente a la historia. Tiene un nivel de empatía con el televidente. Hace que se enganche también con tu programa.

Pgta. Y en Vidas Extremas, ¿por qué Álamo y Mariella?

En verdad tuvo mucho que ver con la parte contingente de cómo surge el programa. Ellos en verdad vinieron, estuvieron desde el inicio haciendo, en un programa de conversación porque su formación es periodística. Están en “Fuego Cruzado”, un programa de debates. Y ahí cumplían un rol de debate. Pero cuando el programa comenzó a girar al *reality*, ellos estaban ahí ya. Entonces se les dio un nuevo rol y como periodistas ayudan también justamente a formalizarlo a darles cierta seriedad. Para que el programa tenga este peso que queríamos darle. Que no se sienta una cosa tan superficial.

Pgta. He visto políticos que participaban en el programa como “famosos”. ¿Tiene algún grado de intencionalidad del programa?

Rpta. A ver, en verdad era utilizarlos. No siempre un programa tiene los recursos para poder... En la parte final, tú sabes, de los programas, había estas cosas asistencialistas de

los regalos y cosas. Y el que está dispuesto a dar regalos siempre es el político. Ahí lo que yo trataba es que no hubiera banderas, que no hubiera preferencias. Que pueda entrar el de cualquier línea política que esté dispuesto a regalar. Y que sea un regalo. Había momentos en que estamos en época electoral como ahora y el político se necesita promocionar. Entonces es usarnos mutuamente. Es como que haces tú tu comercial, te quieres mostrar como sensible socialmente y ya. No había una cosa estudiada, planificada, que te marque por qué un político, felizmente no había nada de eso.

Pgta. Me da la impresión de que mientras más facilidad de palabra tenía el famoso, generaba un material más rico para editar después una historia más interesante...

Rpta. Ajá, digamos que había más parlanchines que otros.

Pgta. Digamos que entre “El Puma” y Gonzalo Iwasaki...

Rpta. Pero mira, el del “Puma” fue un programa que nos funcionó muy bien. Que era una persona que casi no hablaba nada. Porque “la U es la U”. Y no pasa de eso.

Pgta. Pero es muy empático...

Rpta. Pero es empático y a veces es de ese tipo de persona que no es necesario de que tú hables. También la acción es importante. Los rostros eran importantes, marcar el tiempo, el sufrimiento, la angustia, las reacciones. Las reacciones son muy importantes. Si no hay estas reacciones no estás contando nada. Las reacciones son muy importantes, por eso llevábamos 2 o 3 cámaras, para nunca perder las reacciones. Ante lo que estaba, ante la realidad de lo que tú estabas viendo. Y si el personaje hablaba, mucho mejor, obviamente, pero no era necesario que hablara. A veces con el rostro que ponía era suficiente. Y a veces es más efectivo.

Pgta. Un comentario final sobre Vidas Extremas. Como programa. Sobre la experiencia de hacerlo.

Rpta. A veces uno pide. Los productores tienen nostalgia de las cosas que uno ha hecho. Yo no sé si a estas alturas funcionaría. El programa fue mutando y se volvió un programa de talentos en un momento. Era un programa donde queríamos darle la oportunidad a la gente de bajos recursos para poder cantar y realizarse de una manera también artística.

Pgta. Cuando estaba de moda el *reality* de talentos...

Rpta. Y no funcionó muy bien. Y acompañado del famoso. O sea, hicimos una estructura también, basados también en la convivencia en la realidad, todo el asunto. Solamente que al final también ensayabas, cantabas. Tenías un *performer* en el estudio y nosotros lo que queríamos era evitar este tema competitivo. Si así había la competencia pero evitar la descalificación. Tenías 3 concursantes que a lo largo de toda la temporada iban juntos acompañándose. Y así empezó. Y de ahí fuimos incluyendo a las familias. Hemos ido variándolo, ya no los personajes solos, eran familias, después los niños con sus familias. Le comenzamos a hacer variaciones. Y sí, cuando tienes un equipo de producción que está dispuesto a cambiar los programas, eso es lo bueno que tenía, era un programa que se iba adaptando, que iba creciendo. Y creo que, de alguna manera, lo reconoce la gente y puede sumar a la televisión también. De que era un programa casi de denuncia social. Y que dentro de la televisión comercial, que son esas cosas locas, haces un programa de denuncia social en la televisión en que están simplemente acostumbrados a ver puro entretenimiento. Ya se han roto los moldes de lo que viene a ser la televisión. Y la televisión permite que entre la gente común a hacer denuncia social sin ningún problema. Y creo que de alguna manera es eso, hemos perdido, por todo lo que está pasando ahora, un espacio donde la denuncia social también es importante. En el buen sentido de lo que es la denuncia social. Tomar conciencia, probablemente, de un programa de televisión que no es necesariamente algo que va a resolver una situación. Y en ese sentido mi postura es una

postura es más una postura de las teorías del cine, más “etnometodológica”. Es un grupo o una teoría de personas, de la fenomenología como parte de las teorías del cine que piensan que a veces es simplemente mostrar la realidad. Tú no pretendes cambiar el mundo, no pretendes, simplemente, hacer que la historia se cambie. Que el pobre se vuelva rico y el rico se vuelva pobre y que haya una revolución. Es simplemente que tú salgas a la realidad al mundo que veas a esta gente de otra manera. Ese era simplemente el objetivo.

Pgta. Sin embargo es una realidad editada, digamos, manipulada para que funcione como la historia de la que conversábamos hace un rato, ¿no?

Rpta. Es que también tiene que ser entretenida. Todas las historias tienen que ser contadas. En el drama griego tienes también tus escenas. Y están también editadas. Tienes el acto 1, el acto 2 y el acto 3. Tu inicio, trama y final. Porque sí, lo que estamos haciendo es contar una historia. No estamos viendo la realidad en sí misma, donde no necesariamente hay un inicio y un final. Aunque lo haya de alguna manera. Pero si tú estás en un medio de comunicación que está trabajando con imágenes, tenemos que contar una historia.

Pgta. ¿No hay conflicto en la realidad?

Rpta. ¿En nuestra realidad cotidiana? Sí claro que hay...

Pgta. Pero está mucho más dilatado en el tiempo...

Rpta. Está dilatado, se maneja de otra manera, aquí está condensado, contado. Pero en esencia el drama sigue siendo el mismo. Si no, no habría una identificación con lo que tú estás viendo en la pantalla. O sea, tú ves algo porque es algo con lo que tú te identificas. Positiva o negativamente, pero te identificas. Porque lo rechazas o porque te sientes de alguna manera asociado a lo que estás viviendo. Hay una identificación. Y eso es lo que hace que te enganches a lo que sea que tiene que ver con cualquier relato artístico. Porque hasta en un cuadro hay un relato artístico. O sea tú ves un cuadro y te puedes conmovir

también. Yo he visto un cuadro y me he puesto a llorar. Cualquier expresión artística te conmueve. Te conmueve una pintura, una película de cine, la televisión, una novela. Te conmueve la historia que te puede contar inclusive una persona en la que estás teniendo una conversación cotidiana sin que eso esté atravesado por los medios. Porque también es una manera de contar. También es relato oral y también es una manera de contar y te puede conmover. Solamente que en este caso está atravesado por un medio y ese medio tiene que contarse de una manera y tiene un inicio, un final, tiene un tiempo. Y eso significa que tiene que armar esto, una estructura y tienes que formatearla.

Pgta. Digamos, tomar una porción de la realidad...

Rpta. Y la recreas.

Pgta. Y la transformas en una historia.

Rpta. Como lo que significa. Está creada pero la “re”, guioncito, “creas”. La vuelves a crear nuevamente.

Muchas gracias.

Espero que te vaya muy bien en tu investigación.

Apéndice B:

**Fichas de observación de los capítulos de Vidas Extremas, ATV Televisión,
emitidos durante el año 2010. Lima, Perú.**

Las fichas de observación están organizadas por episodios. En cada episodio se ha consignado los actos en los que está organizada la trama, el tema y los personajes. Luego se ha descrito las herramientas melodramáticas utilizadas en el *reality show*.
*Las anotaciones en las tablas se han tomado a manera de notas personales que serían utilizadas en el posterior análisis de los episodios.

Episodio 04/09/2010: “El baile del Puma”	
Celebridades: José Luis “El Puma” Carranza y su esposa Carmen Rodríguez.	
Trama	<p>Acto 1</p> <p>Bloque 1</p> <ul style="list-style-type: none"> • Presentación de la <i>vida extrema</i> en el set: los conductores presentan a los famosos héroes en el set de televisión. • La partida de los famosos héroes hacia Santa Rosa (Ancón), a dos horas y media de Lima (enfaticando sobremanera las dos horas y media y con música nostálgica). • Tienen que caminar cuesta arriba en un cerro de arena hasta llegar a la casa de Mónica. • Conocen a Mónica y a sus tres hijos. Reconocen la precariedad de la casa. • Conocen la historia de la familia por etapas, la capa más sensible es el grito de Mónica en el cerro lamentando su miseria ante Dios. Hay un corte en la narración y vuelven al set. Mónica y su hija cuentan a la cámara sus carencias y dificultades económicas cotidianas.

		<ul style="list-style-type: none"> • Abren el regreso al set con una ronda de aplausos que casi se montan sobre los gritos de la heroína pobre. Entre famosos comentan sus impresiones sobre las condiciones de vida de Mónica y su familia. Concluyen que es una mujer desesperada y que una de sus dificultades principales es no tener un hombre que le ayude a salir adelante. <p>CORTE</p>
	<p>Acto 2</p>	<p>Bloque 2</p> <ul style="list-style-type: none"> • Video de aliento de las hijas de la pareja de celebridades. • Conversación en el set sobre la familia de los famosos héroes y la condición de celebridad del “Puma”. • Se habla de la infancia del “Puma” dentro de una familia pobre y de la esposa como “pituca de los Olivos”. • Vuelta a la <i>vida extrema</i>: Retoman la acción (regresan a los gritos y llantos de Mónica). • Confesión de Mónica sobre su frustración y angustia permanentes. • Confesión de la hija de Mónica sobre la frustración de su madre. • Confesiones del “Puma” y Carmen sobre sus impresiones del drama de Mónica. • Confesión de Mónica sobre la lástima y rabia que siente cuando sus hijos la ven llorar. • Tomas de los niños llorando por ver a su madre llorar. • “El Puma” consuela a la víctima. • Confesión de Mónica: “A veces pienso que no debía haberlos traído al mundo porque mis hijos sufren mucho y siento que sufren por mi culpa” (Momento gatillo). • Los famosos gritan con Mónica y su familia para dejar las penas atrás y empezar de nuevo. • Conversación del Puma con Mónica. El famoso héroe da

aliento a la víctima. El famoso héroe se quiebra.

- Intercalan “llantos” del famoso héroe con el llanto de la víctima.
- Testimonio de la hija de Mónica: “Yo estoy triste por no tener qué comer”.
- El famoso héroe se compromete a ayudar a la familia: “Yo no los voy a defraudar. Su papá voy a ser”. Asume el rol de padre: “Voy a hacer de todo por esas criaturas que no tienen la culpa de nada”.
- Primera jornada de trabajo de los famosos héroes: Preparación de un arroz con leche.
- Evento aislado: El famoso héroe está a punto de quemarse la cara en su intento por encender un “primus”.
- Vuelven al set, comentan el incidente del “primus”. La esposa del “Puma” dice que “aprendió mucho... nunca había visto el kerosene”. Álamo P.L: “Te sigues pintando como la pituca” (Risas). Mencionan que el kerosene, combustible del “primus” está prohibido por ser insumo de la cocaína.

CORTE

- Avances de la siguiente Vida Extrema: Marisol y Celine Aguirre, gemelas actrices, serán las próximas famosas heroínas.
- De vuelta al set: se cierra el plano hasta quedar en el centro los famosos héroes y el par de anfitriones que prometen una siguiente Vida Extrema “full HD”. Aplausos desde el estudio.
- Vida Extrema: Se retoma la historia desde el incidente del “primus” (esta vez las tomas son el resultado de un montaje que muestra la peligrosidad de la flama).
- Confesión de Mónica: le encanta cocinar, por eso vende arroz con leche. La actividad de la preparación del arroz tiene más rasgos de realidad (igual, creo que el canal proveyó los insumos para la preparación del postre). La familia y los famosos héroes comen el

arroz con leche.

- Montaje: Carmen Rodríguez pide a su esposo que le acompañe al baño. La escena parece montada, principalmente por la poca espontaneidad de los actores al decir sus diálogos.

- Carmen: “¿Me acompañas al baño? “Puma”: Ya pe’ Pero que estos sapos no vean. Carmen: No no. Hasta ahí nomás. (Ríe)”.

- Una breve confesión del “Puma” que no mantiene relación con lo anterior, pero eso parece no importar: “Si todo este mundo fuera equitativo, si todos fuéramos iguales, este sería otro mundo” (con guitarras al fondo).

- Retoman la venta de arroz con leche. Los famosos héroes venden el postre en el barrio.

- La venta se cierra con una confesión del “Puma” sobre la injusticia de la vida que vive Mónica (casi olvida el nombre de la pobre heroína).

- REGALO DE LOS DIOSES: Una de las hijas de Mónica sueña con ir al cine. El programa envía un chófer y un auto que los lleva al cine como sorpresa.

- Confesión del “Puma”: “Esto no se puede quedar así. Yo tengo que hacer algo, con todos mis amigos, con toda mi empresa.”

CORTE

- Avances de la siguiente Vida Extrema.

- En el set: Los famosos héroes hablan sobre cómo pasaron la noche. Fue duro, hacía frío y dolía el cuerpo. Carmen R. Dice: “Es la primera vez en mi vida que he deseado que amanezca”. Presentan el problema del agua y los trabajos que “El Puma” tuvo que realizar durante la Vida Extrema.

