

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



**El contenido social en el melodrama televisivo: el caso de
Conversando con la Luna.**

**Tesis para optar el Título de Licenciada en Comunicación
Audiovisual que presenta la Bachiller:**

NATALY RUTH VERGARA ADRIANZÉN

ASESORA

GIULIANA CASSANO ITURRI

Lima, diciembre 2016



(*) Bibliografía

Se anexa un DVD con la selección de las escenas analizadas en la presente investigación.



AGRADECIMIENTOS

*A mi familia y a Dios por su aliento,
y a mi asesora por su apoyo y paciencia.*

RESUMEN

El melodrama es un género que se ha manifestado en diversos medios a través de los años y que, en la actualidad, se le puede identificar en la ficción televisiva a través de diversos productos. Más allá de su éxito en Latinoamérica en un producto como las telenovelas, la importancia del melodrama televisivo también radica en su relación con la realidad social, pues éste toma elementos de la vida cotidiana para construir una realidad ficcional que puede brindar información sobre el entorno social en el que está inmersa. Así, el melodrama televisivo *Conversando con la luna* es un producto de ficción cuyos contenidos sociales construyen una realidad ficcional que al dialogar con nuestra realidad social nacional pone en agenda problemáticas sociales vigentes que pueden construir una imagen de nuestro país. Es justo este fenómeno el que se desea analizar en la presente investigación, ya que la relación entre realidad y ficción puede convertirse en un aporte al conocimiento social de nuestra sociedad peruana.



TABLA DE CONTENIDOS

1.	Introducción.....	6
2.	Planteamiento del problema.....	8
2.1	Delimitación del problema	
2.2	Objetivos de la investigación	
2.3	Hipótesis de la investigación	
2.4	Justificación	
3.	Marco Teórico.....	12
3.1	El melodrama televisivo	
3.1.1	Los aspectos teóricos del melodrama televisivo	
3.1.2	Características del melodrama televisivo	
3.2	El melodrama televisivo y el contenido social	
3.2.1	Emoción y vida cotidiana en el melodrama televisivo	
3.2.2	El discurso melodramático y el contenido social	
3.3	<i>El merchandising social</i>	
3.3.1	Definición del <i>merchandising social</i>	
3.3.2	Características del <i>merchandising social</i>	
3.3.3	El <i>merchandising social</i> y la realidad social	
4.	Metodología.....	32
5.	Síntesis del producto.....	34
6.	Análisis del objeto de estudio.....	35
6.1	El cielo dividido.....	35
6.1.1	Descripción de la historia elegida	
6.1.1.1	El argumento	
6.1.1.2	Los personajes	
6.1.1.3	Las líneas argumentales	
6.1.2	Significación social del relato: las problemáticas sociales	
6.2	Lo mejor de mi vida.....	59
6.2.1	Descripción de la historia elegida	
6.2.1.1	El argumento	
6.2.1.2	Los personajes	
6.2.1.3	Las líneas argumentales	
6.2.2	Significación social del relato: las problemáticas sociales	
6.3	La culpable.....	79
6.3.1	Descripción de la historia elegida	
6.3.1.1	El argumento	
6.3.1.2	Los personajes	
6.3.1.3	Las líneas argumentales	
6.3.2	Significación social del relato: las problemáticas sociales	
7.	Conclusiones.....	101
8.	Bibliografía.....	104
9.	Anexos.....	108

1. Introducción

El melodrama televisivo se ha manifestado en nuestra televisión peruana mayormente a través de telenovelas, series y miniseries. Estos productos han significado un medio de expresión de las vivencias cercanas, pues la producción de ficción televisiva ha variado según el contexto social, económico, cultural y político del país, lo cual ha dado a conocer diversas historias que se modifican a través del tiempo. Esto es porque “[...] el melodrama toca la vida cotidiana, enchufa en ella [...] como algo de lo que está hecha” (Martin Barbero 1992: 27) y, por lo tanto, puede tener la capacidad de ser un medio de conocimiento de nuestra realidad social. Así, como señala Buonanno, la ficción televisiva configura y ofrece materialpreciado para entender la cultura y la sociedad que expresan. Sin representar o deformar propiamente la realidad, las historias narradas por televisión más bien la reescriben y la comentan, entrando y ocupando un lugar preeminente en las esferas de las prácticas interpretativas mediante las cuales en cada época los hombres han creado sus propias visiones y versiones del mundo y han dado sentido a la vida cotidiana (1999: 62).

En el Perú, la mayoría de productos de ficción han sido desarrollados y/o emitidos por alguno de los canales privados; sin embargo, en los últimos años, TV Perú, único canal del Estado peruano, ha apostado por la creación de este tipo de relatos a través del melodrama televisivo *Conversando con la Luna*. La importancia de esta apuesta no solo radica en que TV Perú se arriesgara a hacer una ficción en una época de difícil realización¹, sino también en que su producto se diferenciara de los demás en su contenido esencialmente social. Esto es porque *Conversando con la luna* narra a través de historias de cinco capítulos cada una, situaciones en que los personajes tienen que enfrentar problemáticas sociales que forman parte de su vida cotidiana, dando así a conocer, a través de la creación de una realidad ficcional, parte de nuestra realidad social nacional. De esta manera, este producto puede convertirse en un medio de conocimiento de la imagen que se tiene de nuestro país, pues como señala Nicolisi citando a Motter, la telenovela, que pertenece al género del melodrama, puede ser considerada como el nutriente de mayor potencia del imaginario nacional y, además, puede participar activamente en la construcción de la realidad en un proceso permanente donde ficción y realidad se nutren una de la otra (Nicolisi 2006: 7).

A ello hay que añadir que el melodrama televisivo *Conversando con la luna*, a través de sus contenidos sociales no solo evidencia este tipo de problemáticas sino también brinda al espectador soluciones factibles en el contexto nacional, por lo que esta apuesta propone un primer acercamiento de lo que en Brasil se conoce como *merchandising social*, herramienta que en nuestro país aún falta desarrollar.

¹Según datos del Observatorio Iberoamericano de ficción televisiva, en el 2012 la ficción general alcanzó el 37.2% del total de la programación peruana y en el 2013 aumentó casi 5 puntos porcentuales. Sin embargo, este aumento no significó una mejora de los contenidos e interpretaciones. Así, en el 2014 se observa un retroceso de la presencia de la ficción en las pantallas peruanas, de casi 42% en el 2013 al 37,2% en el 2014 (Dettleff y otros 2013: 419; 2014: 387; 2015: 389).

De esta manera, *Conversando con la luna* se convierte en un producto interesante a analizar, no solo porque a través de sus contenidos sociales se construye una realidad ficcional que al dialogar con nuestra realidad social nacional pone en agenda problemáticas sociales vigentes que pueden construir una imagen de nuestro país; sino también porque esta apuesta, al ser distinta, nos permite un acercamiento del uso de la televisión como una forma de aportar al conocimiento de nuestra sociedad peruana.



2. Planteamiento del problema

2.1 Delimitación del problema

El melodrama es un tipo de relato cuya existencia ha sido larga. Desde su nacimiento a partir del teatro del siglo XIX se ha ido transformando y evolucionando en los distintos medios que surgieron con el tiempo. Así, se adaptó tanto al folletín como a la radio, la televisión, el cine y, actualmente, a las nuevas tecnologías. A pesar de esta transformación, lo que no ha variado es la presencia de una relación del melodrama con la realidad social en la que está inmersa.

Diversos autores como Peter Brooks (1985), Thomasseu (1989), Jesús Martín Barbero (1992), entre otros, han señalado que el melodrama, desde su inicio, ha sido una expresión de las tensiones populares vividas de su época, caracterizada, en ese caso, por la Revolución Francesa. Justamente, como menciona Jesús Martín Barbero, “Antes de ser un medio de propaganda, el melodrama será el espejo de una conciencia colectiva” (1998: 124).

Esta idea se sigue dando en la actualidad, pues el melodrama televisivo no solo entretiene a la audiencia sino que al expresar sus deseos, frustraciones, miedos, vivencias, costumbres, entre otros, permite la existencia de una relación con el entorno social. Como señala Fuenzalida: “Consideramos al melodrama como un tipo de relato audiovisual, específicamente como un género audiovisual [...] Se caracteriza por constituir un relato con una mirada desde el mundo privado y cotidiano, apoyado en una exacerbación del elemento sentimental (2009: 13)”.

Así, podemos afirmar que el uso del melodrama en la televisión puede ser una fuente de representación de nuestro mundo cercano, pues la realidad y la ficción se encuentran en un diálogo infinito donde los sujetos y las producciones simbólicas van sedimentando las significaciones que conforman la realidad social como un todo (Nicolisi 2006: 7).

Siguiendo esa idea, consideramos que el melodrama televisivo transmite discursos que pueden reforzar, visualizar o cuestionar las tradiciones, costumbres, creencias, imágenes, etc., de la realidad social de una sociedad y, en este caso, de la sociedad peruana. Es este hecho el que se analizará en el presente trabajo en base al melodrama televisivo *Conversando con la Luna*, ya que en esta ficción se puede identificar contenidos sociales, formados por las tramas narradas y los personajes presentados, que construyen una realidad ficcional que al dialogar con nuestra realidad social nacional pone en agenda problemáticas sociales vigentes en nuestra sociedad que, finalmente, pueden construir una imagen de nuestro país.

Conversando con la luna es una ficción peruana producida y emitida por TV Perú, único canal del Estado peruano. Su dinámica es desarrollar historias de cinco capítulos cada una, que son

emitidas y resueltas en los cinco días laborales de cada semana. Así, esta apuesta ya ha emitido tres temporadas desde que se estrenó, por primera vez, el 08 de junio del 2012. La segunda temporada se emitió a partir del 15 de abril del 2013 y, finalmente, la tercera a partir del 19 de mayo del 2014. Cada temporada tiene un número de historias. Así, en la primera, se emitió cuatro historias; en la segunda siete; y, en la tercera, doce. Este aumento en la realización y transmisión de historias en cada temporada también significó un aumento de las problemáticas sociales mostradas en pantalla. Por lo que para razones de esta investigación, se escogerán tres historias de la ficción, una de cada temporada, en función de analizar una problemática social por año.

2.2 Objetivos de la investigación

El objetivo central de la investigación es analizar los contenidos sociales presentes en el melodrama televisivo *Conversando con la luna* en función de nuestra realidad social nacional. Consideramos que estos contenidos se manifiestan a través de las tramas narradas y los personajes presentados en la ficción, por lo que para la culminación de nuestro objetivo principal se procederá a realizar dos objetivos específicos:

- Identificar y describir las problemáticas sociales que se manifiestan a través de la(s) trama(s) y de lo(s) personaje(s) en el melodrama televisivo *Conversando con la Luna*.
- Analizar las problemáticas sociales presentes en el melodrama televisivo *Conversando con la Luna* en función de nuestra realidad social nacional.

2.3 Hipótesis de la investigación

En esta investigación se busca responder a la pregunta ¿Cuáles son los contenidos sociales presentes en el melodrama televisivo *Conversando con la Luna* y cómo éstos dialogan con nuestra realidad social nacional? A lo que proponemos como hipótesis que *Conversando con la Luna* es un melodrama televisivo cuyos contenidos sociales, formado por las tramas narradas y los personajes presentados, construyen una realidad ficcional que al dialogar con nuestra realidad social nacional pone en agenda problemáticas sociales vigentes que construyen una imagen de nuestro país.

2.4 Justificación

Desde la década de los ochenta hasta nuestros días se ha venido hablando de los medios de comunicación como constructores de la realidad social², sobre todo en investigaciones ligadas a la sociología fenomenológica con metodologías etnográficas, las cuales buscan medir el impacto de los medios en los individuos a largo plazo (Ahumada 2007: 19). Por lo que no solo se considera a la televisión como un vehículo de difusión de información por el impacto y penetración que tiene en la población, sino también como un instrumento que mediatiza la formación de los sujetos al

²Para más información sobre las investigaciones realizadas en este ámbito ver el libro *T.V.: su influencia en la percepción de la realidad social* de Rafael Ahumada (2007).

reforzar y reproducir valores, normas y pautas de conducta, creencias, hábitos, actitudes y formas de operación del medio social (Ahumada 2007: 14). Es justo este fenómeno el que llevó a la interrogante sobre la capacidad de la ficción televisiva peruana de mostrar elementos que forman parte de una sociedad, pues en muchos de estos productos se pueden encontrar discursos que visibilizan, refuerzan, cuestionan o indagan las tradiciones, costumbres, creencias, valores, entre otros, de la realidad social, los cuales pueden llegar a construir una imagen de nuestro propio país.