- Amanecer (Vuelven a la narrativa). Los héroes pasaron la dura prueba de dormir en una cama incómoda en una habitación que

		<p>compartieron con el resto de la familia (música nostálgica sobre las imágenes del amanecer).</p> <ul style="list-style-type: none"> • Se incrementan las dificultades para los famosos héroes: Carmen menciona que Mónica no les ha ofrecido nada de desayuno y que ahora toca que “El Puma” salga a trabajar. <ul style="list-style-type: none"> - De vuelta a las cavernas: “El Puma” es el hombre de la casa. Asume el rol del padre y determina que le corresponde salir a trabajar, mientras las mujeres cocinan. “Puma”: “Las señoras de la casa se van a quedar cocinando, mientras que nosotros vamos a ver cómo conseguimos una chambita. Ahora como hombre de la casa tengo que buscar la manera de sobrevivir. Hoy día yo mismo soy.” - Montaje: Momento de acarrear agua. -El llamado de ayuda del famoso héroe a sus amigos. Pide prestado un teléfono de la producción para comunicarse con sus amigos futbolistas. - “Puma”: “Ta’ mi mujer va a dormir como diez días. Inmóvil va a estar. Hasta calambre le ha dado”. -Las mujeres compran huevos en una tienda del barrio para cocinar “una tortillita de arroz de desayuno” -Montaje: una escena montada en la que “El Puma” promete regresar a casa con mucho dinero, encomienda a las mujeres la tarea de conseguir alimentos para el almuerzo: “no sé cómo harán, se fiarán, no sé...” (Carácter consciente de la resolución del drama). - TODO PARECE MONTADO: El famoso héroe va a empezar su lucha más importante. Busca trabajo (el momento está montado. Al actor le han indicado qué decir y así lo hacer, no es verosímil). -“El Puma” consigue trabajo limpiando playas (está claramente montado). Los hombres que emplean al “Puma” casi no tienen diálogos. No queda claro qué clase de trabajo es ni por qué y en qué términos exactamente contratan sus servicios. Él sólo llega y los ayuda. “El Puma” da una confesión, detrás de él vemos a sus empleadores
--	--	--

moviendo la arena sin mucha convicción.

-Las mujeres cocinan. Mónica pide crédito en una tienda. También pide ollas prestadas de una “hermana”. Coincidentemente, la “hermana” de las ollas está en la tienda donde piden fiado. Mónica es una buena actriz, muy espontánea. Tal vez por eso pasó el casting.

-Las mujeres caminan cargando las compras hasta casa.

-Mientras tanto, “El Puma” ha conseguido otra “chamba” sembrando árboles en el arenal. Como un deus ex machina, aparece un grupo de niños alentándolo -como una hinchada de fútbol, le piden autógrafos (dan fuerza al famoso héroe para continuar el periplo)-.

-De un momento a otro (sin elipsis), “El Puma” se ha convertido en entrenador de fútbol de la hinchada de niños que lo alentaba. Todos están en una cancha de fútbol entrenando. El momento termina con un “baile de la malagüa” colectivo.

-“El Puma” retoma su búsqueda de trabajo. Encuentra la oportunidad ayudando a mover un camión que ha quedado varado en la arena. Las imágenes muestran al famoso héroe simulando el trabajo de obrero. No hace nada de verdad

-CORTE

-En el set: Comentan sobre los roles de Carmen y “El Puma” dentro de la familia (intentan atenuar el contenido machista, pero en verdad lo acentúan).

-Vuelta a la V.E.: “El Puma” se “recursea” haciendo pataditas en la calle y pide dinero a cambio:

Puma: “Oe tienes que colaborar, pe’ compadre.”

Transeúnte: “Somos misios”.

Puma: “Seño, tiene que colaborar. Me la estoy ganando para una tía.”

Transeúnte: “A lo que ha llegado el Puma Carranza, cuñao”.

El famoso héroe ha llegado al punto de vender “pataditas” en la calle. Todo por el compromiso con la causa de salvar a Mónica y a su

		<p>familia de la pobreza. Le está costando trabajo salir adelante.</p> <p>-“El Puma sabrosón” por un día: Alguien le presta materiales y una carreta que utiliza como restaurante ambulante, donde venden comida preparada por las mujeres. La música salsa indica que el héroe está triunfando, es incansable. Ha pasado por varias pruebas, pero todavía le falta llegar a la meta.</p> <p>-Llegan los amigos del “Puma” para apoyarlo. Donan camisetas que se subastan a favor de Mónica. Los amigos son también celebridades.</p> <p>-CONFESIONES. “Puma”: “Nos ha costado mucho. Hemos vivido desde la mañana trabajos muy forzosos y también asquerosos”.</p> <p>-Ahora le toca salir a vender la comida que las mujeres prepararon</p> <p>-Inauguran el restaurante “El Puma sabrosón con confite” y aplausos de los pobladores.</p> <p>- Durante la venta tienen buena acogida entre los vecinos. Un show de optimismo y bailes de la “malagüa”. “El Puma” consigue vender toda la comida.</p> <p>-Al ritmo de salsa, “El Puma” se convierte en un líder popular. La venta es un espectáculo.</p> <p>-Vuelta al set: las celebridades comentan la experiencia de la venta de alimentos.</p>
	<p>Acto 3</p>	<p>CORTE.</p> <ul style="list-style-type: none"> • En el set: hablan de lo que “los invitados se llevan” (unen la linealidad de la narración de los videos con la de los espectadores desde el set). Vuelven a mencionar el shock de la Carmen R. al conocer la pobreza. • “La última jugada del partido”. El dueño de un restaurante les regaló comida a cambio de un baile del “Puma”. Continúan vendiendo la comida donada (el show continúa). • El alcalde Santa Rosa colabora con Mónica a cambio de un baile de la “malagüa”. Alcalde: “Estoy acá para apoyar a la Sra. Mónica que tiene una extrema pobreza. El reto para “El Puma”

		<p>Carranza es que baile una “malagüa” con todas las damas de Santa Rosa. Así te voy a apoyar”. “El Puma” cumple el reto.</p> <ul style="list-style-type: none"> • Cambio de toma. No se explica por qué, los famosos héroes y la víctima están subidos en un tabladillo ubicado en medio de las calles de Santa Rosa y fungen de animadores ante el público, ellos son el show. La víctima tiene el micrófono en la mano e insta a los presentes a bailar la “malagüa”. • Subastan camisetas de fútbol entre la gente de Santa Rosa a precios mayores a 100 soles. • El alcalde dona víveres. • Regresan a casa triunfadores, han ganado dinero y toda ha sido un éxito. Las ganancias de los famosos héroes son mucho mayores a las que logra Mónica en un día de trabajo sola. • Despedida: Desayuno. Los famosos héroes le dan flores y desayuno como una sorpresa para la víctima, siempre haciendo énfasis en el efecto emocional de la sorpresa en Mónica. <p>CORTE</p> <ul style="list-style-type: none"> • En el set: La familia se re-encuentra con los famosos héroes. Les preguntan a los niños: “¿Sabías que la tele era así?”. Todos parecen familiarizados entre ellos. Los famosos héroes aceptan en su mundo a la familia de la víctima. • Premiación. La emoción va in crescendo hasta que un candidato les regala un terreno en un asentamiento humano.
	<p>Tema</p>	<p>La pobreza estereotipada dramáticamente. La historia de la víctima es inverosímil, por eso la pobreza se exagera y generaliza.</p> <p>Ser pobre significa no tener lo que tienen los famosos héroes. Ser pobre se define en función de los que no son pobres (?) Tener licencia para pedir limosna.</p>

	<p>Muerte del gatito</p>	<ul style="list-style-type: none"> • El momento de la CONFESIÓN acerca la mirada del espectador al pensamiento y sentimiento del personaje. Al estilo de un documental, el personaje está solo en el lado derecho del encuadre, habla hacia el lado izquierdo, parece que le hiciera una confesión al público. Lo hacen todos: los famosos héroes, la heroína pobre, la familia (los hijos pequeños de Mónica). • CONFESIONES de Mónica y “El Puma”: “El Puma” alienta a Mónica a seguir, luego de haberla acompañado en su ritual del grito. “El Puma” se limpia los ojos con los dedos y la cámara inmediatamente hace un zoom hacia su rostro, como para convertir ese gesto en el llanto concientizado del famoso héroe. Se usa un plano contrapicado del rostro del famoso héroe mientras habla de la dura situación de la heroína. El plano, junto a la música nostálgica que utilizan, intenta construir un momento de “quiebre” del “Puma”, que realmente no ocurre.
	<p>Carácter consciente en la resolución del drama</p>	<ul style="list-style-type: none"> • En este momento “El Puma” adelanta el desarrollo de la historia cuando dice, antes de salir a trabajar, que las mujeres deberán conseguir dinero para alimentar a la gente. Las mujeres efectivamente piden crédito en una tienda y ollas prestadas de un vecino para cocinar el almuerzo. El héroe tiene consciencia de lo que ocurrirá finalmente, sabe que dios (el Programa) está de su lado.
<p>Tema</p>	<p>Pensamiento</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Cuando la familia y los famosos héroes están en el cine, suena música nostálgica. El momento busca capturar las imágenes de esos niños yendo por primera vez al cine. Su ilusión se enfatiza y exagera con la música, el contraste de sus colores opacos de sus ropas con las luces y colores de los escaparates del cine. El cine es el mundo ideal, el progreso, el mundo que la televisión valida. Los niños, y su madre con ellos, son los rescatados de la pobreza. “Puma”: “He observado todo el entretenimiento que tenían ellos. La felicidad de que por primera vez vean unos muñequitos”. • Los niños, sentados en una butaca de un cine viendo una

3 cajas		película con los anteojos de 3D y tomando Coca Cola de vasos de plástico, parecen haber cumplido el sueño de vivir como se vive en el mundo de la tele.
	Moral religiosa	<ul style="list-style-type: none"> • Está presente en todos los personajes. • Los gritos de la presentación de la víctima están dirigidos a su Dios católico, un Dios que todo lo ve y todo lo puede. Ella tiene la esperanza de que Dios la escuche y la ayude a salir de esa situación difícil.
	Ideal de vida digna	<ul style="list-style-type: none"> • Sin explicación, los famosos héroes y la víctima están subidos en un tabladillo ubicado en alguna calle de Santa Rosa, se han convertido en animadores para el pueblo. Ellos son el <i>show</i>. La víctima está parece convertirse en una famosa heroína, desde ahora lo es.
	-Drama personal	<ul style="list-style-type: none"> • Mónica es una madre soltera que lucha por el bienestar de sus tres hijas. No tiene un trabajo fijo, vivienda propia ni un hombre que le ayude.
	-Contexto social	<ul style="list-style-type: none"> • Es una mujer sola ante el mundo adverso que significa la pobreza. En todo momento se recalca la desventaja que significa ser “una mujer sola”.
	-Aventura humana	<ul style="list-style-type: none"> • No se identifica

<p>Personajes</p> <p>Héroe</p>	<p>Famoso héroe</p>	<ul style="list-style-type: none"> • “El Puma” Carranza, conocido ex-jugador de fútbol profesional de un equipo popular en el Perú, y su esposa. • “El Puma” es un famoso héroe que venció la pobreza y se convirtió en celebridad, alcanzó el ideal de vida emprendedora que presenta el programa. • Carmen Rodríguez, la esposa del “Puma” es presentada como una celebridad que desconoce la pobreza, la “pituca”. <p>Ha crecido en Los Olivos, distrito popular ubicado al norte de Lima, en la misma dirección que el balneario de Ancón, lugar donde hicieron la Vida Extrema. Digamos que es imposible que Carmen Rodríguez, habiendo crecido en Los Olivos, no conozca Ancón, pero el programa no repara en esa contradicción.</p> <ul style="list-style-type: none"> • “El Puma” funge del “hombre” de la familia. Luego de comprometerse a apoyar a Mónica y a su familia, sale a trabajar mientras las mujeres se quedan en casa agenciándose el almuerzo. Solo “El Puma” dice palabras soeces, las mujeres no. • “El Puma”: “Mira cuánto he ganado, ah. Y eso que soy el Puma“
	<p>Víctima</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Mónica es menor de treinta años y madre soltera de 3 hijos. No cuenta con un trabajo fijo ni una vivienda propia. Se gana la vida vendiendo postres que cocina en un “primus” a kerosene, no tiene cocina. Su casa tiene instalaciones muy precarias: no tiene servicios básicos de agua potable ni electricidad (“ese wáter prácticamente está de adorno, porque no tenemos agua”).
		<p>-Lo puede todo, ha planteado las situaciones y los eventos sorpresa.</p>

<p>El (dios) Programa</p>	<p>-Orienta los acontecimientos hacia el final que ha sugerido desde el inicio.</p> <p>-Ayuda y protege al famoso héroe en su batalla.</p> <p>-Soluciona rotundamente los problemas de la víctima con los regalos de los auspiciadores y la inserta en el mundo ideal de la televisión.</p> <p>- A Mariella Patriaú le preocupa ver a Mónica tan descontrolada, dice que hay gente que se suicida en situaciones parecidas: “esta cosa de la “grito-terapia”, la verdad, siendo bien sinceros, le altera un poco” y le preocupe que “además, Mónica lo haga delante de sus hijitos”.</p> <p>-Álamo Pérez Luna habla de quienes, como “El Puma” y su familia, empezaron con un trabajo pequeño y hoy son dueños de su propia fábrica. El ideal al que todos los pobres aspiran, tener su propia empresa, su propia fábrica, y llegar a ser como los famosos del set.</p>
<p>La familia</p>	<p>-La conforman los tres hijos de Nancy. Solo se conoce el nombre de una de las hijas, la mayor. Personaje “pieza”.</p> <p>-Son el objeto de la lucha de la víctima. Sus declaraciones son tomadas en la medida en que refuerzan los testimonios de su madre y colaboran con la movilización de sentimientos de los famosos héroes.</p> <p>- Una confesión de la hija de Mónica: “yo quisiera que mi mamá... seamos felices para siempre y tengamos cada día para comer”. Confesión entre lágrimas de la víctima: “Sí, siento mucha pena, porque no puedo darles a mis hijos lo que se merecen”.</p>
<p>El villano</p>	<p>-El villano no se puede identificar. La pobreza es una situación negativa que se generaliza como problema. Se habla de lo mala que es la pobreza y de lo bueno que sería el mundo si ésta no existiera.</p> <p>Sin embargo, el villano existe como una condición sine qua non para la Vida Extrema.</p>