La importancia de elegir un producto como *Conversando con la Luna* no solo se debe a su alto contenido social, sino también a otras razones igualmente relevantes. Así, en primer lugar, resalta la iniciativa de TV Perú, único canal del Estado peruano, de lanzarse a producir y emitir una ficción tras muchos años de solo tener como contenido en su parrilla a programas informativos y culturales. Esta iniciativa tiene mucha más relevancia si se considera que este canal se aventuró a hacerlo en una época donde realizar ficción era difícil y arriesgado, pues el contexto de nuestra televisión peruana en cuanto a ello ha sido complicado, ya que ha variado radicalmente en los últimos años y, sobre todo, en los años de realización y emisión de nuestro objeto de estudio.

Así, tomando en cuenta las investigaciones realizadas por el grupo de investigación del Observatorio Audiovisual Peruano entre el 2012 a la actualidad y que son publicadas en OBITEL³, se ha identificado, en primer lugar, un cierto auge de la ficción televisiva peruana. Para después, tener una caída en la producción, lo cual manifestó una crisis de contenidos de la misma y una falta de propuestas innovadoras. Esto se debió a la preferencia de los productores de televisión nacional por el facilismo y conformismo y al miedo a arriesgarse a nuevas propuestas cuyo contenido no se guíe por el *rating* (Dettleff y otros 2015; 2014; 2013). En este contexto se reafirma la importancia de un producto como *Conversando con la Luna*, realizada y emitida durante esos años (2012-2014). Cabe resaltar que en los años posteriores se ha observado que la ficción está volviendo a nuestras pantallas con nuevas propuestas como *Amor de Madre*, *Nuestra Historia*, *Ven Baila Quinceañera*, entre otros. Sin embargo, este mismo hecho ratifica lo ya mencionado sobre la inestabilidad de la producción de ficción en nuestro país.

Siguiendo con nuestro objeto de estudio, se ha mencionado que *Conversando con la Luna* es un producto con un alto contenido social, por lo que se le puede considerar un producto “diferente” a las demás ficciones peruanas emitidas en su época. En primer lugar, porque a través de la construcción de una realidad ficcional, creada por las tramas y los personajes, pone en agenda problemáticas sociales vigentes. Y, en segundo lugar, porque su objetivo va más allá que el mero lucro, ya que “[...] TV Perú solicitó no ser considerado en las mediciones de audiencia desde hace

³Observatorio Iberoamericano de Ficción Televisiva.

varios años” (Dettleff y otros 2014: 386) y, por lo tanto, su contenido no tiene como principal objetivo el *rating*.

Si bien se tiene apuestas como *Solamente Milagros*, ficción que también presenta problemáticas sociales, la diferencia con *Conversando con la luna* radica en que las soluciones mostradas a estos problemas en la ficción se dan en relación a “soluciones factibles” y no a un milagro religioso que va más allá del hacer del hombre. A esto se añade que estas “soluciones factibles” son mostradas en *Conversando con la luna* en relación al proceder legal o social que una persona afectada por el mismo problema puede realizar en el Perú, lo cual refuerza lo ya mencionado del diálogo entre realidad y ficción. De esta manera, *Conversando con la Luna*, a través de la construcción de una realidad ficcional en relación a nuestra realidad social nacional, no solo pone en agenda problemáticas sociales vigentes que, finalmente, pueden construir una imagen de nuestro país; sino también, el espectador puede encontrar en ella caminos posibles y “factibles” que puede seguir si se enfrenta a estas mismas situaciones en su vida cotidiana.

Siguiendo esta iniciativa por parte de esta ficción por mostrar “soluciones factibles”, también se rescata que el análisis de un producto como éste puede ser un aporte a los productores audiovisuales peruanos, los cuales podrán encontrar en este medio una ficción “diferente” que puede ayudar a desarrollar una propuesta televisiva relacionada a la creación de productos con un fin social y que, en otros países como México y Brasil, está más sedimentada.

Para finalizar, es necesario resaltar que para fin de esta investigación solo se analizará éste producto sin un fin comparativo. Esto se debe a que consideramos que el contenido social presente en el melodrama televisivo *Conversando con la Luna* nos puede brindar información muy valiosa de nuestra realidad social nacional, lo cual va más allá de la comparación de otros productos cuyos objetivos y contenidos pueden no ir en la misma línea.

3. Marco teórico

3.1 El melodrama televisivo

3.1.1 Los aspectos teóricos del melodrama televisivo

Autores como Thomasseau (1989) y Jesús Martín Barbero (1998) han señalado que la teoría melodramática nace en el siglo XVIII en una parte de Europa.

Desde 1790 se va a llamar melodrama, especialmente en Francia e Inglaterra, a un espectáculo popular que es mucho menos y mucho más que teatro. Porque lo que ahí llega y toma forma-teatro tiene que ver con las formas y modos de espectáculos de feria y con los temas de los relatos que vienen de la literatura oral, en especial con los cuentos de miedo y de misterio, con los relatos de terror. (Martín Barbero 1998: 151)

Sin embargo, el surgimiento del melodrama no solo está relacionado con otros modos de narración sino también con el contexto específico de la época. Según Thomasseau, la estética melodramática nace en el siglo XVIII gracias a la metamorfosis de los géneros tradicionales y al teatro, pero unido al surgimiento de la Revolución Francesa y al desarrollo de un público popular sensibilizado por la crueldad de los conflictos sociales (1989: 11-13). Así, las pasiones políticas despertadas y las terribles escenas vividas durante la Revolución, exaltaron la imaginación y exacerbaron la sensibilidad de unas masas populares que pudieron al fin darse el gusto de poner en escena sus emociones (Martín Barbero 1998: 152). Por lo tanto, antes de ser un medio de propaganda, “[...] el melodrama ha sido desde su origen “espejo de una conciencia colectiva”, y ha derivado de la cultura popular” (Hernández 2014: 35).

Si bien este trabajo no se va a detener en contar la evolución del melodrama a través de los años, el cual ha sido un término con ambigüedades desde sus orígenes (Thomasseau 1989: 14) y hasta el día de hoy es muy difícil definirlo porque es un concepto muy flexible y vagabundo (Fuenzalida 2009: 133), es necesario rescatar dos ideas básicas de éste.

En primer lugar, que el melodrama funciona gracias al uso de lo sentimental. Como señala Jesús Martín Barbero, existe una complicidad con el melodrama, ya que lo que busca el público no son palabras sino acciones y grandes pasiones (1998: 152). Televisa, en su documento *Hacia el uso social de la televisión* define al melodrama como un género “emotivo” que enfrenta conductas (morales), hace énfasis en la anécdota y produce una identificación entre ciertos personajes y el mismo público (Televisa, 1981 citado por Hernández 2014: 36).

En segundo lugar, se observa que el melodrama está muy ligado a la vida cotidiana de la época.

La mirada melodramática privilegia la atención en lo doméstico y lo cotidiano [...] Ya sea por su carácter intertextual o por su esquematismo argumental y de formas, montado sobre lugares comunes de la cultura; ya sea por el sustrato experiencial afectivo sobre el que se construyen sus intrigas, se advierte que existe una identidad irreductible entre la vida y el melodrama. Pues bien esas identidades afectivas o existenciales suelen situarse en espacios característicos de convergencia o relación de la intimidad. (Fuenzalida 2009: 30-31)

Esto es porque “[...] el melodrama toca la vida cotidiana, enchufa en ella no sólo como su contraparte o su sustituto sino como algo de lo que está hecha, pues, como ella vive del tiempo de la recurrencia y la anacronía y es espacio de constitución de identidades primordiales” (Martín Barbero 1992: 27). Es precisamente esa anacronía la que le da sentido hoy al melodrama en América Latina porque permite medrar entre el tiempo de la vida, esto es, de una sociedad negada, económicamente desvalorizada y políticamente desconocida pero culturalmente viva, y por el tiempo del relato que la afirma y les hace posible a las gentes reconocerse en ella (Rey 1996: 50). Por lo tanto, el melodrama se convierte en el “drama del reconocimiento” (Martín Barbero 1992: 27), ya que el espectador puede reconocerse en ella.

Entonces ligando el melodrama a los medios de comunicación y, en especial a la televisión, “Consideramos al melodrama como un tipo de relato audiovisual, específicamente como un género audiovisual [...] Se caracteriza por constituir un relato con una mirada desde el mundo privado y cotidiano, apoyado en una exacerbación del elemento sentimental” (Fuenzalida 2009: 13).

Por lo tanto, son estos dos aspectos del melodrama los que permiten la relación de este con la realidad social, pues, como señala Páramo, los melodramas como textos culturales tienden a caracterizarse por su capacidad de acercarse mejor a la realidad social contemporánea. Es decir, reflejan mejor aspectos importantes de la realidad, tales como los papeles genéricos, la vida cotidiana, los valores cambiantes y diversas normas sociales (1999: 271-272). Y, además, como señala Jorge González, la primacía de lo afectivo melodramatizado (amores, celos, abandonos, odios, traiciones) recrea formas de interacción y de significación de lo cotidiano ya conocidas por los espectadores (Aguilar 1995: 179).

3.1.2 Características del melodrama televisivo

Se ha mencionado que tanto lo sentimental como la vida cotidiana subyacen en el interior del melodrama y que ello es lo que permite la relación de este con la realidad social. Sin embargo, también existen otros aspectos que lo definen como tal y que permiten su reconocimiento y funcionamiento.

Así, en primer lugar, hay que reconocer que el melodrama es una modalidad del drama, y éste, - el drama- es hijo de la tragedia y, por lo tanto, existen elementos que si bien son intrínsecos en la

tragedia se encuentran presentes en ambos géneros (Hernández 2014: 37). Ya Aristóteles en sus escritos de la Poética (2010) dio un acercamiento sobre la estructura básica del drama cuyos tres elementos básicos serían: el principio –donde se presenta la historia–, el medio –donde se desarrolla la historia– y el final –donde concluye la historia– y, además, donde la tragedia es la forma narrativa principal. Su planteamiento central es que el conflicto es el corazón de la trama y el drama es el conflicto y, por lo tanto, sin él no hay historia (Cassano 2014: 44). Este elemento es una de las características más importantes del melodrama, ya que es lo que hace avanzar la historia.

Otra de las características que se reconoce en el melodrama, que a su vez lo diferencia de la tragedia, es que mientras en el segundo lo fatal, lo infausto, lo irremediable es vital; en el primero, se exige un final feliz (Hernández 2014: 37). Esta característica se ha convertido en una norma del género. Un ejemplo de ello es la telenovela, que al pertenecer al género del melodrama, no puede trasgredir impunemente ese tipo de convención (Tilburg 1996: 81). Es justo la cercanía entre telenovela como formato y el melodrama como su género (Barroso 1996: 279-280), la que hace que compartan muchas de sus características, como veremos más adelante.

Siguiendo a Jesús Martín Barbero, se puede considerar como otra de las matrices principales del melodrama al uso de la retórica del exceso. Esto es que todo tiende a la exageración; sin embargo, ese exceso tiene una victoria contra una determinada “economía” del orden, la del ahorro y retención. Conjuntamente, la matriz eje en este género es “la afirmación de una significación moral en un universo desacralizado”, es decir, el movimiento de la trama consiste en la idea del desconocimiento al re-conocimiento de la identidad, “ese momento en que la moral se impone” (Martín Barbero 1998: 161-162). En otras palabras, si bien el melodrama se caracteriza por un exceso dramático que puede generar cierta inverosimilitud en el relato, esta inverosimilitud es entendida como subversión de los presupuestos lógicos de la realidad que sirve de referencia. Y, por lo tanto, a pesar de las exageraciones del melodrama, se producen evocaciones sentimentales que hacen que el espectador se reconozca, pues aun las situaciones dramáticamente más desafortunadas son portadoras de sentimientos que alguna vez ha experimentado la audiencia, aunque probablemente con otro grado de intensidad (Fuenzalida 2009: 39).