Melodrama	Llanto	<p>-Los personajes lloran en todos los bloques. Al llanto le sucede siempre el alivio, un momento de superación de la situación difícil o de distracción.</p> <p>-Ninguna de las confesiones de las escenas sobre la quemadura del “primus” coincide con el hilo de la narración. El contenido emotivo de las declaraciones impacta primero en la retina del espectador. Es posible que no les interese seguir el hilo de la narración porque apuestan por los efectos de las declaraciones sentimentales. Paralelamente, utilizan los subtítulos que sí cuentan una historia lineal, no queda claro si el material audiovisual fracasa en su intento de narrar la historia de los subtítulos o si los subtítulos son solo un apoyo para que la información emotiva mantenga en alguna medida un hilo narrativo (podrían ser ambas cosas).</p>
	Piedad y terror	<ul style="list-style-type: none"> • La sienten los famosos héroes: Piedad por la víctima y terror, en el caso del “Puma” al recordar la pobreza y volver a vivirla. • Los conductores incentivan y sobre-enfatizan la piedad y el terror, que experimentan los famosos héroes.
	Dolor	<p>-La vida de la víctima, expresada en sus testimonios y el llanto que los acompaña.</p> <p>-El famoso héroe en su periplo para ayudar a la heroína sufre, aunque no gravemente, pues el Programa está siempre protegiéndolo.</p>
	Coincidencia abusiva	<p>-Todo</p>
	Actuación	<p>-Carmen Rodríguez parece menos familiarizada con las cámaras que “El Puma”. Sin embargo, los testimonios de ambos suenan preparados, poco espontáneos.</p> <p>-La víctima se desenvuelve con confianza frente a las cámaras.</p>

Espectáculo	Vestuario y maquillaje	<p>-En el set de televisión todos, menos “El Puma”, están vestidos elegantemente:</p> <p>-Mariella Patriaú, lleva un traje negro ceñido al cuerpo que resalta su delgada figura juvenil y elegante, parece una estrella de Hollywood o una estrella de rock, con el pelo negro liso y un maquillaje sobrio que la muestra como una modelo de televisión, una estrella. Álamo Pérez Luna lleva un traje elegante en color gris y una camisa de color rosa, que lo hacen ver juvenil. Se ve como un hombre maduro exitoso, con algunos mechones de pelo cano en la cabeza, pero joven aún, el George Clooney peruano.</p> <p>-Las celebridades: “El Puma” Carranza se diferencia de todos los demás con un atuendo casual, lleva una casaca deportiva encima de una camiseta de manga corta. Tiene la imagen de un deportista, el jugador de fútbol venido de abajo, el hombre que se identifica más de cerca con los pobres, con el pueblo, el héroe.</p> <p>-La esposa del “Puma”, Carmen Rodríguez, lleva un traje oscuro ceñido al cuerpo y un escote, que deja ver sus voluptuosas curvas en piel blanca. Tiene el pelo lacio, como Mariella Patriaú, y pintado de rubio. Maquillaje similar al de la presentadora, de acuerdo con el modelo de la mujer hermosa de las revistas de celebridades.</p>
	Escenografía	<ul style="list-style-type: none"> • El set de televisión es un espacio amplio, pintado con franjas rojas, blancas y azules en las paredes. Parece la bandera de Los Estados Unidos. Al centro del escenario se sostiene la conversación, dentro de un círculo rojo y blanco que evoca una escarapela peruana. • El espacio sugiere ser la base del universo que plantea el programa, el cielo, donde se les encomienda a los “famosos héroes” la misión de rescatar a los pobres y hacer realidad sus sueños. Sus colores sugieren un patriotismo reluciente, “moderno”, en HD.

<p>Encuadres y planos</p>	<p>-Momento del grito de Mónica (QUIEBRE): plano picado que acentúa la desgracia de Mónica.</p> <p>-La toma del accidente del “Puma “con el “primus” se repite en cámara lenta varias veces para enfatizar el evento. Es una cámara lenta “sucía”. Empatán este evento con un acercamiento de las cámaras al “Puma”: “no tienen ni para comprar kerosene”.</p> <p>-Plano descriptivo: Solo se usa para el amanecer y se acompaña de música melancólica que indica que amanece en Santa Rosa, esta vez con esperanza.</p> <p>-Plano con personaje al centro: La única vez que se utiliza es cuando “El Puma” se convierte en líder popular, seguido por los pobladores de Santa Rosa por las calles de arena.</p> <p>-Cierre de plano a un mismo objeto: Le daba un sentido narrativo a qué tan lejos veíamos al personaje.</p> <p>-Tomas en el estudio: Plano de todo en conjunto y plano cerrado de la celebridad.</p>
----------------------------------	---

	Música	<p>Dos tipos:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Pasiva, que acompaña actividades y proceso. 2. Eventos importantes: crea significado, contextualiza y genera emotividad. <p>La música por momentos:</p> <ul style="list-style-type: none"> -Cuando venden el Arroz con leche: Música alegre rural. -Paseo al cine: música nostálgica urbana. -Amanecer: música melancólica. -Trabajo de entierro de lobos marinos: música barroca. -Momento reflexivo durante los trabajos del Puma: zampona. -Mientras “El Puma” trabaja haciendo pataditas en la calle: cumbia. -Trabajo de “construcción”: salsa. -Mientras “El Puma” pide la colaboración del dueño de un restaurante: salsa -Despedida entre los famosos héroes y la familia de la víctima: música celestial. -Encuentro en el set (al final): Versión urbana de la música nostálgica.
--	---------------	--

	<p>Tiempo (ficticio y natural)</p>	<p>-En el primer bloque, los famosos héroes son trasladados a Ancón, un balneario que se encuentra a una hora y media de Lima. En Lima es usual que las distancias sean largas (digamos que la mayoría de limeños no consideraría Ancón un lugar muy alejado). Sin embargo, el programa enfatiza en las dos horas y media que les toma llegar con un subtítulo que crea la ficción de un largo viaje de las celebridades hacia la pobreza: “El recorrido hacia Santa Rosa demoró dos horas y media”.</p> <p>-Mamet, habla sobre la capacidad del ser humano de “teatralizar por naturaleza”: cuando la intención es enfatizar en una narración lo larga que fue la espera, el enunciado será algo como “hoy tuve que esperar 30 minutos por el autobús”. Treinta minutos no es mucho tiempo, pero si hacemos un énfasis especial en la narración, resulta convirtiéndose efectivamente en un largo tiempo de espera.</p> <p>-En este caso, el tiempo real del desplazamiento hacia Ancón se transforma, gracias a la manipulación de los creadores, en un tiempo ficticio alterado por el énfasis de la narración. Esta alteración colabora con la construcción del melodrama porque empieza a plantear un escenario alejado de la civilización, el mundo pobre que se empieza a construir a las afueras de Lima.</p>
<p>Reality</p>	<p>Yo espectacular</p>	<p>-José Luis Carranza es conocido como “Puma Carranza”, su “yo espectacularizado”. El hombre de los bailes de la malagüa. Le es difícil articular un discurso.</p> <p>-Carmen Rodríguez no es vista como mujer que conoce a otra mujer. Es principalmente la esposa del “Puma”, la mujer, que se queda a cargo de la cocina. Su “yo espectacular” no está desarrollado, no muestra una postura clara sobre nada. “El Puma”, en cambio, es el futbolista gracioso, criollo, empático. Que no habla, pero hace goles y baila la malagüa.</p> <p>-Es diferente del protagonismo que asume, por ejemplo, Rosa Elvira Cartagena como famosa heroína.</p>

<p>Index Appeal</p>	<p>-En el momento de quiebre de la víctima, sus gritos son desgarradores. Sus lágrimas y lamentos parecen reales: “¡¿Por qué, Señor, por qué?! ¿Por qué mis hijos tienen que pasar hambre, frío, pobreza? Yo grito ¡Padre santo! ¿Qué he hecho para merecer tanto sufrimiento? ¿Por qué mis hijos? A mí que me pase lo que sea, pero a mis hijos no” (y cae de rodillas al piso). La música nostálgica acompaña las imágenes.</p> <p>-Los famosos héroes reciben los saludos de sus tres hijas. Sonríen y se alegran genuinamente en ese momento</p> <p>- Evento espontáneo interesante: El niño que reconoce al “Puma” y le dice que es hinch de la U. Le pide que le autografe una camiseta.</p>
<p>Quiebre</p>	<p>-El grito de la víctima: Como una manera de desahogar las frustraciones y penas que le ocasionan las dificultades de su vida, Mónica suele subir a la cima de un cerro cerca de su casa para gritar al cielo. Sus gritos y lamentos están dirigidos a Dios, que todo lo puede.</p> <p>Mónica hace una demostración de este ritual para los famosos héroes: Mónica se lamenta a gritos y llora abrazando a su hijo pequeño. La cámara capta el momento en un plano picado que enfatiza su desgracia</p> <p>-La confesión del “Puma” junto a Mónica después de la escena de los gritos de la heroína pobre es un QUIEBRE. Ambos están sentados en el cerro donde Mónica suele lamentarse ante Dios. “El Puma” sostiene en sus brazos al hijo menor de Mónica y ésta, a su vez, abraza a otra de sus hijas. El famoso héroe le ha dado aliento a Mónica para seguir adelante.</p>

	Simulación fílmica	<p>pro-</p> <p>-MONTAJE: El momento de Mónica en el cerro junto a los famosos héroes y a sus hijos está montado (u ocurrió espontáneamente). Esto se evidencia por el cambio en la iluminación del cielo en cuestión de segundos. La primera parte de este momento ocurre con luz natural y la siguiente (que es presentada como parte del mismo momento) ocurre con luz artificial. Tuvieron que haber cortado la grabación para montar un equipo de luces que les permitiera continuar con la grabación y llegar a las tomas que buscaban.</p> <p>-Diálogos: Están re-armados. Son el resultado de cortes de diálogos que se completan con otras ideas y oraciones.</p> <p>-El evento del “primus” se narra en dos bloques, en el primero se muestra una repetición en cámara lenta del incidente imprevisto en que el famoso héroe casi se quema el rostro con una flama (esta toma es repetida en una cámara lenta “sucía” que evidencia que el evento ocurrió de improviso). En el siguiente bloque, la narración retoma el incidente del “primus”, pero muestran una toma desde arribe de una flama del fuego, en una escena re-montada o re-creada para la toma.</p> <p>-Momento de acarrear agua: Mónica llama al “Puma” y a Carmen a gritos para que la ayuden a acarrear agua a la casa. La toma muestra a la víctima en medio del arenal con dos baldes con agua que fueron colocados ahí para montar el momento. “El Puma” y Carmen bajan y cada uno coge uno de los baldes para lograr la toma de los famosos acarreando el agua de los pobres.</p>
--	-------------------------------	---

Otros

Montaje paralelo por subtítulos (La historia que quieren contar)

1. “José Luis “El Puma” Carranza no quería recordar su infancia llena de pobreza”.
2. “El recorrido hasta Santa Rosa en Ancón, demoró dos horas y media”.
3. “Para Carmen Rodríguez es la primera vez que conoce la pobreza”.
4. “Mónica es madre de tres hijos menores de 10 años”.
5. “Mónica vive en una choza que le prestó su amiga de la iglesia”.
6. Hasta agosto del 2009, Mónica y sus hijos vivían en un baño público”.
7. “En dicho baño público la temperatura llegaba a tres grados por la madrugada”.
8. “Mónica desfoga sus frustraciones subiendo a gritar al cerro”.
9. “El Puma recordaba a su madre en la vida de Mónica”
10. “El Puma gritó porque sentía frustración de la vida que lleva”.
11. “El Puma estuvo a punto de quemarse la cara al encender el primus”.
12. Carmen y Mónica empezaron a preparar arroz con leche.
13. “Mónica se gana la vida vendiendo mazamorras y lavando ropa”.
14. “Mónica gana ocho soles que sirven para dar de comer a sus hijos”.
15. “El Puma vendió arroz con leche al ritmo de la malagua”.
16. “Allison tenía la ilusión de ir a conocer el cine”.
17. “El Puma hizo realidad el sueño de Allison llevando a la familia al cine”.
18. “El Puma caminó casi hora y media para llegar a la playa.”

19. “José Carranza consiguió empleo limpiando las playas”.

20. “La pestilencia de los lobos marinos se percibía a 300 metros”.

21. “El Puma logró ganar 20 soles limpiando la playa”.

22. “El Puma hizo mil oficios con tal de conseguir dinero para Mónica”.

- Set
- Corte
- Set

23. “Jhon Galliquio, Raúl Fernández y Gianfranco Labarthe llegaron para colaborar con el Puma”

24. “El alcalde de Santa Rosa retó al Puma a bailar la Malagüa para colaborar con Mónica”.

Set (Premiación)

25. “Tanus Barraza Calvo. Candidato Somos Perú”

26. “Tanus Barraza Calvo y Guillermo Vásquez donan un terreno en el AA.HH. Tierra Prometida”

SOBRE ASPECTOS AUDIOVISUALES:

- Todo está filmado para dar la sensación de ser “cámara en mano”. La intención podría ser que parezca que es una cámara amateur dar la sensación de estar en la realidad y no en un set de televisión.

- No se sabe cuántas cámaras se han usado.
- No hay planos correspondientes.
- Edición de estilo documental.
- CONFESIÓN: Siempre es el mismo encuadre: el personaje a la derecha del encuadre viendo hacia la izquierda.
- Edición: es lineal y alterna con las confesiones y con el estudio.