De la misma forma, se pueden reconocer otros dos elementos fundamentales en el melodrama: por una parte es un relato sin temporalidad previsible (se sabe cuándo empieza, pero no cuándo acabará); y, es –por otra parte– un género en donde el autor, lector y personajes intercambian constantemente de posición, intercambio que es confusión entre relato y vida, entre lo que hace el actor y lo que le pasa al espectador. No en sentido de representar en el relato las cosas de la vida, pues “no es la representación de los datos concretos y particulares lo que produce en la ficción el sentido de realidad, sino una cierta generalidad que mira para ambos lados y le da consistencia

tanto a los datos particulares de lo real como al mundo ficticio” (Jesús Martín Barbero 1998: 316). Así, la dramatización melodramática, cargada de situaciones inverosímiles, de representaciones espectaculares, de violencia y de emociones salvajes, es la dramaturgia de una virtud menospreciada, pero que al final se valoriza, se hace visible y reconoce la virtud. Es el drama del reconocimiento (Brooks 1985: 27). Aquí nuevamente subyace la importancia de la relación del melodrama con la vida cotidiana y la emoción.

Si bien reconocemos que estas características ya mencionadas aún persisten en los melodramas contemporáneos, no podemos dejar de lado el hecho de que el melodrama es un género cambiante. Como señala Ortiz en un estudio sobre el melodrama en Brasil “[...] la redefinición del melodrama no es únicamente brasileña [...] los reajustes del melodrama siguen también los movimientos propios de las sociedades y de los campos culturales específicos de cada país” (1996: 35). Por lo tanto, el melodrama televisivo tiene características propias definidas por el entorno en el que se desarrolla.

Si bien el melodrama es un tipo de relato que se ha revelado en diversos medios a través de los años como el folletín, el teatro, la literatura, la radio, el cine, la televisión, entre otros; en Latinoamérica éste se ha manifestado especialmente a través del formato de la telenovela. Esto porque la telenovela en América Latina se ha convertido desde hace ya cincuenta años en el principal producto de la industria cultural, pero, sobre todo, en el exponente televisivo del melodrama que, en sus distintas manifestaciones, tiene que ver con las emociones, las pasiones y los afectos (Mazziotti 2006: 21). Así, podemos señalar que “La telenovela consiste, en primer lugar, en un melodrama –género cuyos orígenes suelen ubicarse en Europa, entre los siglos XVII y XVIII– que utiliza el moderno lenguaje de la televisión para contar de cierto modo algún aspecto de la vida [...] exagera diversas relaciones y realiza una serie de operaciones que resaltan los objetos de referencia de su colocación normal en la densidad de la vida cotidiana” (Aguilar 1995: 175).

Por lo tanto, la telenovela también comparte los aspectos básicos del melodrama: la emoción y la vida cotidiana. Sin embargo, así como el melodrama es un género cambiante, la telenovela como formato también lo es. Por ello, consideramos pertinente mencionar la clasificación que realizan Jesús Martín Barbero y Germán Rey (1999), donde se reconocen dos modelos de melodramas que han estado presentes en las telenovelas latinoamericanas.

Así, en primer lugar, tenemos la telenovela tradicional que a partir de la radionovela cubana da forma a un género serio, en el que predomina el desgarramiento trágico, donde se pone en escena únicamente pasiones y sentimientos primordiales, elementales, excluyendo del espacio dramático toda ambigüedad psicológica o complejidad histórica y neutralizando con frecuencia las referencias de lugar y tiempo. En segundo lugar, tenemos la telenovela moderna, introducida por Brasil en

1968 donde sin romper del todo el esquema melodramático va incorporar un realismo que posibilita la cotidianización de la narrativa y el encuentro del género con la historia y las matrices culturales del Brasil (Martín Babero y Rey 1999: 98-99). Es justo este segundo modelo el que se relaciona más con nuestro objeto de estudio a través del uso de contenidos sociales y de la herramienta del *merchandising social*, como se extenderá más adelante. El reto está, como menciona Martín Babero y Germán Rey, en la habilidad de los productores audiovisuales de moverse entre los dos modelos latinoamericanos del melodrama (1999: 98-99).

A pesar de esta distinción, ambos modelos comparten la perspectiva temporal de retorno y no de progreso, donde se vuelve sobre los mismos temas hasta poseerlos sin un fin. Por lo tanto, no es la cantidad de información la que determina el interés sino más bien la fuerza expresiva que permite precisar personajes y problemas hasta el estereotipo, posibilitando de mejor manera la identificación (Alfaro 1986: 49). Aquí subyace la habilidad del uso del suspenso, pues si bien al público le es grato el conocimiento anticipado de lo que ocurrirá, pues conocen los mecanismos narrativos y la similitud de argumentos; las telenovelas manejan el suspenso con la combinación de una trama principal (por todos sabidas) y varias secundarias cuyo desenlace es incierto y que muestran una amplia gama de personajes, situaciones, familias, personalidades. El suspenso es el mecanismo fundamental, desear saber qué pasará en el siguiente capítulo es un factor de atracción (Aguilar 1995: 179).

Cabe mencionar que el hecho de que el público tenga conocimiento anticipado de mucho de lo que ocurrirá también tiene que ver con uno de los requisitos para que la telenovela tenga éxito: su apego a las reglas de género, tales como el triángulo amoroso, el ascenso social, el uso del canon de belleza, entre otros. De esta manera, se da un reforzamiento de los símbolos implícitos de la telenovela a través de toda una industria creada alrededor de ella (Aguilar 1995: 179). Así, podemos afirmar que la postura del telespectador ante la telenovela está predefinida en virtud de la estructura propia del melodrama y el entretenimiento es consecuencia de la observancia de las normas que rigen a éste (Tilburg 1996: 82).

Para tener más claras estas reglas de género del melodrama televisivo, retomamos los planteamientos de Eduardo Adrianzén, guionista, dramaturgo y escritor de diversas telenovelas peruanas –y también de guionista de nuestro objeto de estudio– que en su libro *Telenovelas cómo son y cómo es escriben* (2001), menciona diez leyes fundamentales.

Primero, una buena telenovela tiene una historia de amor, es la ley básica y principal. No existe telenovela sin historia de amor. Segundo, toda telenovela tiene amores o grandes afectos contrariados, pues la gente feliz no tiene historia, ya que no desarrolla ningún tipo de conflicto. Tercero, toda telenovela tiene un sufrimiento injusto, el cual nace del deseo obstaculizado del

personaje debido a que éste es un ser bueno y merece sufrir. Cuarto, toda telenovela tiene argucias de los malvados, pues es necesaria la existencia de villanos para provocar contrariedades. Quinto, toda telenovela tiene algún tipo de enfrentamiento social. Quizá una de las razones por la que las telenovelas se asentaron en Latinoamérica es porque en nuestro continente existen escandalosas diferencias en los estratos sociales. Por ello, también, toda telenovela tiene como temática la ascensión social, la sexta ley, ya que es imprescindible que los protagonistas quieran superarse en la vida, tanto “buenos” como “malos”. Una telenovela no funciona si todos se sienten satisfechos con su lugar en la sociedad. Séptimo, los personajes tienen secretos lo que permite que haya misterio. Octavo, posee equívocos y malentendidos. No existen telenovelas donde no se cometa una injusticia con alguien a causa de un error. Noveno, se dan casualidades y hechos fortuitos. No existe telenovela donde la casualidad y el azar no hayan jugado un papel importante en el desarrollo de los acontecimientos. Y, décimo, posee castigos y recompensas, pues el espectador espera meses para que los buenos alcancen sus objetivos y los malos paguen sus culpas (Adrianzén 2001: 58- 62)⁴.

Ya para finalizar, entendemos que otra característica del melodrama televisivo latinoamericano – más relacionado al melodrama moderno– es la actualidad, la cual se evidencia en él a través de tres aspectos: primero, mediante la incorporación de “temáticas que tienen un gran interés social”. Segundo, a través de “referencias verbales” aludiendo a hechos contemporáneos. Tercero, el hecho de reflejar en la historia las preferencias del público (Sánchez, 2000, p.24 citado por Ayres 2009: 50).

Esta última característica está muy ligada a la verosimilitud, pues al dar uso de temas actuales estos se hacen “ceranos”. Así, como menciona Vassallo, el tratamiento realista dado a esos temas (sexo, drogas, etc.) no suele escamotear los elementos de conflicto y de preconcepto, sino que ello le otorga a la telenovela alta credibilidad para el público. Es mediante ese efecto de credibilidad de las telenovelas que éstas ponen en circulación y debate mensajes sobre la tolerancia y el derecho a la diferencia, a pesar del casi siempre “final feliz” dado a esas historias. Y tal vez la fascinación y la repercusión pública de las telenovelas estén relacionadas con esas osadías en el enfoque de los dramas comunes de cada día (2004: 89-90). Podemos intentar definir estos mensajes como moralejas o alguna forma de lograr una reflexión sobre tópicos sociales, pues como menciona Hernández, el desarrollo de una acción melodramática hace que el público reciba una conclusión. Esta conclusión puede ser explícita o implícita dentro del desarrollo de la

⁴Podemos reconocer estas leyes en nuestro objeto de estudio. Sin embargo, no consideramos que este se defina como una telenovela como tal, pues a pesar de pertenecer al género del melodrama, su duración de cinco capítulos por historia y la cantidad de temporadas, nos remite a una miniserie. Por lo que consideramos a nuestro objeto de estudio como una “minitelenovela”, término que también usa el autor Eduardo Adrianzén para describir este producto, como lo demuestra la entrevista realizada el 04 de junio del 2015 para el curso *Seminario de Tesis 2*. Estos nuevos formatos televisivos híbridos en nuestra televisión ameritan una investigación más extensiva que escapa a los objetivos de este estudio.

trama que se deriva del enfrentamiento de las conductas (Televisa, 1981 citado por Hernández 2014: 36). Sin embargo, debe destacarse que, a pesar de que las telenovelas en muchos casos buscan promover la reflexión sobre algunos tópicos de interés social, el principal propósito suele ser divertir, ocupar el tiempo libre (Ayres 2009: 55). Cabe destacar que la verosimilitud del melodrama también se refuerza por el principio de redundancia, de reiteración de temas, formas y modos de tratamientos, que permiten generar un verosímil propio, consagrado convencionalmente, idealizado; y, además, por el sustrato emotivo de todas sus situaciones o del término sentimental de sus circunstancias, ya que corresponde a un material experiencial, existencial, de generalidad antropológica (Fuenzalida 2009: 39-40).

En resumen, podemos reconocer como características de un melodrama televisivo, primero, la existencia de una estructura de inicio, nudo y desenlace; el uso del conflicto como el corazón de la trama; la necesidad de un “final feliz”; la tendencia a la exageración pero sin dejar de lado la economía del orden gracias a lo sentimental; el uso de la temporalidad previsible; su capacidad de retorno de temas repetitivos que permiten el reconocimiento por parte de espectador y dan verosimilitud; y, el uso del suspenso con diversas tramas que mantienen la expectativa de la audiencia. Si bien estas características aún se mantienen, existe la tendencia del melodrama latinoamericano al uso de temas actuales y contemporáneos ligados a problemáticas sociales vigentes. Esta última característica está más relacionada a los relatos audiovisuales contemporáneos que si bien poseen variaciones donde las estructuras fragmentan aún más el relato complejizándolo (Cassano 2014: 44), buscan no alejarse de las reglas de género ni del principal objetivo del entretenimiento.