<p>Episodio 27/03/2010: Jonathan Maicelo y Percy Olivares</p> <p>Celebridades: Jonathan Maicelo y Percy Olivares</p>	
<p>Trama</p>	<p>Acto 1</p> <ul style="list-style-type: none"> -Presentación de los famosos héroes. -Los famosos héroes se despiden de la civilización. -Viaje a Pacasmayo (lugar de la vida extrema). Las imágenes muestran los paisajes del camino, acompañados con música melancólica que enfatiza la pobreza rural. A pesar de que el paisaje es más atractivo que el limeño (hace claro, es verde) -Los famosos héroes se separan: P.O.: “Nos toca ahora vivir la vida que vivíamos antes”. - P.O. en la vivienda de la familia de Darío, constata que la casa está hecha de adobe, él muestra el material a la cámara y dice que eso es ya una desventaja por el peligro que significa en caso de sismos. -El famoso héroe conoce a la familia y reconoce su historia develando “capas de emotividad”. -Actúa presentador para el público de las condiciones de vida de la familia de Darío. Muestra la cama y comenta su precariedad en presencia de la familia, muestra cada ambiente de la casa. -Darío explica a Percy cómo es el trabajo en el cultivo de arroz. -El famoso héroe se conmueve, se hace consciente para la cámara de una dificultad verdadera. <p style="text-align: center;">PASO A LA V.E. DE MAICELO</p> <ul style="list-style-type: none"> • El famoso héroe reconoce la vivienda precaria de la familia pobre. • Presentación del famoso héroe como a la familia como el

	<p>héroe que los va a ayudar a “chambear”.</p> <ul style="list-style-type: none"> • Reconoce por capas de emotividad la historia de la familia. Conoce a Jessica, la hija enferma que duerme sobre un colchón en el piso de la cocina. <p>CORTE</p> <ul style="list-style-type: none"> • Maicelo funge de presentador ante cámaras de la pobreza de Juana y su familia. La cámara pasea por la casa y expone la falta de colchones, el techo de esteras, la ropa guardada en costales, etc. • Maicelo conoce a Alejandro, el padre de familia: “Alejandro, estás flaquito, pareces un niño”. • Continúa conociendo/mostrando la casa. Se detiene en la falta de un baño dentro de la casa. No tienen agua en la casa, Alejandro acarrea agua desde un pozo comunal. • “¿Dónde voy a dormir?”, pregunta Maicelo. • Presentan a Ángel, el hijo que perdió un ojo por la mordedura de un perro. <p>PASO A V.E. DE OLIVARES</p> <ul style="list-style-type: none"> • Abren con una toma de Darío tocando una flauta rústica. • CONFESIONES de los 3 hijos de Darío sobre la tristeza que sienten por ser pobres. <p>PASO A V.E. DE MAICELO</p> <ul style="list-style-type: none"> • Maicelo conoce el pozo de agua comuna, le preocupa la salubridad del agua que beben. Además, no tienen luz. • Conversación entre el famoso héroe y la víctima. • CONFESION de la víctima: “No tengo agua, no tengo luz, ni siquiera tengo cama” (con música nostálgica de fondo y corte en el diálogo/Frankenbites). • CONFESION de Maicelo. Cómo sería si su hijo tuviera epilepsia o tuviera que trabajar de cobrador en una combi. El
--	---

	<p>famoso héroe se pone en los zapatos de los pobres.</p> <ul style="list-style-type: none"> • CONFESION de la madre de familia sobre su hija enferma. • Atardecer. El famoso héroe entrena box con uno de los hijos de la familia en una escena montada. • Cocinan la cena en un fogón. A Maicelo le afecta el humo. Le preocupa que la familia cocine a leña tres veces al día. <p>PASO A LA V.E. DE OLIVARES</p> <ul style="list-style-type: none"> • El famoso héroe re-introduce a la historia. Su rostro aparece en primer plano en un encuadre que muestra detrás a la familia de la víctima danzando y haciendo música (montaje). Luego de hablarle a la cámara, el famoso héroe se une al baile de la familia. • Cena. Comen una sopa de maíz con papa. <p>PASO A LA V.E. DE MAICELO</p> <ul style="list-style-type: none"> • El famoso héroe entrenador. Maicelo va a entrenar a los hijos de la familia de la víctima y a otros chicos del barrio. • Consejos del famoso héroe al hijo de la víctima: Chambea para tu mamá, ayúdala (propuesta de modelo de vida digna para salir de la pobreza). • Cena: Maicelo narra para la cámara: “Fideitos con agua”. Le sirve la cena a la familia y comen sentados en bancos improvisados. <p>PASO A LA V.E. DE OLIVARES</p> <ul style="list-style-type: none"> • El famoso héroe les enseña el abecedario a los hijos de la familia. Los niños la pasan bien. • CONFESION del famoso héroe: “Me parece injusto que por ese maldito dinero no puedan tener cosas básicas como es el estudio”.
--	---

		<ul style="list-style-type: none"> • CONFESION de la víctima (a la luz de las velas). • Hora de dormir. El famoso héroe duerme en el piso sobre un colchón. Las hijas de la víctima le cantan canciones para ayudarlo a dormir. • La víctima despide el día para las cámaras mientras acuesta a sus hijas.
	<p>Acto 2</p>	<p>PASO A V.E. DE MAICELO</p> <p>-Hora de dormir: Maicelo también duerme en una cama improvisada en el piso. La víctima y su familia duermen en la cocina todos juntos (música de flauta dulce).</p> <p>-Tomas del amanecer.</p> <p>-El famoso héroe despierta adolorido.</p> <p>- A las 5:35 am salen famoso héroe y víctima a acarrear alfalfa.</p> <p>-Tomas del amanecer en Pacasmayo (música de flauta y el sonido de un burro)</p> <p>PASO A V.E. DE OLIVARES</p> <p>-Amanecer. El famoso héroe ha tenido una mala noche.</p> <p>PASO A V.E. DE MAICELO</p> <p>-El famoso héroe fue a recoger la alfalfa con Alejandro.</p> <p>PASO A V.E. DE OLIVARES</p> <p>-El famoso héroe se asea. Le sorprende con el baño de la familia, que es un silo (la cámara poncha el silo).</p> <p>-Preparación del desayuno: el famoso héroe parece golpeado por la situación, cansado por la mala noche.</p> <p>PASO A V.E. DE MAICELO</p> <p>-6 am. Maicelo entrena a los niños (música: The Eye of the Tiger). Él y su equipo corren hasta la casa de Darío, donde encuentran a Percy (la carrera duró 2 minutos, la muestran como si fuera más larga)</p>

		<p>-Maicelo conoce a la familia de Darío y se encuentra con el otro Percy Olivares. Ambos héroes se retan a jugar un partido de fútbol.</p> <p>-Maicelo continúa el entrenamiento de los chicos, sigue sonando la canción “The eye of the tiger”.</p> <p>PASO A V.E. DE OLIVARES</p> <p>-El famoso héroe, la víctima, y el hijo mayor de la familia, salen a trabajar en el “deshierbe de arroz”. El héroe famoso describe las difíciles condiciones de trabajo de la víctima, quien gana 13 soles por día de trabajo.</p> <p>PASO A V.E. DE MAICELO:</p> <p>-Desayuno con la familia: Té y pan.</p> <p>-CONFESIÓN: “Eso no es desayuno, están comiendo pan con té.” El famoso héroe expresa ante cámaras su preocupación por la hija enferma que no comió desde el día anterior. Le conmueve la situación de Jessica. Piensa en sus hijos y en cómo sería tener que su hijo padeciera de la misma enfermedad.</p> <p>-Jessica, la hija enferma de la familia, se incorpora en su cama y saluda al famoso héroe. Maicelo se emociona.</p> <p>-El famoso héroe y la víctima van a trabajar en el pastoreo de sus animales (música: alegre rural).</p> <p>PASO A V.E. DE OLIVARES</p> <p>-P.O. sigue trabajando en la ciega del arroz (la música ayuda a llevar la situación a un punto crítico). El famoso héroe está sumergido descalzo en un pantano de arroz bajo un sol potente.</p> <p>-Dificultad: la hierba y el arroz se parecen mucho, es difícil diferenciarlas para hacer bien el trabajo.</p> <p>PASO A V.E. DE MAICELO:</p> <p>-El trabajo del pastoreo se intensifica (música de pastoreo).</p> <p>Dificultad: las ovejas no se pueden perder, cada una cuesta 300 soles.</p>
--	--	--

		<p>-CONFESIÓN de Maicelo: está cansado, tiene hambre y sed. Se ha aburrido porque no está acostumbrado a ese tipo de trabajo. Dice que es tan fuerte como su entrenamiento.</p> <p>Evento aislado: Broma de Maicelo al hijo de Darío sobre tener sexo con las ovejas.</p> <p>VUELTA A P.O.</p> <p>-11 AM. Sigue el trabajo duro. El hijo de Darío USA plásticos en los pies para protegerse, pero es inútil.</p> <p>-La música se intensifica y los peligros aparecen: arañas en los sembríos de arroz.</p> <p>-(Anagnórisis) El famoso héroe aprende de la víctima: “Darío me dijo que nunca le ha tenido miedo a ningún trabajo”.</p> <p>PASO A V.E. DE MAICELO</p> <p>-El famoso héroe Ahora corta leña. Se supone que es el punto más duro del trabajo, Maicelo muestra los rasguños de sus brazos, piernas y dedos por haber cortado la leña.</p> <p>PASO A V.E. DE OLIVARES (1 PM)</p> <p>-Momento álgido: víctima y famoso héroe están sumergidos hasta la cintura en el pantano, sacando las hojas para permitir que el agua pase. La música es fúnebre. P.O.: “Es un trabajo para admirar, sinceramente”.</p> <p>PASO A V.E. DE MAICELO (1 pm)</p> <p>-CONFESIÓN del famoso héroe, el trabajo duro continúa: “Lleva buen rato que no me estoy riendo. Ya se me fue la sonrisa de la cara, ya solamente me siento cansado, agotado, este trabajo es un chambón y solo un cheque, o sea, 10 lucas de pago”. “Estoy estresado, estoy cansado, estoy molesto”.</p> <p>-Prueba dura: Los chicos le preparan un ceviche de lagartija que el acepta.</p> <p>-CONFESIÓN de Maicelo: “Me siento mareado por el sol”.</p> <p>-Terminó la jornada. Han ganado 10 soles. Los vecinos</p>
--	--	---

	<p>aplauden a Maicelo.</p>
<p>Acto 3</p>	<p>PASO A V.E. DE OLIVARES</p> <ul style="list-style-type: none"> -Confesión de la víctima: “El señor Percy está descansando, yo sigo con la chamba”. -Maicelo ayuda a Olivares en la limpieza del pantano. -Maicelo habla de las serpientes, enfermedades y otros peligros cerca del agua. -Fin de la tarea. Olivares ha aprendido una lección: “Para Darío es una jornada más, para mi es una experiencia más de vida”. -Ganan 12 soles por jornada de trabajo. <p>PASO A V.E. DE MAICELO</p> <ul style="list-style-type: none"> -Ambos héroes han terminado la jornada de trabajo. Vuelven a casa después de ayudar a Darío y Percy por una calle de tierra del pueblo. -El hijo cobrador de combi aparece en escena. -Almuerzan. -Descanso: El famoso héroe se toma un descanso y se baña en el río con algunos niños de la comunidad. -Toma que muestra a un niño tomando agua sucia. -Por la tarde, Maicelo da una clase de boxeo a los jóvenes de la vecindad. Se convierte en un líder de la juventud (les muestra que con trabajo y disciplina se sale adelante) <p>PASO A V.E. DE OLIVARES</p> <ul style="list-style-type: none"> -El famoso héroe ayuda a la esposa de Darío a hilar. -Hora del fútbol: el famoso héroe entrena a Darío y a su hijo para enfrentarse al equipo de fútbol de Maicelo.

		<p>PARTIDO DE FÚTBOL (Salsa)</p> <ul style="list-style-type: none"> - Se enfrentan los equipos de los famosos héroes. Es un alivio ver divertirse a las víctimas junto a sus hijos y a la comunidad -Despedida: Los famosos héroes se entristecen por la inminente despedida. Ahora son amigos de la familia y la tristeza parece genuina. -Recuento de imágenes de la convivencia en cámara lenta con música de nostálgica de cierre de una historia feliz. <p>EN EL SET</p> <ul style="list-style-type: none"> -Reencuentro emotivo entre famosos héroes y la víctima y su familia. -Mariella Patriau: “Este es el momento más emotivo, más esperado por todos. Es el momento en el que las vidas de estas familias cambian” -Premios: Becas de estudio para los hijos de las víctimas, ollas, víveres, tratamientos médicos. -Darío se re-encuentra en el set con los hijos que estaban lejos (música alegre).
	<p>Tema</p>	<p>La pobreza estereotipada dramáticamente.</p> <p>Ser pobre significa no tener lo que tienen los famosos héroes.</p> <p>Ser pobre se define en función de los que no son pobres (?)</p> <p>Tener licencia para pedir limosna.</p>
	<p>Muerte del gatito</p>	<ul style="list-style-type: none"> -CONFESIÓN de Olivares sobre cómo le hace sentir el drama de Darío, un anciano a quien no le queda mucho tiempo para trabajar para su familia (con música nostálgica de fondo). “Darío tiene 73 años y tiene que seguir trabajando hasta cuando pueda.” -Maicelo: “Nada más tengo treinta minutos acá y ya me estoy sintiendo muy triste en verdad” (con música nostálgica de fondo). -CONFESIÓN de los 3 hijos de Darío. La toma se abre con

		los pies descalzos de los niños caminando sobre la tierra y música melancólica pinta la escena para sentir compasión por ellos. Su confesión: Nosotros somos pobres porque no nos alcanza la plata para poder estudiar. Yo siempre salgo a trabajar con mi papá. Mi papá no puede conseguir trabajo y por eso me pongo triste.”
	Carácter consciente en la resolución del drama	- Se conoce a priori la resolución positiva del drama, pero los famosos fingen un grado de incertidumbre. Las víctimas también son conscientes de que su participación en el <i>reality</i> será premiada con regalos de los auspiciadores que cambiarán su vida económica y materialmente.
Tema	Pensamiento	<ul style="list-style-type: none"> • CONFESIÓN de Maicelo: lleva una pelota para dar alegría a la familia. Antes de conocer a la familia ya le tiene lástima. Hay una pre-concepción de la pobreza como una condición que merece compasión y se resuelve por medio de asistencialismo. • Maicelo: “Yo he sido pobre, pero este es otro nivel de pobreza”. “No tienen luz eléctrica, no tienen televisor, no tienen nada en verdad”.
	Moral religiosa	-Maicelo se hace la señal de la cruz antes de comer con la familia.
	Ideal de vida digna	-Percy Olivares declara, en presencia de la familia de la víctima: “Algunos que gozamos de un poquito más de cosas...”
3 cajas	-Drama personal	-Dos padres de familia ancianos con hijos pequeños luchan por sacar adelante a su familia, con la ayuda de dos famosos héroes deportistas (que superaron la pobreza) enfrentando la pobreza que los oprime.
	-Contexto social	-La celebridad y el ciudadano pobre unen esfuerzos para vencer la pobreza.