3.2 El contenido social en el melodrama televisivo

Se ha mencionado que un aspecto importante del melodrama es su relación con lo cotidiano y que, además, el melodrama contemporáneo latinoamericano posee como una de sus características la contemporaneidad. Por lo tanto, no se puede considerar a los medios –y en este caso a la televisión– como un simple aparato tecnológico sino, como menciona Jesús Martín Barbero (1998), se debe desplazar los medios de comunicación a las mediaciones sociales, es decir, hacia sus múltiples relaciones con la vida social. Esto significa pensar los procesos culturales en cuanto a articuladores de las prácticas de comunicación con los movimientos sociales (Alfaro 1989: 50). Sin embargo, esa relación con lo cotidiano también debe apelar a lo emotivo, ya que el melodrama al ser una formación cultural, en la medida en que propone una visión particular del mundo y articula una serie de valores, también articula una propuesta sentimental de la modernidad y juega en la actualidad un papel fundamental en la construcción de una visión sentimental del mundo y la elaboración de narrativas del yo (Colón 2013: 21-22).

3.2.1 Emoción y vida cotidiana en el melodrama televisivo

“La telenovela popular trata de narrar una historia y hacer escuchar [...] la función de estas series es crear la posibilidad de que se escuchen las emociones recreando argumentos a través de los mitos de siempre” (Vilches 1997: 61-62).

Las telenovelas, como principal exponente del melodrama, permiten mirar el mundo desde una perspectiva donde se privilegia la afectividad. Es más, se les puede identificar como instancias de educación sentimental a nivel colectivo (Aguilar 1995: 182). Esto es porque gracias a ellas se pone en juego la afectividad: se goza y se sufre a partir de la identificación con los protagonistas. Sin embargo, esta no es en modo alguno ingenua: se realiza sobre un trasfondo de complicidad y lejanía, donde lo que realmente importa es comparar el conocimiento cotidiano del mundo que tiene el espectador con la representación que lo seduce (Aguilar 1995: 183). Son justo las características de los melodramas enmarcados en sus textos, los que permiten que las experiencias de la vida cotidiana se vean reflejadas en ellos, es decir, la esencia de las telenovelas radica en la presencia de los melodramas y la capacidad de reflejar los melodramas de la vida cotidiana de los espectadores como uno de los elementos que facilita el proceso de identificación (Páramo 1999: 271). Por lo tanto, ambos aspectos –lo cotidiano y lo afectivo– están intrínsecamente relacionados.

Sobre la parte emotiva del melodrama, es interesante el planteamiento que hace tanto Mazziotti (1996) como Vassallo (2004), pues ambas autoras consideran que este, ya cimentado en décadas anteriores en otros medios y desde los inicios de la televisión con las telenovelas, generó un proceso de “integración sentimental del continente”. Y es a través de la circulación estos productos de la industria cultural que construyen una de las modalidades del imaginario latinoamericano. Pero, a su vez, se estandariza las formas de sentir y expresarse (Mazziotti 1996: 6; Vassallo 2004: 95).

Esta estandarización de formas de sentir no significa que el televidente no sea capaz de interpretar lo que se le ofrece, pues consideramos que éste es activo y, por lo tanto, puede rechazar muchas de las ideas postuladas en las telenovelas. Es justo esta capacidad la que hace que el público encuentre en este medio una forma de evaluar sus conocimientos y experiencias vitales, ya que distingue entre aquellas propuestas más cercanas a su sensibilidad de otras (Aguilar 1995: 182). De esta manera, lo afectivo es el medio como el espectador se relaciona al mundo cotidiano mostrado en pantalla. Esto es demostrado por Ayres que tras analizar las telenovelas brasileñas contemporáneas, concluye que lo que permite que el público se reconozca e identifique con un mundo privado mostrado a través de las telenovelas “realistas” –esto porque narran historias de la vida cotidiana– es que se privilegia las relaciones afectivas (2009: 47). Así, la relación espectacular entre el melodrama y la vida estaría asegurada, a pesar de las discrepancias

entre éste y el verosímil realista, porque se prioriza lo sentimental como clave existencial y como fundamento cognoscitivo (Fuenzalida 2009: 40).

Por tanto, si lo afectivo es lo que permite el reconocimiento de lo cotidiano ¿qué es lo que consideramos como vida cotidiana? Siguiendo lo planteado por Silverstone proponemos “Se argumenta que la vida cotidiana no se sostiene sin un orden –un orden que se manifiesta en nuestros diversos ritos, tradiciones, rutinas y actividades que se dan por sentados– en el que, paradójicamente, invertimos muchísima energía, muchísimo esfuerzo y recursos cognitivos y emocionales” (1994: 17).

Así, consideramos como vida cotidiana a ese orden del conjunto de actividades, rutinas y tradiciones que realizamos día a día, pero que varían según el lugar y el tiempo. Justamente, la vida cotidiana puede abarcar tanto elementos individuales como grupales, pues las personas se desenvuelven en la sociedad en la que están inmersos. Esta confluencia de lo particular y lo universal en la vida cotidiana puede parecer contradictoria en el uso del melodrama de ella. Sin embargo, debido a que el melodrama nos remite a todo un mundo cultural de existir, la vía de entendimiento de los conflictos sociales se posibilita “en” y “a través” de la comprensión de los familiares (Alfaro 1989: 49). Jesús Martín Barbero explica que entre el tiempo de la historia –que es el tiempo de la nación y del mundo, los grandes acontecimiento que vienen a interrumpir desde fuera de la comunidad– y el tiempo de la vida –que es el tiempo que va del nacimiento a la muerte de cada individuo y que jalonan los ritos de iniciación a las diferentes edades– el tiempo familiar es el que media y hace posible la comunicación. Así, la telenovela se recompone cada día alrededor del televisor fomentando el diálogo entre parientes, tratando sobre enredos familiares impregnados de simbología sociocultural y apostando así a otro modo de insertarse en la dinámica capitalista a partir de lo familiar que contradictoriamente rechaza la apuesta individualista de la modernización (Alfaro 1989: 49). De esta manera, la comprensión de las diferencias del gran conjunto de elementos que forman la vida cotidiana se puede dar a través del uso de situaciones familiares.

Por lo tanto, el entretenimiento puede ser un buen pretexto para buscar seguridad; para afianzar valores, para convencernos de que todo está como está. Lo cierto es que, en general, la gente no busca nuevas experiencias en los medios, sino una repetición y elaboración de sus experiencias pasadas, en las que pueda autoprojectarse más fácilmente (Hernández 2014: 43). Recordemos que el melodrama es un tipo de relato donde las mediaciones se materializan a partir de experiencias subjetivas de las audiencias. Pone en escena fragmentos y experiencias que, si bien se expresan a partir de relatos, inciden directamente en la memoria de los públicos (Cassano 2011: 35). “Cada vez más la narrativa ficcional de las telenovelas se inserta en una realidad social concreta. Las representaciones construidas por las telenovelas están asociadas a la vida cotidiana y al contexto social donde están inmersas” (Ayres 2009: 45). Es justo esa asociación con lo

cotidiano a través de lo afectivo por parte del melodrama televisivo lo que puede ser una vía de conocimiento de la imagen que se tiene de una sociedad. Sin embargo, para que este proceso tenga éxito se debe considerar la creación de un buen discurso melodramático.

3.2.2 El discurso melodramático y el contenido social

La palabra “discurso” es un término que remite a la lingüística, ciencia que a través de los años ha desarrollado diversas teorías sobre él⁵, razones por las cuales su definición y características dependen de la teoría misma. Como menciona Van Dijk, una teoría general del discurso está todavía siendo construida y aún es necesario el estudio interdisciplinario del mismo; a pesar de que en los últimos años ha habido un gran avance en diversas disciplinas e incluso en el ámbito social y cultural (2010: 115, 143, 196). Sin embargo, con el surgimiento de las nuevas tecnologías de la información y la comunicación, el “discurso” pasa al ámbito de la comunicación de masas y llama la atención de diversos estudiosos, ya que las narrativas presentes en la televisión empiezan a ser consideradas como importantes fenómenos institucionales, sociales y culturales (Buonano 1999: 61).

Así, como señala Verón, la televisión para el gran público se instala en las sociedades industriales haciendo de la información su género mayor y de lo directo su modalidad discursiva fundamental. Por lo tanto, la historia de la televisión para el gran público es la de los discursos sobre la sociedad de los acontecimientos y del privilegio acordado al directo como paradigma del modo de apropiación de lo real como el discurso (2001: 19-20). De esta manera,

[...] Por el mero hecho de ser emitidos por televisión esos discursos adquieren una visibilidad pública que, potencialmente, les permite ser recordados [...] Este proceso no es otra cosa que la construcción de la agenda pública, principal efecto de los medios, según mi entender, que ha recibido estudios específicos - al respecto se ha sostenido, que los medios son constructores de acontecimientos socialmente compartidos. (Carlón 2004: 175)

Es justo esa construcción de la agenda pública a través del discurso televisivo la que puede evidenciar las problemáticas sociales vigentes de un país. Sin embargo, cabe resaltar que no se trata de “un” solo discurso televisivo, pues los textos de la televisión son heterogéneos, diversos, es decir, no existe un texto continuo. Por lo tanto, se debe analizar como un conjunto de textos culturales (Páramo 1999: 263).

Es justo por lo que Páramo considera que las telenovelas son “polivocales”, pues contienen más de un mensaje: por una parte exponen uno o varios mensajes preferenciales –“el” o “los” mensajes principales que los productores intentan transmitir– y también presentan un conjunto de elementos que hacen posible que las personas decodifiquen uno o varios mensajes en el momento de

⁵Para mayor información sobre la evolución de la gramática del texto revisar *Estructuras y funciones del discurso* de Teun A. Van Dijk (2010), pp. 09-43.

ensalzarse en la lectura de los mismos. Es decir, un texto, además de los mensajes preferenciales contenidos, es portador de numerosos elementos con los cuales los individuos pueden construir desde el fondo de sus propias experiencias, sus propios mensajes o interpretaciones; porque los públicos son activos y al relacionarse con los textos culturales se convierten en lectores dobles de multiplicidad de los mensajes preferenciales y potenciales contenidos en dicho texto (1999: 272)⁶.

De esta manera, los textos culturales de la televisión deberían tener la cualidad de reflejar aspectos diversos de la realidad. Es en este reflejo donde los principales elementos del consenso cultural deberán estar presentes, en donde los valores y normas de conducta dominantes configuran el perfil de los textos (Paramo 1999: 264-265). Por lo tanto, los discursos televisivos se crean en función de la realidad a la que representan y su éxito dependerá en que reflejen de mejor manera experiencias de la vida cotidiana que permitan que el espectador decodifique y, por tanto, se identifique (Páramo 1999: 272).

Sin embargo, es necesario señalar que no solo el contenido de los discursos es relevante en este proceso de decodificación, sino también la forma de lenguaje con que se trasmite. De esta manera, recogemos el planteamiento de Fuenzalida en su texto *La apropiación educativa de la telenovela (1996)* donde tras analizar diversos estudios sobre la recepción, propone que existen dos modos diferentes de aprendizaje y conocimiento por parte de la audiencia: uno “analítico-racionalista” y otro “narrativo-experiencial”. Estas dos formas ponen en ejercicio lenguajes diversos: uno “conceptual” y otro “lúdico-afectivo” (1996: 98). Como ya señalamos, este trabajo no se centrará en la capacidad “educativa” del melodrama, pero es importante el planteamiento en cuanto al lenguaje lúdico-afectivo, pues este remite al uso de uno de los aspectos básicos del melodrama: lo emotivo.

Como señala Fuenzalida, es en éste tipo de lenguaje donde los televidentes se relacionan a través de la vivencia de las emociones ante situaciones o personajes ficticiales y es el que permite un mayor “aprendizaje” de conductas. Como el televidente reconoce lo simbólico y emocional del mal, los guionistas no tienen la obligación moralista de tener que presentar situaciones y personajes “ejemplares” sino trabajar con el emocionante conflicto entre el bien y el mal. Por lo tanto, dadas las características lúdico-afectivas del lenguaje audiovisual la eficiencia de la televisión es más motivadora en el ámbito de los afectos y actitudes (1996: 101-102).

A pesar de ello, este planteamiento tiene límites en cuanto al “aprendizaje” de conductas, pues si bien la televisión puede impactar y conmover, es de rápida evaporación por los sucesivos programas que trasmite, lo cual puede impedir la internalización más meditada y reflexiva. Además, es necesario recordar que un fuerte impacto emocional y de corto plazo no es capaz de sustituir a

⁶En el análisis de nuestro objeto de estudio se encontrarán diversos discursos con más de un mensaje.

las agencias culturales (familia, religión, escuela, etc.) que se especializan en promover, mantener y respaldar constantemente las conductas deseables y sancionar la indeseables (Fuenzalida 1996: 101-102).

Por lo tanto, no se trata de que el discurso melodramático reemplace otra forma de educación sino que sea un medio capaz de mostrar algunos aspectos de nuestra sociedad a través del uso de un lenguaje afectivo. Como señala Delia Fiallo, guionista brasileña de telenovelas:

Con el melodrama sólo hay tres opciones, escribía en su momento la guionista de Cristal: o copiarla, o innovar a partir de sus estructuras narrativas más conocidas o traicionarla. Pero cualquiera sea su camino la telenovela tiene al propiedad de revelar la cartografía de los sentimientos tanto como las tensiones de lo social, las propiedades de la imaginación cultural como las aspiraciones secretas y explícitas de la gente que la sigue con fervor. Contribuye a crear-como escribe de ella Cabrera Infante- los «cielos imaginarios» de nuestros días. (Martín Barbero y Rey 1999: 144)

En conclusión, el discurso melodramático televisivo se compone de los elementos de la vida cotidiana y usa el lenguaje emotivo para relacionarse con los espectadores. Por lo tanto, esta construcción de una realidad ficcional se alimenta de la realidad social e influye en la misma, creando así un diálogo infinito. Como señala Vilches:

[...] las formas de significación de un programa televisivo no provienen exclusivamente del texto. Cuando se analiza una serie de televisión, la acción de poder que realiza una actante se lleva a cabo dentro del discurso narrativo, pero también de su estatus social derivado de la relación que el espectador mantiene con su universo social cotidiano. En este sentido, el discurso de la serie de televisión debe ser analizado como un proceso de construcción social de la realidad y no solo como un intercambio de información con referentes externos al texto. (1997: 53)

Hasta el momento se ha observado la existencia de una correspondencia cíclica entre realidad ficcional y realidad social, en cuyo proceso el discurso melodramático penetra en todos los juegos del lenguaje de la vida social, forjando representaciones sociales, anclando imaginarios y movilizandolos colectivos identitarios (Nicolisi 2006: 2). Por lo tanto, la televisión puede ayudar a estructurar una imagen de la realidad social, a largo plazo; a organizar nuevos elementos de dichas imágenes; y, a formar nuevas opiniones y creencias (Roberts, 1972, p. 377 citado por Ayres 2009: 48).

Si bien el objetivo principal de la investigación no es comprobar que el uso de contenido social en el melodrama televisivo puede “educar” al telespectador, reconocemos la importancia del uso del mismo como medio para poner en agenda problemáticas sociales vigentes de un país. Esta importancia ya ha sido identificada por otros países latinoamericanos, los cuales han desarrollado iniciativas como el *merchandising social* donde se usa esta herramienta en el melodrama televisivo específicamente con este fin. Si bien en el Perú aún no se desarrolla una iniciativa como tal, la revisión de estas propuestas puede abrir nuevos caminos de investigación que a la larga puedan influenciar en la creación de una propia.

3.3 El *merchandising social*

Hoy en día existen diversos estudios sobre el *merchandising social*, en especial en los últimos años se ha realizado una gran proliferación de ellos bajo distintas ópticas como su perspectiva histórica, discursiva o su recepción (Nicolisi 2006: 2). Esto se debe a que este nuevo planteamiento esboza la posibilidad de utilizar la ficción como un medio para el conocimiento de lo cotidiano.

Antes de entrar en sí a la definición de este nuevo concepto es pertinente mencionar que si bien el *merchandising social* es una propuesta reciente, la idea de combinar entretenimiento y educación no es nueva, pues ya han existido iniciativas tanto por la parte formal⁷ como por la no formal⁸ de promover la educación a través de los medios masivos. Sin embargo, para realización de esta investigación rescatamos solo otros dos términos en el ámbito no formal.

Una de ellos es lo que se conoce como *Entertainment Education*, término que se ha usado hace no mucho más de 25 años en medios como radio, televisión, historietas, entre otros. Éste concepto surge de la teoría cognitiva de Vandura y refiere a toda actividad organizada, sistemática y educativa, realizada fuera del sistema oficial para facilitar determinadas clases de aprendizaje a subgrupos particulares de la población. Esta concepción aplicada a los medios masivos funciona mediante la observación de las actuaciones de los actores donde los miembros de la audiencia pueden experimentar fuertes reacciones emotivas y adquirir, entonces, nuevos patrones y valores, y cambiar su comportamiento. Esta definición sugiere que el cambio de actitud en la audiencia se genera a partir de la relación entre el espectador y los personajes/actores, vínculo determinado por la emoción (Vaiman y Lehkuniec 2007: 1-2). Para Vaiman y Lehkuniec, una forma de *Entertainment Education* es el *merchandising social* donde los relatos incorporan temáticas vinculadas a algún problema social (2007: 1-2), como se verá más adelante.

El segundo término tiene que ver con las primeras telenovelas didácticas que han sustentado la teoría del *Entertainment Education*, el cual refiere a las telenovelas *pro desarrollo o pro sociales* (Mazziotti 2006: 97). Este concepto fue ideado por el mexicano Miguel Sabido, quien produce telenovelas de este tipo en los años setenta (Vaiman y Lehkuniec 2007: 7-9). Así, Miguel Sabido, vicepresidente de Televisa en esos años, fue el pionero en designar oficialmente un tipo de producción de entretenimiento con una línea social. Él menciona que su fin era intentar que la televisión comercial tuviera un beneficio social a través de las telenovelas, las cuales son un producto que está dentro de las casas de aquellos que más necesitan informarse y mejorar sus vidas. Esto sin resignar puntos de *rating* (Ayres 2009: 51). Además, su fin era suscitar en la audiencia actitudes y conductas favorables a valores pro-sociales como la alfabetización, la

⁷Entendemos como parte formal a las iniciativas del Estado de usar la televisión y los programas de no ficción para la educación tipo "escuela" como clases de idiomas, de matemáticas, entre otros.

⁸Entendemos como parte no formal al uso de la ficción, no necesariamente por parte del Estado, en función de mostrar contenidos sociales pero no con un fin educativo obligatoriamente.

enseñanza sexual, la dignidad de la mujer, la planificación familiar, entre otros (Fuenzalida 1996: 98). Por lo tanto, este tipo de telenovelas tenían un estilo didáctico, definido como una serie melodramática que entretiene y sutilmente conduce al tema educacional para promover el desarrollo (Mazziotti 2006: 97).

Este modelo de telenovelas *pro sociales* se usa en otros países como India, Kenia, África y Estados Unidos. Sin embargo, como lo demuestra MacAnnany (1992) y Rogers (1989), la propuesta de Sabido es muchas veces abandonada y presenta deficiencias debido a algunas razones. En primer lugar, porque este modelo tiene una teoría del aprendizaje social rudimentario que supone una audiencia pasiva e inerte; sin embargo, la audiencia si bien puede aceptar una nueva conducta como mejor y deseable, no necesariamente la adoptará en su vida diaria. En segundo lugar, debido a que el modelo impone conductas y actitudes definidas externamente a la audiencia como deseables, lo cual podría resultar en un problema ético acerca de qué es y qué no es socialmente deseable. Por último, como el modelo de producción de telenovela proviene de una época anterior a los estudios de recepción, no incorpora los intereses del receptor, las condiciones de recepción ni los procesos de reconocimiento y apropiación de la audiencia que es activa. Desde 1985 se han realizado diversos estudios sobre la recepción, muchos de ellos han demostrado que la eficiencia educativa de los mensajes televisivos depende muchos más de la percepción del televidente que de las (buenas) intenciones del emisor, aun cuando sea fundamental el adecuado manejo del medio (Fuenzalida 1996: 97-98).

Entendemos que estas deficiencias se dan básicamente porque se trata de replicar una propuesta creada para una época y un lugar determinado, por lo que no es que haya sido una iniciativa errónea sino que ésta responde a un contexto específico. Vaiman y Lehkuniec señalan que también se debió a que si bien Televisa creó títulos que se esforzaron por impartir conocimiento, en ocasiones se hizo en tensión o desequilibrio del género melodramático en lo que hace el entretenimiento (2007: 7-9). Años más tarde a esta iniciativa, surge lo que Brasil llama el *merchandising social*, el cual tiene cuidado de no alejarse de estos elementos melodramáticos, como veremos a continuación.

3.3.1 Definición del *merchandising social*

El *merchandising social* es un concepto que fue sistematizado y padronizado por Brasil (Nicolisi 2006: 1) en los años noventa. Fue una modalidad adoptada por Rede Globo TV y que se desarrolló en la telenovela brasileña.

Vaiman y Lehkuniec lo definen como una estrategia específica cuya publicidad implícita que se hace en el interior de la ficción busca generar cambios de comportamiento en relación con cuestiones sociales (2007: 9). Siguiendo a Gomes (2006), Nicolisi plantea que el *merchandising*

social es un desdoblamiento del concepto de *merchandising comercial* y forma parte de las estrategias de responsabilidad social corporativas encaminadas por la Red Globo en varios de sus productos televisivos tanto ficcionales como institucionales (2006: 5). Para Schiavo, director de Comunicarte, el *merchandising social* es la inserción intencional y motivada por estímulos externos de cuestiones sociales, en las tramas de las telenovelas donde los personajes actúan como portavoces de conceptos, actitudes y comportamientos que son promovidos a través de ellos. Así, el *merchandising social* propicia informaciones útiles y prácticas a millones de personas simultáneamente, de manera clara, objetiva, problematizadora y lúdica (Nicolisi 2006: 5). Entonces, se puede considerar al *merchandising social* como un tipo de marketing que no vende productos sino que promueve información sobre aquellos asuntos propuestos por los autores y las televisoras. Su objetivo es el de tomar conciencia, informar. Y, por lo tanto, el *merchandising social* deviene, en consecuencia, en una estrategia muy importante para la promoción social (Vaiman y Lehkuniec 2007: 9).

Así, es en 1994, junto a la empresa Comuncarte y PCI-Brasil, que la Red Globo pone en práctica la fase inicial del *merchandising social* como herramienta socio-educativa para grandes audiencias. Esto va madurando con los años y en el 2003, la Red Globo distribuye entre sus actores de telenovela un documento bautizado como *Política para el Merchandising Social - Sistematización del Proyecto*, el cual es un manual de procedimientos que orienta a los teledramaturgos a priorizar las acciones promovidas por la emisora (Nicolisi 2006: 5). Esto se añade al hecho de que los autores de Rede Globo trabajan en conjunto con consultores especializados en pesquisa social para insertar imágenes educativas en las tramas sin parecer una imposición. Así, Brasil inició producciones televisivas que promueven campañas pero cuidando no dejar de lado el melodrama sobre la que se sustenta la telenovela (Vaiman y Lehkuniec 2007: 9).

3.3.2 Características del *merchandising social*

Para poder entender mejor en qué consiste el *merchandising social*, es necesario explorar en sus características. Así, hay que mencionar que, en primer lugar, el *merchandising social* no es solo transmitido con la finalidad de mostrar determinados problemas, sino que enfatizan alternativas de solución e indican estrategias de acciones simples, eficaces y de fácil aplicación por los espectadores en su cotidianidad. Pues, como ya mencionamos, estas telenovelas actúan como formadores de opinión y agentes de diseminación de cuestiones sociales que dan información útil y práctica a de manera clara y lúdica. Así, las telenovelas brasileñas se constituyen como “una de las más poderosas herramientas de pedagogía social” (Shiavo, 2002) por medio del *merchandising social* (Vaiman y Lehkuniec 2007: 10; Nicolisi 2006: 5).