<u>Personajes</u>	-Aventura humana	-No se identifica
	Famoso héroe	<p>-Jonathan Maicelo es un conocido boxeador (campeón peruano en su categoría).</p> <p>-Percy Olivares: Ex-futbolista peruano.</p> <p>-Ambos son famosos por haber participado recientemente en un <i>reality</i> de baile.</p> <p>-Ambos nacieron y crecieron en un entorno pobre y mejoraron su situación económica gracias a sus habilidades deportivas y la mediatización de sus figuras.</p> <p>-Son presentados como gladiadores, como héroes preparados para enfrentar condiciones duras (versiones peruanas de Rocky Balboa). Siempre se muestran optimistas y con espíritu positivo. El arma de Olivares es una pelota y la de Maicelo son los puños.</p> <p>-Los famosos héroes están vestidos como celebridades, llevan maletas de ruedas, son extranjeros en Pacasmayo.</p> <p>-Percy O. recuerda sus vivencias de infancia cuando recorre la casa de Darío.</p> <p>-Maicelo: “Voy a meterle punche, como si estuviera en una pelea de box”.</p>
	Heroína pobre	<p>Primera familia (Percy):</p> <p>-Darío: es un hombre mayor, debe tener unos 75 años. Trabaja en los cultivo de arroz de la zona. En su casa se cocina a leña.</p> <p>Segunda familia (Maicelo)</p> <p>-Alejandro, es pastor de ovejas. Las condiciones materiales de su vivienda se parecen a las de Darío.</p>
<u>Héroe</u>		-Los auspiciadores son dioses. Cambia la vida de la familia

	El (dios) Programa	<p>de la víctima con sus donaciones.</p> <p>-Mariella Patriaú: “Este es el momento más emotivo, más esperado por todos. Es el momento en el que las vidas de estas familias cambian”.</p>
	La familia	<p>Primera familia (P. Olivares)</p> <p>- Darío y su esposa tienen tres hijos pequeños que no van al colegio.</p> <p>Segunda familia (J. Maicelo)</p> <p>Madre: Juana, es ama de casa y lava ropa, Alejandro, su esposo es pastor de ovejas.</p> <p>-El hijo mayor es cobrador de combi. Un hijo de unos 8 años perdió un ojo por la mordida de un perro, vende helados. La tercera hija con retardo, no camina y sufre ataques de epilepsia.</p>
	El villano	<p>-Se generaliza a la pobreza y la injusticia social como los villanos. No se señala precisamente a uno o más personajes como los responsables de la situación de la víctima.</p>
Melodrama	Llanto	<p>-En este episodio los personajes lloran menos que en los otros. La esposa de uno de los famosos héroes llora en una confesión en la que se refiere al estado de salud piedad y terror de su hija epiléptica.</p>
	Piedad y terror	<p>-Los famosos héroes sienten piedad por las víctimas, debido a las carencias materiales que enfrentan. Confiesan que les asusta la posibilidad de que sus hijos vivan esas circunstancias. Lo mismo con respecto a los trabajos de las víctimas, reconocen el sacrificio de la labor, experimentan las emociones de piedad y terror al ver de cerca esa situación.</p>

<p>Dolor</p>	<p>- Los trabajos de las víctimas implican condiciones duras de soportar. Están expuestos al sol y la humedad y la remuneración es mala. En ambos casos, la historia enfatiza las condiciones</p> <p>- Los niños tienen que ir a trabajar para colaborar económicamente con su familia. No van al colegio.</p> <p>Ambos famosos héroes se identifican con esa situación.</p>
<p>Coincidencia abusiva</p>	<p>-Maicelo funge de presentador ante las cámaras de la pobreza de Juana y su familia. La cámara recorre la casa registrando la falta de colchones, techo de esteras, la ropa guardada en costales, etc.</p>
<p>Actuación</p>	<p>-Los famosos héroes son espontáneos al interactuar con las familias y con la gente de la comunidad. Ambos han conocido la pobreza material desde antes de ser famosos reconocen las circunstancias que viven los pobres con cierta familiaridad. Sin embargo, hay algunas cosas que les impactan de esta realidad diferente. Ambos coinciden en que este tipo de pobreza supera la que ellos conocían. No lloran, su emocionalidad está controlada en tanto son hombres rudos, deportistas. No lloran, tal vez por eso, cuando algo los emociona parece más verdadero.</p> <p>-Maicelo se divierte jugando con las ovejas.</p> <p>-Los famosos héroes tienen una comunicación que parece fluida con la víctima y su familia.</p>

<u>Espectáculo</u>	Vestuario y maquillaje	<p>-Las celebridades se diferencian en sus ropas de las víctimas y sus familias.</p> <p>-Los conductores del programa: En ropas elegantes como antes. La mujer es un Barbie y Álamo un George Clooney.</p> <p>-Maicelo tiene una camiseta sin mangas de verano. Jeans apretados y una hebilla llamativa en la correa del pantalón. Tiene lentes de sol de marca europea.</p> <p>-Olivares: Igual que Maicelo, camiseta blanca ceñida al cuerpo. Pantalones de jean de verano y cadenas doradas en el cuello.</p> <p>-Las víctimas llevan ropas muy sencillas, que contrastan con las de las celebridades.</p>
	Escenografía	<p>Locación: Pacasmayo.</p>
	Encuadres y planos	<p>-Doble encuadre para contar paralelamente las <i>vidas extremas</i> de ambos famosos héroes.</p> <p>-En las confesiones, las víctimas se ubican a la derecha del encuadre y se dirigen al lado izquierdo. Los famosos héroes aparecen en el sentido contrario.</p> <p>-Cuando Maicelo se acerca a la hija enferma de la víctima, la cámara toma su rostro, atrás se escucha el llanto de la madre. La cámara se acomoda especialmente para captar a la madre llorando y al famoso cerca de ella mostrándole a la cámara el llanto de la mujer mientras la consuela, en el encuadre están el famoso héroe y la mujer llorando, el famoso habla a la cámara: “Me siento muy mal en verdad, no me siento bien, esta señora está sufriendo mucho.”</p>

<p>Música</p>	<ul style="list-style-type: none"> -Música de pobreza rural cuando el héroe llega a la casa. -Presentación de los famosos héroes: música nostálgica. -Acercamientos a la hija enferma postrada en cama: música nostálgica rural. -Antes de dormir: música nostálgica, calmada, que sugiere el final de la historia. - Maicelo duerme en una cama improvisada en el piso: Música de flauta dulce. -Entrenamiento de Maicelo: “Eye of the tiger”. - Cuando el trabajo de P.O. se intensifica: La música se pone dramática -Maicelo pastoreando: música de pastores (felices). Luego hay un cambio a una música barroca que no se entiende. La música parece crear suspenso, pero en verdad quiere dramatizar, no la hace. -Víctima famoso héroe sumergido hasta la cintura en el pantano, sacando las hojas para permitir que el agua pase: música es fúnebre. -Partido de fútbol: Salsa -Despedida: música melancólica. -Reencuentro con música celestial. -Darío se re-encuentra en el set con los hijos que estaban lejos: música alegre.
<p>Tiempo (ficticio y natural)</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Desde la salida de Lima de los famosos héroes, aparece en el encuadre de cuando en cuando un reloj que enfatiza el tiempo que les toma llegar de lima a Pacasmayo (empezaron a las 5:30 y llegaron a las 11:30 SEIS LARGAS HORAS). • Este reloj pretende marcar el tiempo natural de la grabación. Pero es evidente que el capítulo está construido en base a la edición de imágenes.

<u>Reality</u>	Yo espectacular	
	Index Appeal	<p>-Llanto de la madre por la hija epiléptica.</p> <p>-Llanto de la madre: “Gracias Jhonatan, porque has venido a verme, mis sufrimientos acá, mis pobrezaas”.</p> <p>-Despedida del niño (con música): “Jhonatan por favor no te vayas. Eres como mi hermano. Nunca te voy a olvidar.”</p>
	Quiebre	<p>-Quiebre: CONFESIÓN de Maicelo. Le conmueve la situación de Jessica. Piensa en sus hijos y en cómo sería que su hijo padeciera de la misma enfermedad.</p> <p>- CONFESIÓN de Maicelo: “A veces cuando uno ve las cosas desde la televisión dice “esto es fácil”, pero en verdad estar aquí no es fácil”.</p> <p>-P.O. deshierba el arroz, cuando el trabajo ha llegado a su punto más agotador, envía un mensaje a sus hijos a través de las cámaras: “De esto les hablaba. Los quiero mucho”.</p> <p>-La felicidad en los famosos héroes y en la familia en el reencuentro en el set.</p>

	Simulación pro-fílmica	<p>-Maicelo se preocupa por la hija enferma (la música es siempre nostálgica), se acerca a ella y la cámara toma su rostro mientras su madre llora. La cámara se acomoda especialmente para captar a la madre llorando y al famoso cerca de ella mostrándole a la cámara el llanto de la mujer mientras la consuela.</p> <p>-El famoso héroe entrena box con uno de los hijos de la familia en una escena montada.</p> <p>-P.O. nos re-introduce a su <i>vida extrema</i> en un encuadre que muestra su rostro en primer plano y detrás a la familia danzando y haciendo música (montaje).</p> <p>-Cuando P.O. se va a dormir, las niñas le cantan y luego Darío despide la noche. El diálogo pre-fabricado es evidente.</p> <p>-Jonathan Maicelo y su equipo corren hasta la casa de Darío, donde encuentran a Percy (la corrida duró 2 minutos, muestran como si fuera más larga)</p> <p>-Niño tomando agua sucia (montaje)</p>
--	-------------------------------	---

Otros

- Desde la salida de Lima de los famosos héroes, aparece en el encuadre de cuando en cuando un reloj que enfatiza el tiempo que les toma llegar de Lima a Pacasmayo (empezaron a las 5:30 y llegaron a las 11:30. SEIS LARGAS HORAS)

- Los famosos héroes son una suerte de presentadores de los eventos durante la primera parte.

- Todos tienen micrófonos.

- Esta historia está mejor articulada dramáticamente que la del “Puma”

- La cámara parece de documental.

SUBTÍTULOS

1. “El único entretenimiento de la familia de Darío es reunirse para bailar al compás de la quena”

2. “Darío tienen tres menores de diez años que no van al colegio por falta de recursos”

3. “Percy tuvo la iniciativa de enseñar el abecedario a los hijos de Darío.”

4. “Alejandro y Juana duermen en la cocina a la intemperie para cuidar a Jessica”

5. “Los vecinos de Alejandro llegaron temprano para salir a correr con Jonathan Maicelo”.

6. “Jessica sufrió uno de sus ataques de epilepsia, por lo que no quería comer por la mañana”.

7. “Alejandro se dedica a pastear ovejas en las mañanas y en las tardes”.

8. “Alejandro y Jhonatan caminaron 4 kilómetros para pastear las ovejas.

9. “Darío gana 13 soles por jornada de trabajo”.

10. “Percy y Jonathan no sabían que estaban trabajando en un desagüe”

Episodio 07/08/2010: “Dos periodistas, un político”

Celebridades: Gonzalo Iwasaki y Luis Iberico.

Trama	Acto 1	<p style="text-align: center;">Bloque 1</p> <ul style="list-style-type: none"> -Presentación de los famosos héroes. Iwasaki presenta a Iberico. Se establece el protagonismo de Iberico sobre el otro famoso. -Viaje a Punta Negra (ellos no se admiran con el paisaje pobre, parece que les fuera familiar) -Encuentro con Judith, la víctima, y sus hijos -Recorrido de la cámara por la casa. Los famosos héroes exhiben las carencias materiales de la familia. -Viaje a Huarochirí. -Los famosos héroes conocen a Nelson, esposo de Judith. Él trabaja en una plantación de cochinilla y es discapacitado (sobre-enfatizan la discapacidad y el derrame cerebral que la produjo) -Tarea 1 de los famosos héroes: trabajar junto a la víctima en los campos de cochinilla. -Dificultades de la labor para los famosos héroes (la experiencia se cuenta desde la perspectiva de los famosos héroes): los abrojos de la cochinilla le hincan los dedos a Iberico y le causan dolor. Sufren mientras aprenden. -Vuelta al SET -Las celebridades discuten las situaciones que vivieron. Comentan la experiencia emotiva de conocer a los pobres. Famosos héroes impresionados, van develando las capas a la emoción. - Hablan sobre la discapacidad de Nelson y su relación con el hijo de Judith, Christian, a quien acepta como hijo.
--------------	---------------	--

		<p>-Adelanto del siguiente bloque: video de los famosos héroes trabajando en el campo de la cochinilla, suena música nostálgica.</p> <p>CORTE</p>
	<p>Acto 2</p>	<p>Bloque 2</p> <p>-SET: Iberico recibe mensajes de aliento de su hijo, su madre, esposa y amigos. Conversación sobre la familia del candidato, la de Iwasaki y la de la familia pobre.</p> <p>-Vuelta a la V.E.</p> <p>- Dificultad: Famosos héroes trabajando (luchando) en el campo.</p> <p>-Famosos héroes recorriendo y mostrando la pobreza de la casa de Judith.</p> <p>-Vuelven al trabajo en el campo, donde realizan una labor sencilla, exageran las molestias de la labor.</p> <p>-Salto a la casa de Punta Negra. Les llama la atención la precariedad del baño y se preguntan dónde van a dormir. Se intercala la narración de Iberico con imágenes de la casa de Judith.</p> <p>- En casa de Judith, los famosos héroes opinan sobre los estados de saludos de padre e hijo.</p> <p>-Comentan (sobre-enfatizan) el hecho de que Cristian no es hijo de Nelson.</p> <p>-CONFESIÓN del hijo sobre el padre.</p> <p>-Salto narrativo al trabajo en el campo. Los famosos héroes principalmente narran las acciones. No las realizan realmente.</p> <p>SET: Comentan la experiencia difícil del trabajo de campo (los abrojos).</p> <p>-Antes del corte: Avances del siguiente bloque que muestra a los políticos revolviendo en la basura. CORTE</p> <p>Bloque 3</p>