Una segunda característica intrínseca del *merchandising social* es la contemporaneidad⁹, siguiendo a Schiavo (2002), para ser efectivo en lograr cambios en la audiencia el *merchandising social* deberá estar en conexión directa con las expectativas generales de la sociedad. Además, su efectividad también depende de la aceptación de la audiencia a la telenovela, por lo cual se debe considerar elaborar escenas y/o situaciones socioeducativas próximas al cotidiano de los telespectadores, basadas en cuestiones sociales que más le preocupan en el momento. Así lo cotidiano se vuelve base y materia prima donde el *merchandising social* sea efectivo (Vaiman y Lehkuniec 2007: 10; Nicolosi 2006: 5-6).

Una tercera característica del *merchadising social* es que éste expresa un compromiso ideológico por parte del autor o de la emisora, pues se origina o bien en el levantamiento de oportunidades o bien tiene que ver con la voluntad del autor que decide incluir temáticas sociales (Vaiman y Lehkuniec 2007: 10). En este punto debemos diferenciar entre una temática social y el *merchandising social*.

Nicolisi propone, siguiendo a Motter (2003), que las temáticas sociales o cuestiones de interés social son problemas que aparecen en las propias tramas y van siendo tratadas a lo largo de su desarrollo. Envuelve la instauración de los problemas en su interior y trae consecuencias para esa parte de la historia pudiéndose irradiar o no a la trama central o se encuentran en la trama central con consecuencias para toda la historia. En cambio, el *merchandising social* se manifiesta de manera explícita a modo de comentarios puntuales de carácter informativo, que si bien están enraizados y representan problemáticas sociales no forman parte de la economía narrativa de la obra, es decir, si las escenas con *merchandising social* se retiran, la telenovela no perdería sentido alguno (2006: 5). Esto es diferente con productos como *Lazos de Familia* y *El Clon*, los cuales han demostrado que el *merchandising social* también se puede encontrar en la misma trama (Vaiman y Lehkuniec 2007) y, por lo tanto, su retiro afectaría la historia. Esta falta de una definición precisa del *merchandising social* revela un camino aún largo por seguir en cuanto a la sistematización de este nuevo mecanismo.

Es por ello que para la realización de esta investigación proponemos seguir la distinción de Nicolisi sobre el *merchandising social* y la temática social, en el cual la diferencia básica entre ambos radica en que la temática social refiere a aquellos problemas sociales que aparecen durante la narración pero que, a diferencia el *merchadising social*, no buscan generar ningún tipo de conocimiento en el espectador ni son una estrategia estructurada. En cambio el *merchandising social* sí busca tener ese fin. Por lo tanto, es el *merchandising social* el que hace uso de la temática social para lograr ese objetivo.

⁹Característica que hemos visto también es parte del género melodramático.

Para finalizar, Vaiman y Lehkuniec mencionan otras tres características importantes. En primer lugar, el *merchandising social* debe tener una adecuada planificación desde la génesis que no esté sujeta a las variaciones características del mercado televisivo como *rating*, presupuesto, horarios, etc. Esto para evitar la modificación del relato. En segundo lugar, que en su uso se necesita un trabajo multidisciplinario que incluye el trabajo en conjunto con profesionales de distintas áreas cuya asesoría contribuirá a construir historias realistas y verosímiles. Aquí también hay que considerar la realización de un trabajo posterior hacia la recepción y el mensaje que recibe. Por último, se debe mantener las invariantes del género y evitar que la transmisión de mensajes educativos vaya en contra de los *plots* clásicos de éste (2007: 15-16).

Como señala Aguilar, muchas veces el éxito de las telenovelas se debe a la distinción que hace el público entre lo entretenido y lo educativo, pues éste suele rechazar la programación cultural y percibe el entretenido como antagónico a la instrucción, ya que se suele asociar a ésta con la vivencia de lo escolarizado (1995: 181). Sin embargo, lo educativo no debe ir en contra del entretenimiento ni evidenciarse como opuestos. Aquí radica la importancia de ésta propuesta, ya que es debido al uso de códigos similares como la vida social, la cotidianidad, el lenguaje, las memorias compartidas, etc., (Aguilar 1995: 184) lo que ha podido lograr un tipo de reflexión a través del entretenimiento televisivo. Como señala Ayres, tras el análisis de dos telenovelas brasileñas:

La telenovela es una herramienta para entretener y educar. Debe destacarse el potencial pedagógico de esta producción. El hecho de ser un producto masivo hace de ella una herramienta poderosa. Llega a todos los hogares, sin distinción de género o clase social, con una propuesta tentadora: 'entretener'. Sin embargo, lo que a simple vista parece un divertimento, puede llegar a educar sin que la persona se predisponga a ello [...] Por lo tanto, la telenovela introduce en forma 'encubierta', mensajes educativos en su texto, de modo de que el telespectador aprenda, muchas veces, inconscientemente. En el caso de las dos producciones estudiadas, sus características esenciales: la cercanía a la vida diaria del espectador, el tratamiento de temáticas reales y actuales, el énfasis en lo femenino, etc., contribuyeron con su condición educativa. (2009: 62-63)

En conclusión, puede afirmarse que la telenovela es un producto que participa activamente en la realidad del televidente al representar su cotidianidad en pantalla. Además, ella posee una cualidad pedagógica inestimable, sus mensajes van más allá del momento preciso de la recepción, repercutiendo en varios ámbitos de la vida del telespectador. Por consiguiente, el melodrama presente en la telenovela debería apreciarse como una excelente herramienta para transmitir valores, conocimientos y experiencias, e incentivar a la reflexión (Ayres 2009: 63). Como ya hemos mencionado, ésta investigación no buscará probar el fin educativo del melodrama televisivo contemporáneo sino analizar la relación de éste –a través de nuestro objeto de estudio– con la realidad social en la que se inserta y construye. Por ello, a continuación se dispondrá a examinar esa relación en base a la herramienta del *merchandising social*.

3.3.3 El *merchandising social* y la realidad social

Ya habíamos considerado, siguiendo lo planteado por Silverstone (1994), que la vida cotidiana forma parte de la realidad social y, además, que esta cambia según el contexto en el que se desarrolla. Por lo que, los medios de comunicación, como la televisión, también forman parte de la construcción de esa realidad. Como señala Nicolisi, “Lo que llamamos realidad social es el resultado de un proceso de negociaciones de sentidos constantes y diversas entre la imagen de mundo propio del individuo y aquella provista por los medios: fruto de un diálogo constante entre la ideología del cotidiano (orden inferior) y de la oficial simbólicamente transmitida por los medios” (2006: 6).

Es aquí donde subyace la existencia de un diálogo infinito entre realidad y ficción. Así, rescatamos lo planteado por Nicolisi (2006) que, siguiendo a Bakhtin (1981) en base a sus conceptos de reflejo y refracción, señala que la presencia del *merchandising social* refleja el mundo real refractado por la visión del autor de la telenovela, visión de mayor o menor grado en confluencia con aquella de la emisora, oscilando entre una reproducción o una subversión de la ideología dominante. Esta visión cuyo soporte discursivo es el *merchandising social*, penetra en la ideología del cotidiano concreto provocando una nueva refracción (que reproducirá o subvertirá la ideología oficial), intervención en el campo de lo real, que provocara un nuevo reflejo que será asimilado y refractado por el autor. Esto se puede convertir en una semiosis infinita, donde la relación dialéctica entre sujeto (telespectador) y objeto (discurso telenovela, entre lo real y lo ficcional) construye la realidad social. En otras palabras, en este dialogismo infinito entre realidad y ficción, entre los sujetos y las producciones simbólicas, se van sedimentando las significaciones que conforman la realidad social como un todo donde el *merchandising social* es un agente presente en este proceso (Nicolisi 2006: 6-7).

Por lo tanto, existe un círculo vicioso entre la oferta de los medios y la demanda del público, pues la gente vive situaciones dramáticas, los medios reproducen –para entretener– escenas vivenciales de la gente, y ésta reafirma sus valores, sus concepciones de la realidad (Hernández 2014: 44). Así, la narrativa de las telenovelas expresa una realidad ficcional, que se inserta en una realidad social concreta, donde las representaciones construidas por las telenovelas están asociadas a la vida cotidiana y al contexto social donde están inmersas. Estas imágenes vehiculadas están estrechamente relacionadas con el escenario de una sociedad, rectificando y actualizando creencias y valores construidos en ellas (Ayres 2009: 47).

Aquí radica la importancia de una característica como la contemporaneidad¹⁰ tanto en el *merchandising social* como en el melodrama pues, al mantener relación directa con ella, el *merchandising social* comprende los trazos del horizonte social de una sociedad en un determinado momento histórico. Es justo la identificación del telespectador con los valores y los personajes transmitidos en el cotidiano ficcional lo que permite una posterior reacción e intervención en el cotidiano concreto, pues al tratar problemas en el orden de lo cotidiano y al lograr una identificación entre telespectador y el actor (humanizado), el *merchandising social* suscita intervenciones en el orden de lo real, modificando la realidad que será asimilada nuevamente en el orden de lo ficcional (Nicolisi 2006: 6-7). Sin embargo, esta intervención del *merchandising social* a través del melodrama televisivo en la realidad social no siempre se expresa a través de acciones determinadas.

Si bien en Brasil sí se han dado este tipo de manifestaciones como lo demuestran estudios del *merchandising social* sobre telenovelas como *Explode Coracao* (1995), *Lazos de Familia* (2000), *Mujeres Apasionadas* (2003), entre otras, que suscitaron campañas sociales¹¹ (Nicolisi 2006: 6-7). Éstas no fueron desarrolladas especialmente por parte de los productores audiovisuales, y si se dieron, fueron escasas, por no decir, nulas. Sin embargo, este dialogismo entre realidad y ficción si bien no siempre tiene reacciones físicas, la construcción de esa realidad ficcional basada en una realidad social sí puede evidenciar problemáticas sociales vigentes que pueden construir una imagen del país. De esta manera, “Los medios plantean diariamente un conjunto de temáticas que retoman de la realidad y proponen a la audiencia una agenda, esta última, es retomada y reconstruida por la audiencia” (Ayres 2009: 48). Así proponemos la hipótesis de la *agenda-setting* planteada por Shaw (1979):

[...] la hipótesis de la agenda-setting no sostiene que los media procuran persuadir. Los media, al describir y precisar la realidad externa, presentan al público una lista de todo aquello en torno a lo que tener una opinión y discutir. El presupuesto fundamental de la agenda-setting es que la comprensión que tiene la gente de gran parte de la realidad social es modificada por los media” (Shaw, 1979 apud WOLF, 1994, p. 163). Los medios o los productos mediáticos, toman temas de la realidad y le ofrecen al público una lista de temáticas que debe tener en cuenta, opinar y discutir. (Ayres 2009: 48)

Por lo tanto, se rescata que el *merchandising social* más que lograr un cambio físico en la realidad, busca “poner en agenda” problemáticas sociales “reales” con el fin de lograr que el espectador pueda identificarlas, analizarlas y discutir las. Además, es justo esta misma “puesta en agenda” la

¹⁰Si bien existen telenovelas que no son contemporáneas, su vínculo con el espectador se sustenta en el uso de emociones y deseos compartidos socialmente como la historia de amor, el ascenso social, la familia, entre otros. Es por ello que consideramos que tanto lo emocional como lo cotidiano están estrechamente relacionados y son los dos aspectos relevantes en el melodrama televisivo.

¹¹Estas telenovelas suscitaron la creación de movimientos como Madres de Praça da Sé, la promoción del Registro Brasileño de Donadores Voluntarios de Medula Ósea, el surgimiento de ONGs en contra del maltrato a la mujer, entre otros. Para mayor información revisar *Merchandising social y cotidiano en la telenovela brasileña. Apuntes teóricos sobre el diálogo entre la ficción y realidad* (2006) de María Pia Nicolisi.

que también evidencia la propia imagen del país, ya que los discursos de la televisión toman elementos de la misma realidad social para construir una realidad ficcional.