		<p>-SET: Videos de mensajes de ánimo de padres, hijo, esposa y amigos de Iwasaki. Le dan menos importancia que a Iberico.</p> <p>VIDA EXTREMA:</p> <p>-Hora de comer, después del trabajo con la cochinilla. Comen en envases de plástico, no tienen cubiertos. Nelson come con las manos. Iwasaki: “No vamos a comer con la mano. ¿No? Obviamente”.</p> <p>-CONFESIÓN de Iberico frente al mar. Narración de Iberico.</p> <p>-Iwasaki: “Primera vez que hago algo así”. Mientras busca en la basura (música de suspenso).</p> <p>-Vemos a los famosos héroes caminando por la playa con el costal de basura al hombro. Música nostálgica de fondo. Redundan sobre lo desagradable que es buscar en la basura (utilizan la música y con el diálogo)</p> <p>-Iwasaki hace campaña política para Iberico: “El 3 de octubre discernir. Quienes sirven y quienes no sirven”. El protagonista es Iberico, Iwasaki es su edecán.</p> <p>-Vemos a famosos y a pobres héroes caminando en la playa con costales de basura. Los ricos y los pobres juntos.</p> <p>SET: Los famosos bromean por el hecho de haber dormido juntos (insinúan una relación homosexual entre ambos)</p> <p>-Iberico sugiere propuestas electorales para los recicladores en Lima.</p> <p>Bloque 5</p> <p>-SET: Iberico plantea soluciones a la pobreza (1.35)</p> <p>VIDA EXTREMA:</p> <p>-Iberico muestra sus manos sucias a la cámara: “una manicure después” (Ríe)</p> <p>-Continúan reciclando. Dicen que los vecinos han tomado conciencia sobre el reciclaje (mágicamente) y ahora dejan la</p>
--	--	---

		<p>basura separada en la puerta de su casa (música de pobreza urbana).</p> <p>-Confesión de Iwasaki: habla de la discapacidad de Nelson. A pesar de tener a Nelson al costado, el famoso héroe se dirige a la cámara.</p> <p>SET: Los famosos héroes en pantallas separadas. La música nostálgica del video todavía suena.</p> <p>-Álamo pregunta, ¿Cuál prefieren, la basura o la cochinilla?</p> <p>-Anuncio de la teletón.</p> <p>CORTE (durante el corte anuncian un noticiero que denunciará la farsa de un <i>reality</i>)</p> <p>-Los famosos héroes han comprado productos para los pobres, como los que les robaron en su bodega. Plantean venderlos ellos mismo en el acto para perdido en otro tiempo.</p> <p>-Venta ambulante. Utilizan el discurso lastimero de un vendedor de combi para ganar dinero.</p>
	<p>Acto 3</p>	<p>-Los famosos héroes se convierten en líderes populares. Venden todos sus productos.</p> <p>-Confesión de Christian: “Estoy contento con mi familia porque Lucho y Gonzalo me han ayudado”.</p> <p>-Iwasaki sube a un escenario en la calle, donde ya hay instrumentos y equipo de sonido y canta canciones de los Iracundos. Las imágenes de su concierto se intercalan con las imágenes de Iberico vendiendo caramelos en la calle.</p> <p>-De vuelta en casa, los famosos sorprenden a la familia con la visita de la cantante folclórica Fresialinda, a quien la familia admira.</p> <p>-Los políticos y la familia bailan los huaynos de Fresialinda. Iwasaki hace campaña para Iberico: “Marca las casitas”</p> <p>-Cuentan el dinero recaudado en la calle: 651 soles.</p> <p>SET: Hablan sobre su experiencia y la importancia de</p>

		<p>“vernos de igual a igual”</p> <ul style="list-style-type: none"> -Narran la venta de caramelos. -Los conductores del programa advierten que hay estafadores que se hacen pasar por la producción de V. E. para pedir apoyo económico a empresas. <p>CORTE</p> <p>Bloque 6</p> <ul style="list-style-type: none"> -SET: La conductora actualiza los eventos de la <i>vida extrema</i>. -Hablan de la despedida. M.P.: “¿Cómo se sintieron antes de irse?” Iwasaki: Como si te arrancaran un pedacito del corazón. <p>VIDA EXTREMA:</p> <ul style="list-style-type: none"> -Los famosos dormidos (roncando) -Amanece e Iberico ha preparado una “hora loca” de sorpresa por el cumpleaños de la hija menor. Iberico: “Ella no sabe qué está pasando, pero no importa.” Se arma una fiesta en casa de la familia pobre con la asistencia de los vecinos. -Judith confiesa estar triste porque se acerca el momento de despedirse de los famosos y del equipo de producción. -CONFESIÓN de los pobres: dicen que han aprendido de los famosos a seguir adelante. - CONFESIÓN de los famosos: Han aprendido de los pobres “su tenacidad y fuerza”. -Iberico llora dando la espalda al mar. Le da pena separarse la familia: “Es una familia muy linda. Los voy a extrañar.” - CONFESIÓN de Iberico: “Me miro los dedos. Ya me los he lavado, pero siguen con mugrecita” (con música nostálgica). <p>El héroe cierra su transformación.</p> <ul style="list-style-type: none"> - CONFESIÓN y llanto de Christian. -Antes de la despedida, los famosos son nombrados padrinos de dos de los hijos de Judith y Nelson. Llantos de despedida.
--	--	--

		<p>SET:</p> <ul style="list-style-type: none"> -Los famosos con los ojos húmedos porque recordaron la despedida de la familia. -Mariella P.: “Me llegó al corazón”. -Comentan sus propias emociones. -Abrazos y música feliz. -El programa les regala a los famosos fotografías ampliadas de ellos mismos trabajando en los campos de cochinilla. Álamo: “Para que algún día les puedas contar a tus nietos, yo también trabajé” (A Iwasaki). <p>CORTE (Tele-transportación)</p> <ul style="list-style-type: none"> -Mitin de premiación en Punta Negra. Están los conductores, la familia e Iberico (Iwasaki ha desaparecido) y el pueblo de espectador -Entrega de premios: 2 camarotes, 4 colchones, 1 comedor, vajilla, juguetes para niños, una guitarra de Iwasaki para Christian, ropa, zapatos, 500 lts. De agua, vale para consumo por 600 soles en el supermercado, seis canastas de alimentos, ollas -Álamo: “Cambien sus cosas recicladas por otras nuevas.” -Gas por un año, una cocina, 1 televisor (para ver Vidas extremas), pañales, electrificación en la casa, beca de estudios para Christian -Los candidatos del partido político de Iberico dan regalos para la familia de Judith y Nancy. Entregan becas para estudios universitarios. Pasajes en 10 mil soles para Christian vaya a estudiar. -Una cocina del alcalde de Punta Negra (3 cocinas en total). -Becas de estudio en educación inicial y primaria para los hijos pequeños. Kiwigen y productos Sol del Cusco.
--	--	--

		<p>-Candidato a la alcaldía de Miraflores regala una casa prefabricada.</p> <p>-La candidata a la teniente alcaldía de Miraflores regala un shopping de ropa para el bebé.</p> <p>-El hijo de Iberico regala un corral para el bebé que usaba una caja de cartón como corral. Iberico “Mis hijos están contentos porque van a tener una hermanita”. El hijo de Iberico no habla con los pobres.</p> <p>-Palabras de Álamo. Le pide al público que ayuden a Nelson y Judith “a cuidar sus cositas, porque son una familia que necesita y está recibiendo un impulso de ellos.”</p>
	Muerte del gatito	<ul style="list-style-type: none"> • Las confesiones de famosos: en contrapicado. Se les agranda, como figuras importantes. • Confesión de Judith: “Yo soy una mujer valiente, luchadora que voy a sacar adelante a mi familia y a mi esposo”
	Carácter consciente en la resolución del drama	<ul style="list-style-type: none"> • Testimonio de madre de Iberico: “Has vivido muchas tragedias y las has pasado tan bien. Pero ahora te toca convivir la pobreza de esta gente y conocer su forma de vida que es bastante triste”. • Mariella P: “Van a tener una casa nueva, recién construida, cómoda, con todas las necesidades básicas cubiertas, como se merecen” • Iberico: “Seguramente vamos a lograr mucho para la familia”.
Tema	Pensamiento	<p>-Iberico: “Seguramente vamos a lograr mucho para la familia”.</p> <p>-Iwasaki: “No vamos a comer con la mano. ¿No? Obviamente”.</p>

	Moral religiosa	-Los famosos se persignan cuando reciben dinero de la gente.	
	Ideal de vida digna	<ul style="list-style-type: none"> • El programa regala a la familia electrodomésticos y bienes donados por los candidatos a las alcaldías en varios distritos de Lima. • El ideal de vida que presenta el programa se corresponde con la posesión de los artículos donados por los políticos 	
<u>3 cajas</u>	-Drama personal	<ul style="list-style-type: none"> • Una familia que vive separada por el trabajo del padre, a varias horas de la ciudad. Se dedican al reciclaje de basura y a la cosecha de cochinilla. El hijo mayor es hijo de la mujer, pero mantiene con su padrastro una buena relación. Viven en situación de extrema pobreza. 	
	-Contexto social	<ul style="list-style-type: none"> • El drama de los recicladores y de los extractores de cochinilla cerca de Lima 	
	-Aventura humana	<ul style="list-style-type: none"> • No se identifica 	
<u>Personajes</u>	<u>Héroe</u>	Famoso héroe	<p>-Iwasaki e Iberico, ambos periodistas. Iberico es candidato a la alcaldía de Lima. El programa parece estar dirigido a promocionarlo como candidato.</p> <p>-Son locuaces. Iberico narra toda la <i>vida extrema</i> cómodamente.</p>
		Víctimas	<p>-Judith y Nelson son recicladores. Nelson trabaja en los campos de cochinilla y pasa 15 días sin ver a su familia al mes. Nelson ha tenido una embolia cerebral y está parcialmente discapacitado.</p> <p>-La música y los diálogos exageran las dificultades, quieren mostrar a los famosos héroes como si la estuvieran pasando realmente mal.</p>
			-Los conductores son dioses, padres aleccionadores,

	El (dios) Programa	facilitadores, impulsores de los pobres. Son el estado, los salvadores.
	La familia	-Hijo mayor: Christian, no es hijo de Nelson, nació con una malformación en el brazo. -Dos hijos pequeños (de 1 y 3 años).
	El villano	<ul style="list-style-type: none"> • La gente que robó los productos de la bodega de la familia. • La pobreza. • La gente que no separa la basura para el reciclaje.
Melodrama	Llanto	<ul style="list-style-type: none"> • Llanto de Iberico • Llanto de Christian, el hijo mayor de la familia. • El llanto de Judith.
	Piedad y terror	• Los famosos se asustan y se apiadan de la realidad de la familia. Estas emociones están exageradas y pierden verosimilitud.
	Dolor	• La narración varía entre momentos muy tristes y muy felices.
	Coincidencia abusiva	• Todo lo que está en “simulación pro-filmica”.

	<p>Actuación</p>	<p>-Los famosos “actúan la pobreza”, exageran las dificultades de las actividades que realizan para ayudar a los pobres. Están siempre como su “yo espectacular”, gracias a ese atractivo logran la ayuda de la gente en la venta ambulante.</p> <p>-Las víctimas no hablan demasiado. Los famosos héroes hablan más.</p> <p>-Christian, el hijo mayor, se expresa más fácilmente que sus padres frente a la cámara.</p> <p>Transformación d los héroes:</p> <p>-Los famosos se conmueven con la vida y las actividades que realizan los pobres. Iberico llora al finalizar. Se transforman y se comprometen a trabajar por la gente como ellos.</p> <p>-Los pobres dicen haber aprendido de los famosos a salir adelante (¿cómo? ¿A la manera de los famosos, pidiendo dinero en las calles?)</p>
<p>Espectáculo</p>	<p>Vestuario y maquillaje</p>	<p>-Vestuario de los famosos: ropa casual. Camisas y pantalones de jean (los colores: azul y franjas rojas y blancas). Zapatos de cuero (malos para el trabajo de campo).</p> <p>-Vestuario en el set: los famosos muy parecidos, llevan camisa blanca y saco.</p> <p>-Los conductores: Mariella P. Tiene un traje elegante, como en todos los episodios. Álamo P. L. tiene una boina que parece puesta para diferenciarlo de los famosos héroes.</p> <p>-El maquillaje de Mariella P. es el de siempre.</p> <p>-Judith, Nelson y sus hijos usan ropa sencilla, que parece de su día a día.</p> <p>-Los famosos, durante la <i>vida extrema</i>, ensucian sus ropas de trabajo.</p>

Escenografía	<ul style="list-style-type: none"> -Viaje a Huarochirí: Paisaje desértico enfatizado. -La casa de la familia pobre es un centro de acumulación de basura para el reciclaje.
Encuadres y planos	<ul style="list-style-type: none"> -Tomas en contra picado a los famosos. -Iberico encuadrado a la derecha en confesión. Diferenciado de la víctima, que es tomado a la izquierda. -En el set: los famosos en pantalla dividida. Se parecen y están vestidos parecido. -Toma de la araña junto a los rostros de los famosos para exagerar el peligro. - La pantalla se divide para mostrar a los dos hombres en la dificultad de la actividad. Con música nostálgica de fondo.
Música	<ul style="list-style-type: none"> - Encuentro de héroes famosos: Música de héroes que van desvalidos a la guerra (soundtrack de “Forrest Gump”). -Viaje a Huarochirí: música nostálgica rural. -En faena de trabajo: música de lucha para el famoso héroe. -Narra Iberico intercalando imágenes de la casa de Judith: Música de héroe luchador. -Música: identifica el drama humano. -Durante la fiesta de Christian para sus padres: música nostálgica. -Venta ambulante: salsa. -Llanto de Iberico: música nostálgica. -Música feliz en el re-encuentro en el set y entrega de premios.