4. Metodología

La metodología planteada para el presente trabajo tiene un carácter cualitativo y un proceso interpretativo inductivo, lo cual permitirá analizar los contenidos sociales presentes en el melodrama televisivo *Conversando con la luna*.

Para ello, en primer lugar, se realizará una revisión descriptiva-explicativa del objeto de estudio. Y, posteriormente, se aplicará el método de análisis crítico del discurso. Este último es el que permitirá no solo identificar y describir las problemáticas sociales presentadas en la ficción, sino también analizar los contenidos sociales presentes en el melodrama televisivo *Conversando con la luna* en función de nuestra realidad social nacional. Entonces el análisis se dividirá en dos partes¹²:

1. Descripción general de la historia elegida: el argumento, los personajes y las líneas argumentales.
2. Significación de los contenidos sociales del relato: las problemáticas sociales.

Cabe resaltar que se escogió como método el análisis crítico del discurso porque esta técnica plantea estudiar fenómenos lingüísticos que delatan la presencia de hondos problemas sociales con el objetivo de intervenir en el *status quo*, pues su principal interés radica en desnaturalizar ideologías a través del estudio de las prácticas discursivas que producen una aparente objetividad y naturalidad. Por lo tanto, el uso lingüístico se convierte en un instrumento de la construcción social de la realidad y, como ello, un arma que no solo puede reproducir relaciones de poder sino que también puede reflejar formas de resistencia a ideologías dominantes (Vich y Zavala 2004: 64 - 65). Para ampliar un poco más la relación entre ideología y discurso retomamos lo dicho por James Paul Gee:

Así, pues, los Discursos son formas de comportarse, interactuar, valorar, pensar, creer, hablar y, a menudo, leer y escribir que sean aceptadas como casos de determinados roles (o “tipos de personas”) por grupos de personas específicos [...] Cada Discurso incorpora una “teoría”, que, normalmente, se da por supuesta y es tácita, acerca de los que caracteriza a una persona “normal” y las formas “correctas” de pensar, sentir y comportarse. Una nota fundamental de estas teorías es que recogen puntos de vista sobre la distribución de bienes sociales como el estatus, el valor y los bienes materiales en la sociedad [...] Esas teorías, que forman parte de todos y cada uno de los Discursos y que, por tanto, subyacen al uso del lenguaje en todos los casos, son lo que yo llamo [...] ideologías. (Gee 2005: 10-11)

De esta manera, basándonos en lo planteado sobre el análisis crítico del discurso de Víctor Vich y Virginia Zavala (2004) –que se basan también en investigaciones realizadas por Teun A. Van Dijk y J.P. Gee– proponemos identificar en nuestro objeto de estudio:

¹²Esta clasificación se inspira en un estudio realizado por Valerio Fuenzalida, Pablo Corro y Constanza Mujica en el 2009 sobre la ficción chilena de los noventa; así como la construcción de personajes dada por Eduardo Adrianzén (2001) y Queka Serzten (2010).

- a) **El discurso:** el cual se refiere al enunciado en sí mismo que guarda sentido a través de historias, conversaciones, argumentos, ensayos, etc. En este caso, el discurso referirá a los diálogos de los personajes.
- b) **El Discurso:** el cual se refiere a las diferentes maneras de estructurar áreas de conocimiento o prácticas sociales. Estos involucran un conjunto de creencias y puntos de vista sobre las relaciones sociales y sobre la distribución y el acceso de los bienes en la sociedad. En este caso, los diálogos de los personajes nos mostrarán la construcción de *Discursos*, los cuales evidenciarán la existencia de problemáticas sociales aún vigentes.

Tanto el discurso como el *Discurso* tienen una relación dialéctica y bidireccional en donde ambos se constituyen mutuamente. Por lo que algún cambio en el primero influye en el segundo y viceversa (Vich y Zavala 2004: 66-67).

En cuanto a nuestra unidad de análisis, este es el contenido social presente en el melodrama televisivo *Conversando con la Luna*, por lo que hemos elegido como unidad de observación solo algunas historias teniendo en cuenta las siguientes variables.

- a) **Criterio de contenido:** en las historias se ha podido identificar que algunas problemáticas se desenvuelven más en el entorno familiar que en el social, o viceversa. Por lo que, para razones de esta investigación y en función de nuestro objetivo, se elegirán historias cuya problemática se vincule principalmente al ámbito social.
- b) **Criterio de orden:** se ha identificado que algunos relatos tratan de abarcar más de una problemática social en una misma historia, por lo que para razones de esta investigación y para el desarrollo de un mejor análisis, se ha buscado priorizar las historias que se enfoquen en una sola.
- c) **Criterio de relevancia:** se priorizará las historias cuyas problemáticas hayan sido una de las más debatidas y/o visualizadas en nuestro país en los años de creación y emisión de la ficción, ya que ello nos permitirá reconocer su relación con la realidad nacional de nuestra sociedad peruana.

5. Síntesis del producto

Conversando con la Luna es una ficción realizada y emitida por TV Perú que tiene tres temporadas y 23 historias (4 historias en la primera, 7 historias en la segunda y 12 historias en la tercera). Lo valioso de esta ficción es que las historias buscan mostrar en pantalla problemáticas sociales vigentes de la realidad social de nuestra sociedad peruana, las cuales son desarrolladas durante la trama.

La primera temporada se estrenó el 08 de junio del 2012 y siguió emitiéndose como estreno por un mes, ya que cada historia contiene 5 capítulos que fueron emitidos durante los días laborales durante 4 semanas. Los temas tocados fueron: pobreza y trabajo informal; violencia familiar; discapacidad; y, racismo (para ver sinopsis de cada historia revisar el Anexo 1).

La segunda temporada se estrenó el 15 de abril del 2013 y continuó emitiéndose como estreno durante 7 semanas. Los temas tocados fueron: ilegalidad y abuso; la desaparición de familiares; maltrato en la vejez; tráfico de menores; divorcio conflictivo; emprendedurismo; y, bullying, trastornos alimenticios y acoso sexual a menores (para ver sinopsis de cada historia revisar el Anexo 1).

Por último, la tercera temporada se estrenó el 19 de mayo del 2014 y continuó emitiéndose como estreno durante 3 meses. Los temas tocados fueron: violencia hacia la mujer; el embarazo adolescente; negligencia médica; tráfico de drogas; relaciones cibernéticas y pedofilia; reinserción familiar y social; drogadicción; desempleo en la vejez; consumismo compulsivo; reconciliación familiar; el deporte de élite en la pobreza; e, inseguridad ciudadana (para ver sinopsis de cada historia revisar el Anexo 1).

6. Análisis del objeto de estudio

6.1 El cielo dividido

De la primera temporada se ha elegido la historia “El cielo dividido” que trata la problemática social del racismo. Este relato cumple con los tres criterios de selección. En primer lugar, se observa que la problemática mencionada tiene un factor principalmente social e incluso histórico, como se verá en el análisis. En segundo lugar, esta historia trata en sus tres líneas argumentales específicamente del racismo. Y, por último, en los últimos años, esta problemática social se ha visibilizado en mayor medida, ya sea por las iniciativas por parte del Estado¹³ como por las propias denuncias de los ciudadanos¹⁴.

6.1.1 Descripción de la historia

6.1.1.1 El argumento

La historia inicia con Susan, una mujer viuda y adinerada, que se encuentra reunida junto a sus vecinas escuchando música barroca a todo volumen. En esta reunión, Nonoy cuenta que se mudarán nuevos vecinos al condominio, los cuales Susan reconoce como “distintos”. Carolina, hija de Susan las interrumpe de casualidad, pero busca irse inmediatamente, ya que ella y su madre no se llevan bien. Paralelamente Beatriz, el ama de llaves de Susan, conversa con Rosa Luz, trabajadora del hogar de Susan, y Martha, trabajadora del hogar de Nonoy, sobre los nuevos vecinos, lo que evidencia la forma de pensar discriminatoria de Beatriz, sobre todo con Rosa Luz que tiene tez morena.

Luego, Frida, la nueva vecina, llega junto a sus hijos, Jossie y Henry, y junto a su ahijada Tomasa, a su nueva casa en este condominio en La Molina. Aquí conocen a Perico, el vigilante del condominio, pero también a Antenor hermano de Susan, y quien los desprecia de manera evidente solo por su color de piel y sus rasgos andinos. Frida se da cuenta inmediatamente del racismo porque ella “conoce” como es el mundo, por lo que, en forma de venganza, pone música andina a todo volumen. Esto molesta mucho a Susan, quien a pesar de haberse manifestado más “tolerante” en un primer momento, no le gusta que cambien su *status quo*. Henry le pide inmediatamente a su madre que baje el volumen, ya que él busca encajar en este nuevo ambiente, pero Frida se niega, pues, a diferencia de su hijo, ella no se avergüenza de quién es. Jossie no

¹³En el 2012 se empieza a diseñar la plataforma “Alerta Contra el Racismo” por parte del Ministerio de Cultura, la cual busca promover el derecho a la no discriminación étnico-racial. Esta plataforma se lanza oficialmente el 28 de febrero del 2013. Además, el 02 de diciembre del 2012, la Defensoría del Pueblo junto al Instituto Peruano del Deporte realizan por primera vez la maratón 5K contra la discriminación y racismo bajo el lema “No construyas barreras, no discrimines”.

¹⁴Informes de la Defensoría del Pueblo muestran que entre el 2008 y el 2012 han aumentado los casos de denuncias por racismo y discriminación. Para más información véase: <http://www.defensoria.gob.pe/temas.php?des=10#r>
Una denuncia en el 2012 por racismo y discriminación, obtuvo la primera condena penal en el Perú en el 2015.
Para más información véase: <http://publimetro.pe/actualidad/noticia-dictan-primera-condena-racismo-peru-40179?ref=ecr>, <http://www.cultura.gob.pe/es/comunicacion/noticia/corte-superior-de-justicia-de-junin-dicto-primera-sentencia-por-delito-de>

busca formar parte de la pelea, pero sí quiere hacer cambiar la forma de pensar de su madre sobre el trato que le da a Tomasa, quien al ser su ahijada no recibe paga por sus servicios como trabajadora del hogar.

Tras el “ataque” de la música andina, Susan idea junto a Nonoy y Erika, hija de Nonoy, el “Reglamento del Buen Vecino” para ponerle reglas a Frida que impidan que sus costumbres las molesten. Sin embargo, Frida, dueña de una empresa de transportes y “conocérselas todas”, no se deja engañar y no acepta el reglamento. Es más, lo rompe y bota a Susan y Nonoy de su casa. Es esta “falta de cortesía” que hace que Susan contrate a Diego, el esposo desempleado de Erika, para cortarles el agua a Frida. Frida sabrá que Susan es la culpable, pero no tendrá pruebas.

Paralelamente, Henry conoce a Carolina y mantiene una relación en secreto con ella, ya que ella se está separando de su esposo y no quiere nada serio. Sin embargo, él, al ser acomplejado, confundirá ello con el hecho de que él es “cholo” y ella “blanca”. A su vez, Antenor no desperdiciará ninguna oportunidad para insultar a Frida quien responderá tirándole agua sucia. Así, él obligará a Beatriz a picharle las llantas al microbús de los trabajadores de Frida. Sin embargo, será descubierta, por lo que Frida responderá dejando su basura en casa de Susan. Este “insulto” hará que Susan vuelva a contratar a Diego para cortarles la luz, quien también trata de engañar a Henry para empezar un negocio de aguaymanto, ya que está lleno de deudas. Al quedarse sin luz, Frida sospechará de Susan, pero no hará nada al respecto. Sin embargo, Susan y Antenor temerán una represalia, por lo que Antenor saca armas y dinamita que tenía guardadas de su pasado y propone matar a los “cholos” con ellas. Susan lo controla amenazándolo con regresarlo al psiquiátrico y esconde las armas en su cuarto.