	Tiempo (ficticio y natural)	<p>- Intercalan tiempos narrativos diferentes. La justificación es siempre la emoción que se genera en el espectador (intercalan imágenes de primer encuentro en Punta Negra con las imágenes en Huarochirí en una sola narración).</p> <p>- Los videos de aliento de familiares se presentan en el set de televisión, cuando la <i>vida extrema</i> ya terminó, pero se les interpreta como si llegaran a los famosos héroes durante su convivencia con la familia de la víctima (No hay linealidad en tiempo ficticio).</p>
Reality	Yo espectacular	<p>- Los famosos héroes son una pareja donde uno es el protagonista, como Batman y Robin. El programa está dirigido a hacerle propaganda política a Luis Iberico. Iwasaki es su acompañante fiel.</p> <p>- Ambos son periodistas acostumbrados a la cámara y el discurso de televisión. Tienen la imagen de hombres justos, buenos padres de familia.</p> <p>- Cuando Christian agradece a la producción y habla en público, se despierta su “yo espectacular”</p>
	Index Appeal	<ul style="list-style-type: none"> • Iberico recibiendo los mensajes de aliento de sus hijos se emociona. Su rostro muestra su conmoción genuina. • La alegría de la familia en la fiesta sorpresa.
	Quiebre	<p>- Iberico llora dando la espalda al mar. Le da pena separarse la familia.</p> <p>- Confesión y llanto de Christian</p> <p>- Llantos de despedida.</p>

	<p>Simulación pro-fílmica</p>	<p>-Montaje para el espectador: Los mensajes de aliento de amigos y familiares son recibidos por los famosos héroes cuando están en el set, después de la convivencia, pero intentan crear la ilusión de que los estuvieran recibiendo en los primeros de la convivencia con los pobres.</p> <p>-Simulación pro-fílmica de los famosos y los héroes pobres dejando el campo para volver a la casa de la familia.</p> <p>- Christian, el hijo de Judith, en la playa, confiesa su cariño hacia Nelson, su padre adoptivo</p> <p>-Fiesta sorpresa.</p> <p>-“Hora loca” por el cumpleaños de la hija de un año con presencia de los vecinos. Es un evento feliz.</p> <p>-Los famosos buscan en la basura entre papeles con excremento y caminando por las calles de Punta Negra con costales de material reciclable al hombro.</p> <p>-Los famosos buscando basura en la playa en pleno invierno. Es un montaje que se hace para lograr tomas con el mar.</p> <p>-Concierto de Gonzalo Iwaski en un escenario de un parque.</p> <p>-Visita sorpresa de la cantante Fresialinda a la casa de la familia.</p> <p>-Cambio de locación para la premiación en Punta Negra.</p>
	<p>Otros</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Todo está contado desde la perspectiva de los famosos héroes. • Los diálogos de la víctima y su esposa están subtítulos en varios momentos. • El programa es sobre Iberico (candidato). • Subtítulo: “Christian aprecia mucho a Nelson, su padre adoptivo” • La narración consiste en eventos muy tristes o muy felices.

<p>Episodio 17/07/2010: Celebridades: “Puchungo” Yáñez y Rosa Elvira Cartagena</p>		
<p>Trama</p>	<p>Acto 1</p>	<p>Bloque 1</p> <ul style="list-style-type: none"> -La producción busca a los famosos héroes en sus casas en el Callao. Cada uno se despide de su familia y sale con una maleta de rueditas a vivir la <i>vida extrema</i>. -Viaje en auto a Collique. -Encuentro de los famosos héroes con Nancy, mientras ella recoge alimentos de la basura. -Los famosos héroes ayudan a Nancy a recoger comida de la basura. <p>En el set:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Reflexiones sobre la pobreza en el Perú de Álamo P.L.: “Ya debería haber un estrato F y un A plus”. - Historias de la calle: <ol style="list-style-type: none"> 1. Emprendedor ambulante que logró convertir un puesto de mercado en una corporación. 2. Ángeles de los enfermos y pandilleros. - Presentación de los famosos héroes en el set. - CORTE <p>Bloque 2</p> <ul style="list-style-type: none"> - Saludos y aliento de amigos, ahijada y madre de “Puchungo”. Él se emociona. - Vuelta a la <i>vida extrema</i>. Los famosos héroes piden a los vendedores del mercado que les regalen productos (comida y ropa), la gente los apoya. - La víctima se avergüenza y les pide que dejen de solicitar cosas regaladas en su nombre. - Van del mercado a casa de Nancy (1 hora y 30 de viaje). - “Ahora vamos a la casa de Nancy, ya que los chicos sufren

		<p>de desnutrición”. “Puchungo”.</p> <ul style="list-style-type: none"> - En el SET: Comentan la precariedad material de la casa, las enfermedades de los niños, la pobreza. - Antes del corte. Adelanto de los trabajos de Rosa Elvira en el mercado (lucha de la famosa heroína). - CORTE
	<p>Acto 2</p>	<p>Bloque 3</p> <p>En el SET:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Saludos y aliento de amigos, familia y novio de Rosa Elvira (video) - Los conductores dirigen la conversación hacia la vida sentimental de Rosa Elvira. - Hablan sobre la vergüenza de Nancy de pedir objetos regalados en el mercado. - Vuelta a la <i>vida extrema</i>: La víctima, al borde del llanto habla de sus bajos ingresos, su trabajo y las enfermedades bronquiales que sufren sus hijos. - CONFESIÓN de hija pequeña: “Acá tenemos hambre. Pero con poca plata. Mi papá no trae plata” - Rosa E. cocina el almuerzo mientras “Puchungo” y Nancy van cerro abajo a conseguir agua. - Los famosos héroes cortan leña para cocinar - Los famosos héroes se preguntan dónde van a dormir. <p>“Puchungo” y los niños juegan y cantan dentro de la casa.</p> <p>Bloque 4</p> <ul style="list-style-type: none"> - Rosa Elvira se ha convertido en la madre de la familia. Sirve la cena a todos. - Los niños rezan antes de comer. - CONFESIÓN: Rosa Elvira se confiesa a solas, y llora ante cámaras. <p>ETAPA “¿qué sentiste?”:</p>

		<ul style="list-style-type: none"> - En el SET: Vuelven. Conductores y famosos con un nudo en la garganta por lo que acaban de ver. - Hablan sobre la lección que dieron los niños con sus rezos a los famosos. Y su impresión de la primera noche (niños hambrientos de comida y amor). - Adelanto de la <i>vida extrema</i> (famoso de estibador). CORTE - Adelanto de la próxima <i>vida extrema</i> - En el SET: Hablan sobre lo que los niños le pidieron “Puchungo”. - Vuelta a la <i>vida extrema</i> : - CONFESIÓN de Nancy junto a los famosos héroes. Sonríe. - Conversación de Nancy con Rosa Elvira. Pregunta R.E. “¿Cómo te sentiste?” Nancy responde. “Bien, porque sus hijos comieron”. - CONFESIÓN de niños: - Niño: “Mi papá se fue, se peleó con mi mamá. Se llevó las calaminas. ” Niña: “Mi mamá lloró porque mi papá le pegó fuerte. Le ha tirado acá un puñete y un diente se salió”. - Niño: “Mi mamá lloró porque mi papá le pegó”. Niña: “Mi papá ya no va a venir nunca... nunca” (con música trágica y sin cubrir rostros de niños) - La niña quiere que el famoso héroe sea su papá, se lo dice. - Los héroes duermen en una cama con la niña en medio. - La niña se orina mientras duermen y moja a los famosos héroes, pero a ellos no les molesta. - 5 am Nancy y los famosos héroes se van a trabajar y dejan a los niños llorando (música de pobreza rural). - Los famosos héroes trabajan con la víctima pelando pollos en el mercado. Para esto tienen antes que matar a los pollos. CORTE.
--	--	--

		<ul style="list-style-type: none"> - En el SET: Elogian el compromiso demostrado por los famosos durante la <i>vida extrema</i> (con música de victoria, como la música de la premiación del mundial) - Muestran un video del seguimiento de caso anterior: muestran la nueva casa que la Municipalidad del lugar mandó a construir para la víctima y el trabajo que le otorgó a la víctima. Subt. “Cambio de vida a familia de escasos recursos”. Familia pobre, autoridades y famosos agradecen al programa por el cambio de vida de los pobres (con música optimista) - SET: Comentan sobre el parecido de las historias. - Adelanto de las secciones de la <i>vida extrema</i> que se mostrarán después del corte. <p style="text-align: center;">CORTE.</p> <p>Bloque 5</p> <ul style="list-style-type: none"> - SET: Adelanto de la próxima <i>vida extrema</i>. -Los conductores hablan sobre el envejecimiento prematuro de Nancy, la víctima y sobre la relación que nace entre la hija pequeña de Nancy y Puchungo (hija-padre). -Vuelta a la <i>vida extrema</i>. Amanece en Collique (panorámica sobre el mercado de Sta. Rosa y música de amanecer) -Los famosos héroes pelan pollos en el mercado. Rosa Elvira se muestra familiarizada con el trabajo, lo hace bien (diferente de Lucho Iberico e Iwasaki) (Sin música. Sonidos de la realidad). -“Puchungo” se ve incómodo con la tarea de pelar pollos. -Nancy se ha sentido apoyada realmente por los famosos héroes. Es más espontánea que antes con sus confesiones ante cámaras. -Los famosos héroes están vestidos con botas y mandil. Estas escenas funcionan porque el trabajo es real y los famosos héroes “hacen” con verdad.
--	--	--

		<p>-“Puchungo” trabaja de estibador y levanta 115 kg: “¡Todo sea por Nancy, carajo!”</p> <p>-Los famosos se convierten en líderes populares. La gente los alienta.</p>
	<p>Acto 3</p>	<p>-Los famosos héroes están familiarizados con el lugar, la gente los reconoce. Lo mismo pasaba con Percy y Maicelo, pero estos se confunden entre la gente todavía más, sus ropas, por ejemplo, pasan desapercibidas rápidamente. Por eso se usan los sonidos diegéticos.</p> <p>-SET: Conversación sobre lo agotador que fue el trabajo. (“Puchungo” tuvo que ir al quinesiólogo).</p> <p>CORTE</p> <p>Bloque 6</p> <p>-SET: Actualización del caso, enfatizando la química que surgió entre los famosos héroes y la familia de la víctima.</p> <p>- Álamo pregunta: ¿Cómo vas a borrarte la experiencia, “Puchungo”? “No lo voy a hacer”. “Puchungo” menciona que la producción fue implacable con las reglas del <i>reality</i> y no les permitió salirse del juego. Por eso, dice “Puchungo”, “mi testimonio es demasiado real”.</p> <p>-Vuelven a <i>vida extrema</i></p> <p>- Líderes populares: Rosa Elvira trabaja pelando pescados en el mercado, el público la alienta y le da propinas por su trabajo.</p> <p>-Regresan a casa. Han recaudado 56 soles en propinas.</p> <p>-R. E. cocina para la familia (música nostálgica).</p> <p>-Los famosos héroes y la producción del programa sorprenden a Nancy y la llevan a sobrevolar el mar en parapente.</p> <p>-Vuelven al mercado de noche para limpiar/trabajar.</p> <p>-Anticuchada sorpresa organizada por la producción y los famosos héroes: hay baile, público y anticuchos. Rosa Elvira</p>

		<p>vende anticuchos y besos para sacar más dinero.</p> <p>-En el SET: Comentan la rentabilidad del trabajo del famoso.</p> <p>Recaudaron una hora el dinero que Nancy recauda con su trabajo en 100 días.</p> <p>-Publicidad de ATV mobile.</p> <p>CORTE</p> <p>Bloque 7</p> <p>-En el SET: anuncian la próxima <i>vida extrema</i> con los protagonistas de la telenovela latinoamericana del momento</p> <p>-El famoso héroe confiesa lo agotador que fue realizar el trabajo de Nancy. Admite que es una labor muy dura.</p> <p>-Vuelta a la <i>vida extrema</i>: los famosos h. Limpian el mercado con Nancy antes de terminar la jornada. Tienen un público alentándolos. Limpian la basura: “Huele a desagüe”.</p> <p>-Los famosos “consiguen” una evaluación médica gratuita para los niños.</p> <p>-Los niños y los famosos hacen confesiones de despedida. Los famosos se entristecen por la separación.</p> <p>-CONFESIÓN de despedida conmovedora de Nancy (entre llantos)</p> <p>-La separación entre los niños y los famosos es dramática. La cámara los sigue y repite.</p> <p>-Los famosos se van, lloran en el camino de regreso.</p> <p>“Puchungo” se cubre la cara de las cámaras.</p> <p>CORTE</p> <p>Bloque 8</p> <p>-Video de adelanto de la próxima <i>vida extrema</i>.</p> <p>-En el SET: famosos héroes y familia de la víctima reunidos.</p> <p>-El programa les regala a los famosos fotografías de su <i>vida extrema</i>.</p> <p>-La víctima recibe los regalos y cambia de pobreza. Se cierra el</p>
--	--	--

		<p>círculo con la transformación del famoso héroe en consciente y del drama de la víctima.</p> <p>La familia recibe los regalos de los auspiciadores:</p> <ul style="list-style-type: none"> -Plaza Hogar: 3 camarotes, 6 colchones, 1 comedor. - vajilla, cómoda, ordenador de ropa. -zapatos, ropa, zapatillas -ropa para niños (John fashion) -500 lts. de agua -1200 soles en vales de consumo en Tottus. -6 canastas con alimentos. Ollas. Gas por un año. Cocina. <p>Televisor para ver Vidas Extremas, productos naturales. Becas de estudio en colegios ficho para los niños. Más víveres. Atención médica gratuita en Clínica San Borja.</p> <p>-Aplausos.</p>
	<p>Muerte del gatito</p>	<ul style="list-style-type: none"> • “Puchungo”, ayuda a Nancy a recoger comida: “Lo más chocante es haber llegado a un lugar donde había basura y estaban comiendo y de ese lugar tener que sacar algunas cosas para que sus hijos se alimenten, tanto ella como sus hijos ” • “Puchungo” dice que pensaba que V.E. era falso, por lo que veía en la tele, pero que él sí la está pasando mal. • Rosa Elvira se confiesa, supuestamente a solas, y llora ante cámaras. La cámara se acerca para captar sus ojos. Música melancólica. <ul style="list-style-type: none"> • Niño: “Cuando mi mamá llora, yo también lloro” (con música). • CONFESIÓN de despedida conmovedora de Nancy (entre llantos): “Puchungo, Rosa Elvira, cuanto quisiera que ustedes se queden porque para mí es una tristeza quedarme sola acá con mis hijos. No sé qué hacer” (con música nostálgica y llanto). <ul style="list-style-type: none"> ○ ETAPA “¿qué sentiste?”: <ul style="list-style-type: none"> ▪ En el SET: Conductores y famosos con un nudo en

		<p>la garganta por lo que acaban de ver.</p> <ul style="list-style-type: none"> ▪ Los famosos admiten en las confesiones su admiración por Nancy, la famosa heroína y el trabajo duro que realiza: “Nunca en mi vida me tocó trabajar así”.
	<p>Carácter consciente en la resolución del drama</p>	<ul style="list-style-type: none"> • La historia se va contando desde el estudio. Las sorpresas se adelantan antes de los cortes comerciales. La certeza del famoso héroe sobre la resolución positiva del drama está asumida a priori.
<p>Tema</p>	<p>Pensamiento</p>	<ul style="list-style-type: none"> • “Puchungo”: “Ella me dice, todo el mundo me conoce y me da vergüenza (que pidan). Entonces, tiene dignidad”. Álamo P. L.: Me parece bien, pero a la vez, lo que la gente del mercado ha hecho ha sido expresarle su cariño, su respeto.” • Espectáculo de la pobreza. Confesión de hija pequeña: “Acá tenemos hambre. Pero con poca plata. Mi papá no trae plata” • Testimonio de niña: “No no, otro día no hemos comido nada. Nos hemos quedado echaditos.” • Confesión de niños: • Niño: “Mi papá se fue, se peleó con mi mamá. Se llevó las calaminas. ” Niña: “Mi mamá lloró porque mi papá le pegó fuerte. Le ha tirado acá un puñete y un diente se salió”. Niño: “Mi mamá lloró porque mi papá le pegó”. Niña: “Mi papá ya no va a venir nunca... nunca” (con música trágica y sin cubrir rostros de niños) • Ver regalos. • La pobreza es la insatisfacción de las necesidades básicas del ser humano. También es un estado en el que la dignidad del ser humano queda subordinada a los imperativos económicos. Incluso la de los niños. La pobreza es el espectáculo que justifica el programa.

	Moral religiosa	<ul style="list-style-type: none"> • Historia de la calle. Ángeles de los enfermos (Fe en Dios) • El rezo de los niños antes de comer es considerado por los famosos héroes como un comportamiento angelical, una lección de fe en dios.
	Ideal de vida digna	<ul style="list-style-type: none"> • Se cierra el círculo con la transformación del famoso héroe en ciudadano consciente y del pobre héroe en persona con recursos. • Ver premios. El televisor te saca de la pobreza, así ves V. E. no eres pobre. El televidente no es pobre.
<u>3 cajas</u>	-Drama personal	<ul style="list-style-type: none"> • Madre soltera de cuatro hijos. Migrante de provincia y desempleada que trabaja cada día para conseguir sustento económico para su familia.
	-Contexto social	-El drama de las mujeres migrantes y madres solteras viviendo en situación de desempleo y desprotección absoluta rescatada de la pobreza por los famosos héroes.
	Aventura humana	<ul style="list-style-type: none"> • No se identifica
<u>Personajes</u>	Héroe	<p>Famoso héroe</p> <ul style="list-style-type: none"> • Rosa Elvira Cartagena en una modelo que creció en circunstancias de pobreza material. Nació y creció en el Callao. Es conocida por haber sido Miss Perú y haber perdido la corona por una acusación de robo que nunca fue esclarecida. Migró a EEUU a continuar su carrera de modelo y ahora, de vuelta en el Perú, sigue siendo famosa. • “Puchungo” Yáñez es un ex futbolista de los 80’s del club Universitario de Deportes y actualmente empresario. Se hizo famoso por participar en un <i>reality</i> de baile de otro canal en ese mismo año.

	Víctima	<ul style="list-style-type: none"> • Nancy tiene 27 años, pero aparenta más edad. Es madre soltera, llegó a Lima hace dos años. Vive en una casa sin paredes y techo con sus cuatro hijos pequeños. Su esposo la abandonó llevándose lo poco que tenía. • Trabaja recogiendo la basura del mercado de Santa Rosa, también pela pollos y limpia pescado para sobrevivir. • Es retratada en el programa como una víctima.
	El (dios) Programa	<ul style="list-style-type: none"> • Genera todos los eventos. • La producción participa de los momentos sorpresa más abiertamente que en otros capítulos. • Álamo y Mariella representan al todopoderoso que habita en la televisión. • Mariella termina el programa agradeciendo a su estilista personal, a su diseñador por el vestido que luce, y a la marca de sus zapatos. • Los auspiciadores son presentados como súper héroes. “Las marcas bondadosas”.
	La familia	<ul style="list-style-type: none"> • Hijos: Valentina, Dulce María, Esmeralda y Jack. Su padre los abandonó. Terminan identificando al famoso héroe como su padre.
	El villano	<ul style="list-style-type: none"> • El padre ausente • La pobreza

Melodrama	Llanto	<ul style="list-style-type: none"> • Rosa Elvira se confiesa, supuestamente a solas, y llora ante cámaras. La cámara se acerca para captar sus ojos. Música melancólica • CONFESIÓN de despedida conmovedora de Nancy: “Puchungo, Rosa Elvira, cuanto quisiera que ustedes se queden porque para mí es una tristeza quedarme sola acá con mis hijos. No sé qué hacer” (con música nostálgica y llanto) • Los niños lloran al despedirse de “Puchungo”. La cámara los sigue, las imágenes los muestran repetidas veces llorando y llamándolo papá. • Los famosos héroes también lloran cuando se despiden y se van
	Dolor	<ul style="list-style-type: none"> • La familia de Nancy vive en condiciones muy precarias. Los niños pasan algunos días sin comer. El trabajo de Nancy consiste en recoger alimentos de la basura para alimentar a su familia, matar y pelar pollos en el mercado.
	Coincidencia abusiva	<ul style="list-style-type: none"> • Rosa Elvira a los niños (y a la cámara): “están comiendo las mandarinas podridas que nos dieron...” • El programa hace rating con el dolor. Repiten el llanto de los niños al separarse los famosos héroes y lo exageran con la música.

	Actuación	<ul style="list-style-type: none">• La performance de los famosos héroes es más orgánica en su interacción con la familia pobre que en otros casos. El realismo que busca el <i>reality show</i> se logra en varias escenas. Los vecinos parecen identificarse con ellos no solo como famosos sino como gente aguerrida que ayuda a una mujer desamparada.• Transformación: Los famosos héroes admiten una transformación de conciencia hacia el final del capítulo. No se trata de una corrección sobre un pensamiento equivocado, sino del descubrimiento de una nueva realidad que los transforma en su manera de entender el mundo. El famoso no acepta un error en su situación inicial. Su situación inicial es, más bien, tomada como paradigmática. Si fueron escogidos para participar en el <i>reality</i> es porque están libres de pecado y pueden rescatar al pobre. La víctima tampoco ha cometido ninguna <i>harmatia</i>. Es pobre e inocente de todo.
--	------------------	---

<u>Espectáculo</u>	<p>Vestuario y maquillaje</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Los presentadores: Mariella P. tiene un vestido de diseñador strapless en negro y amarillo. Álamo P. L. lleva un traje oscuro (saco y pantalón), camisa azul elegante, sin corbata y boina oscura que va con el traje. • Maquillaje de pantalla para ella, el pelo lacio. Los famosos héroes están tienen el mismo estilo de vestuario que los conductores. “Puchungo” de traje y camisa oscura, muy elegante; pelo con gel. Rosa Elvira parece Tyra Banks (o Beyonce). Vestido negro largo y zapatos de tacón altísimos. • Vestuario de <i>vida extrema</i>. Ambos famosos héroes llevan prendas deportivas en color negro. Pantalón de buzo, casaca, zapatillas y gorra de béisbol. El color los distingue de la gente, pero no llama excesivamente la atención. • Nancy tiene un vestuario sencillo en colores y texturas enteros. Polo rojo, chompa ploma, pantalón beige. Tiene una lliclla de colores andinos que se amarra a los hombros para cargar a su hijo más pequeño. • En el set. Los atuendos de los famosos y la familia de la víctima contrastan. Nancy lleva un pantalón de buzo y una chompa sencilla. Puede ser la ropa que usa en casa, no tiene maquillaje ni peinado como las figuras famosas. <p>MAQUILLAJE de los famosos héroes es la <i>vida extrema</i>: no llevan un maquillaje que llame la atención, comparten esa característica con la víctima.</p>
	<p>Escenografía</p>	<p>Dos escenarios:</p> <ul style="list-style-type: none"> • El mercado Santa Rosa donde trabaja Nancy, a dos horas de su casa. • La casa de Nancy en un cerro en Collique: no tiene paredes, el techo es de plástico, el piso es de tierra. No tienen baño ni luz eléctrica. Un solo ambiente con 2 camas donde duerme toda la familia.

	Encuadres y planos	<ul style="list-style-type: none"> • Historias de la calle: Con tomas en contra-picado del héroe emprendedor. Refuerzan datos e información melodramática con música y subtítulos. • Las confesiones se toman en contra-picado y la víctima y su familia figuran en segundo plano, tal vez para reforzar el discurso sobre los pobres. • Vuelta a la <i>vida extrema</i>: Amanece en Collique (panorámica sobre el mercado de Sta. Rosa y música de amanecer)
--	---------------------------	--



	Música	<ul style="list-style-type: none"> • Historias de la calle: música nostálgica • Música triste urbana mientras los famosos héroes piden cosas regaladas. • Caminata cerro arriba a casa de Nancy: música negativa intensa. • Confesión Nancy sobre sus dificultades económicas: música nostálgica. • Confesiones cerca de la casa: música melancólica instrumental • Cena en familia hecha por Rosa Elvira: música nostálgica (negativa). • Rosa Elvira se confiesa y llora ante cámaras. La cámara se acerca para captar sus ojos: música melancólica. • Conversación de celebridades en el set sobre lecciones aprendidas por los famosos: música disco. • Confesión de Nancy junto a los famosos héroes. Sonríe: Música melancólica • Confesión de niños sobre pelea de sus padres: música trágica y sin cubrir rostros de niños. • 5 am Nancy y los famosos héroes se van a trabajar y dejan a los niños llorando: música de pobreza rural). • Los conductores elogian el compromiso demostrado por los famosos durante la vida extrema: con música de victoria, como la música de la premiación del mundial. • Amanecer en Collique, panorámica sobre el mercado de Sta. Rosa: música de amanecer.
--	---------------	---

	Música	<ul style="list-style-type: none"> • Hay un fragmento de bloque que no tiene música. El único de todos los capítulos observados: cuando Rosa Elvira y “Puchungo” trabajan en el mercado y los sonidos de la realidad tienen verdad, la gente apoya a los famosos. Es la primera vez que no necesitan música. • Regreso a casa de los famosos héroes: Música triste. • R. E. Cocina para la familia: música nostálgica. • Vuelo en parapente: música de gloria • Revisión médica y doctores clown: música alegre (alivio) • Antes de irse a dormir hay música trágica para el final. • Premiación: música feliz
	Tiempo (ficticio y natural)	<ul style="list-style-type: none"> • Igual que en otros capítulos, la narración tiene saltos incoherentes en el tiempo ficticio. Se privilegia el viaje emocional y así se justifican las incoherencias temporales. • Muchas confesiones fueron grabadas paralelamente en espacios cercanos. • Dos dimensiones de la narración: la <i>vida extrema</i>, que ha sido vivida y registrada previamente a la emisión del programa, es editada y presentada en forma de videos que narran la historia melodramática de la noche. Una dimensión ocurre en el set y la otra en el lugar de los hechos en tiempo pasado durante la vida extrema que fue grabada antes.

<u>Reality</u>	Yo espectacular	<ul style="list-style-type: none"> • Los famosos héroes dejan sus casas como estrellas de televisión. Son estrellas que se comprometen a dar el ejemplo a la sociedad y asistir a <i>vidas extremas</i>. Para las estrellas, el hecho de participar en el reality es un rasgo de prestigio. Se considera como una actitud valiente enfrentarse a los peligros y dificultades de la pobreza. Se aprecia la renuncia a las comodidades durante las 48 horas que duran las grabaciones. • Nancy, la víctima, empieza expresándose tímidamente ante cámaras. Después de relacionarse con los famosos héroes y que ellos trabajaran en el mercado para ayudarla, ella parece más confiada ante cámaras, más feliz. Da fe del éxito de los famosos en su tarea de ayudarla a salir adelante.
	Index Appeal	<ul style="list-style-type: none"> • “Puchungo” se emociona al ver los videos de aliento de su familia. • “Puchungo” y los niños jugando dentro de la casa (sentados en la cama). Los niños se divierten, ríen de verdad. • Se generaron lazos empáticos entre los niños y los famosos. • “Puchungo” empatiza con los niños y dice en el set que quiere un hijo. • Nancy da una confesión en el mercado, teniendo el hijo en hombros. Da la impresión de que los famosos la hacen sentir más cómoda, la reivindicán frente a la gente del mercado por ser famosos. • Llegan los Doctores Clown de Bola Roja. Los niños y los famosos la pasan bien. El evento gratuito alegra a los niños. • Los niños y los famosos hacen confesiones de despedida. Los famosos se entristecen por la separación. • La felicidad (en el rostro) de Nancy cuando vuela en parapente.

	Quiebre	<ul style="list-style-type: none"> • El llanto de Nancy en la confesión previa a la despedida. No sabe qué hará cuando se vayan los famosos. • Llantos de despedida de “Puchungo” y Rosa Elvira.
	Simulación pro-fílmica	<ul style="list-style-type: none"> • Primer encuentro entre los famosos héroes y Nancy: las celebridades encuentran a Nancy buscando en la basura del mercado. Es evidente que es una escena armada, casi como un escenario para que Nancy “haga como que recoge”. • Anticuchada sorpresa organizada por la producción. Los famosos héroes encuentran la escena preparada en la calle, incluye baile, público y anticuchos. • La llegada sorpresa de los doctores de la felicidad es un evento preparado para reforzar la emocionalidad positiva hacia el desenlace.

Otros**Subtítulos:**

- “Nancy es madre de niños y su esposo la abandonó llevándose lo poco que había en casa”.
- “Nancy se gana la vida limpiando el mercado, limpiando pollos y ayudando a vender pescado”.
- “En casa de Nancy se compra el agua por cilindros que se colocan al pie del cerro”.
- “Nancy compra agua cada vez que tiene dinero”.
- “La casa de Nancy está hecha de tres planchas de triplay y un par de bolsas para el techo”.
- “Rosa Elvira cocinó sopa, segundo y refresco con las cosas que le regalaron”.
- “Esmeralda tomó tanta agua que se orinó mojando a Puchungo y a Rosa Elvira”.
- “Puchungo se ganó unos soles cargando bultos de los camiones a los puestos del mercado”.
- Mientras el famoso héroe habla con la víctima se escucha cómo, al mismo tiempo y muy cerca de ahí en la misma casa de Nancy, Rosa Elvira graba otra confesión en la que se queja ante cámaras de la gente que tiene demás y no aprecia la comida.
 - La historia parece resaltar la situación de los famosos enfrentándose a dificultades, ese es el objetivo del programa.