Cuando Frida no deja que Henry haga el negocio con Diego porque sospecha de una estafa, Diego decide robar un cuadro del virreinato de Susan. Susan culpará a Henry, quien fue a su casa buscando a Carolina, la cual decide alejarse de él por ser muy inmaduro. Al no haber pruebas que Henry robó el cuadro, la policía se niega a actuar, por lo que Susan desesperada va a casa de Frida a acusarlo, pero solo logra que ésta la vuelva a botar. Entonces, Susan decide inculpar a Frida de terrorista usando la dinamita de Antenor y obliga a Beatriz a engañar a Tomasa y dejar la dinamita en su casa, para luego llamar a la policía. La policía interroga a ambas familias, pues Frida se da cuenta que Beatriz tuvo algo que ver. La presión hace que Beatriz confiese y se descubra la verdad. Sin embargo, Susan niega haber formado parte.

Al final la única perjudicada es Beatriz, ya que Susan le echa la culpa a ella y, al tener una buena posición social y económica, logra que ni siquiera se le mencione en los medios. Diego es atrapado por la policía y Erika decide divorciarse de él. Jossie prefiere mudarse cerca de su universidad, ya que ella quiere vivir en paz y sin peleas. Así, se lleva a Tomasa con ella, pues logra convencer a su

madre de matricularla en un colegio y de contratar trabajadoras del hogar pagadas para su casa. Carolina descubre estar embarazada de Henry, lo cual la alegra, ya que ella siempre quiso tener un hijo; sin embargo, decide mudarse al extranjero sin decirle nada. Susan y Frida, aún vecinas, terminan estando en una lucha eterna, sin saber que sus hijos están conectados por un futuro bebé.

6.1.1.2 Los personajes

a) *Personajes principales:*

a.1 Frida Paniso (Lilian Nieto):

Frida es la nueva vecina que se muda a un condominio de La Molina desde Pueblo Libre. Tiene dos hijos universitarios: Henry y Jossie. Es de ascendencia andina y se siente orgullosa de sus raíces y de sus costumbres. Es dueña de una empresa de transportes y, además, demuestra ser una buena negociante, muy vivaz. Tiene un carácter fuerte y perseverante, pues considera que la única forma de ascender en la vida es no rindiéndose ante las dificultades y luchar hasta conseguir lo que uno se propone. Por ello, siente que tiene derecho sobre lo suyo, porque se lo ganó con su esfuerzo. Sin embargo, esta es la misma razón por la que abusa de Tomasa: piensa que ella debe luchar por conseguir lo suyo y no ganárselo tan fácil. Su único objetivo es que la dejen vivir en paz, pero si le dan la guerra, ella responderá.

a.2 Susan (Natalia Torres):

Susan es la vecina de Frida. No trabaja. Es viuda y tiene dos hijos, Carolina y Javier. Javier vive en el extranjero, pero Carolina se acaba de mudar con ella, ya que está divorciándose de su esposo. Al ser Susan una persona sumamente religiosa no está de acuerdo con ello y desprecia a su hija por “libertina”. Su mentalidad es muy conservadora y tiene un carácter dominante, posesivo, egoísta y excéntrico. Suele ser la líder del grupo y la que toma las decisiones en su familia. En principio, aparenta no ser racista; sin embargo, no está de acuerdo con las costumbres de los nuevos vecinos que modifican su *statuo quo* y su liderazgo en el vecindario. Por ello, su único objetivo será lograr que los vecinos se vayan del condominio.

b) *Personajes secundarios*

b.1 Henry Márquez Paniso (Gerardo Zamora):

Henry es hijo de Frida y hermano de Jossie. Estudia administración de empresas en la Universidad del Pacífico y trabaja para su madre en la empresa de transportes. Tiene un carácter débil e inseguro, por eso busca caerle bien a todo el mundo. A esto se suma que se avergüenza de sus raíces andinas y busca en todo momento ascender socialmente. Él fue quien convenció a su

madre de mudarse a ese condominio en La Molina. Cuando conoce a Carolina, la hija de Susan, se enamora de ella y ambos tienen un romance en secreto. Sin embargo, su inmadurez hace que Carolina se aleje de él. Su único objetivo es encajar en este nuevo ambiente.

b.2 Jossie Márquez Paniso (Jackelyn Vásquez):

Jossie es hija de Frida y hermana de Henry. Estudia abogacía en la Pontificia Universidad Católica del Perú. Ella no estuvo de acuerdo en mudarse, ya que le gustaba donde vivían. Tiene una forma de pensar más liberal, madura y conciliadora, por eso siempre busca resolver los problemas de forma prudente. No está de acuerdo en cómo su madre y su hermano tratan a Tomasa, por lo que tratará que su familia se dé cuenta de la injusticia. Sus objetivos son lograr que su familia cambie su forma de pensar sobre Tomasa y vivir en paz.

b.3 Carolina (Paloma Yerovi):

Carolina es hija de Susan y sobrina de Antenor. Actualmente, está separada de su esposo que vive en Washington y piensa divorciarse de él. No trabaja. Su forma de pensar es más liberal y abierta. Le gustaría tener un hijo sin necesidad de casarse. Se encuentra en una etapa en transición en su vida, por lo que cuando Henry se enamora de ella, le corresponde pero sin buscar nada “serio”, lo cual él no entiende. Su único objetivo es disfrutar de la vida.

b.4 Antenor (Carlos Cano):

Antenor es el hermano de Susan y tío de Carolina. No trabaja. Es un anciano con problemas mentales, pues en el pasado perteneció a un grupo subversivo que “cuidaba” el *statuo quo* de esa época. Por ello, tiene una forma de pensar “arcaica” en el sentido de que se siente orgulloso de su opinión racista sobre los “cholos” y comparte la idea de que “cada persona tiene un lugar y no debe salir de él”. Por ello, rechaza desde el principio y directamente a los nuevos vecinos por sus rasgos andinos. Su único objetivo es deshacerse de los “cholos”, aunque esto incluya matarlos.

b.5 Nonoy (Patricia Frayssinet):

Nonoy es madre de Erika y suegra de Diego. No trabaja. Tiene una relación cercana con su hija, por lo que hacen todo juntas. Su mejor amiga es Susan, a quien sigue en todo lo que hace. Tiene un carácter débil y una mentalidad racista, pero a diferencia de Susan no busca ser partícipe directa de la guerra contra Frida. Esto porque mayormente mira hacia sus propios beneficios. Es por ello que cuando se entera de que Diego los ha metido en deudas y ha robado el cuadro de Susan, acepta que lo venda para que no le embarguen la casa. Pero, se niega apoyarlo si lo descubren. Su único objetivo es que no cambie su forma de vivir.

b.6 Erika (Mari Pili Barreda):

Erika es la hija de Nonoy y la esposa de Diego. Tiene un hijo pequeño llamado Dieguito. No se lleva bien con su esposo, ya que lo considera un vago y drogadicto. No trabaja y se excusa en su hijo por ello. Es un poco engreída y prefiere siempre darle la razón a su madre. Su único objetivo es que no cambie su forma de vivir.

b.7 Diego (Diego Lombardi):

Diego es el esposo de Erika, yerno de Nonoy y padre de Dieguito. No terminó la universidad para dedicarse a los negocios, pero estos no le salen bien y llena a su familia de deudas. Además, no tiene trabajo, ya que del último lo botaron por irresponsable y drogadicto. Por lo tanto, es mantenido por su suegra Nonoy. Tiene una mentalidad racista, pero ésta solo se manifiesta cuando lo necesita, es decir, para agradar a Susan o para insultar a Henry cuando éste no acepta hacer negocios con él. Su único objetivo es ganar dinero.

b.8 Beatriz (Matilde Galarza):

Beatriz o también llamada “Bea” es el ama de llaves de Susan. Lleva 20 años trabajando para ella. Tiene una forma de pensar conservadora y racista, por lo que se siente superior a las demás empleadas por su tez blanca. A pesar de ello, tiene un carácter débil, manipulable e inseguro por lo que hace caso de todo lo que le dicen Susan y Antenor. Su único objetivo es agradar a sus jefes, a pesar que ello implique hacer actos contra la ley.

b.9 Rosa Luz (Mayra Nájar):

Rosa Luz es la empleada del hogar de Susan y amiga de Martha. Es de tez morena, por lo que es discriminada por Beatriz. Sin embargo, tiene un carácter seguro de sí mismo y se siente orgullosa de ser como es. Ella no está de acuerdo con ninguna forma de discriminación. Su único objetivo es lograr estudiar para progresar en la vida.

b.10 Martha (Rosario Zevallos):

Martha es la empleada del hogar de Nonoy y amiga de Rosa Luz. Es de tez trigeña y rasgos andinos. Tampoco está de acuerdo con ninguna forma de discriminación. Es segura de sí misma y busca hacerse respetar, por eso no deja que Diego se sobrepase con ella. Su único objetivo es tener un buen trabajo donde la traten y le paguen bien.

b.11 Tomasa (Jessenia Cutipa):

Tomasa es la ahijada de Frida. Su familia vive en Arequipa, pero viene a Lima porque Frida le ofrece a cambio su ayuda para que estudie, ya que desea ser profesora de educación inicial. Sin embargo, Frida no cumple con su palabra y la trata como una “esclava”, pues no la deja estudiar ni

le paga por sus servicios como trabajadora del hogar. Tiene un carácter débil y tímido por lo que no se queja de su situación; sin embargo, Jossie la ayudará. Su único objetivo es lograr estudiar.

En la historia también interactúan personajes específicos como: Pedro o Perico (Luis Alberto Sánchez), vigilante del condominio; el capitán de policía (Firelei Barreda); y Ezequiel (Carlos Sigwas), el empleado de Frida y chofer del microbús. Estos personajes no tienen un objetivo específico, pero aportan a la historia con comentarios que ayudan extender alguna idea.

6.1.1.3 Las líneas argumentales

En esta historia se ha identificado como conflicto principal que guía la trama la lucha entre los dos personajes principales. Sin embargo, se reconoce la existencia de conflictos menores en la interacción de otros personajes. Estos conflictos se manifiestan en las líneas argumentales, de las cuales hemos podido identificar tres de ellas, una principal y dos secundarias.

- **La lucha entre Susan y Frida:** Susan hará lo posible porque Frida decida mudarse del condominio por voluntad propia, pero Frida no se dejará amedrentar y responderá a Susan.
- **El deseo de Jossie por ayudar a Tomasa:** Jossie tratará de hacer entender a su familia que la situación de Tomasa como ahijada es injusta.
- **El romance entre Henry y Carolina:** Carolina tendrá un romance secreto con Henry, pero él la agobiará en demasía y vinculará este secreto a su color de “piel”.

6.1.2 Significación social del relato: las problemáticas sociales

A continuación usaremos el análisis crítico del discurso para identificar a través de los diálogos (*discursos*) de los personajes la formación de dos *Discursos* opuestos que evidenciarán la problemática social del racismo¹⁵. Esta problemática se desenvuelve gracias a la existencia de dos grupos enfrentados: un “nosotros” y un “ustedes”, cuyos *Discursos* se basan en la imagen que forman de sí mismos y del “otro”. Es justo la línea argumental principal la que manifiesta de mejor manera este enfrentamiento al establecer la existencia de dos bandos que responden a las categorías del “cholo” y del “blanco”, siendo los mismos personajes los que se calificarán entre ellos con estos términos. Así, cada grupo construye una imagen del “otro” para diferenciarse. La diferenciación con el “otro” también será observada dentro del mismo grupo, lo que permite que no se encasille a un grupo como “bueno” y al otro como “malo” sino que se visualice la complejidad de esta problemática social.

¹⁵Como menciona la plataforma “Alerta Contra el Racismo” creada en el 2012 por parte del Ministerio de Cultura para promover el derecho a la no discriminación étnico-racial, “La discriminación racial es uno de los mayores problemas de nuestra sociedad”. Para mayor información ver: <http://alertacontraelracismo.pe/discriminacion-en-el-peru/>

A continuación, y para un mejor orden de análisis, nos disponemos a ubicar a los personajes del relato en los bandos ya mencionados. Así, en primer lugar, en el bando de los “blancos”, tenemos a Susan, Antenor, Nonoy, Diego, Erika y Beatriz. En este bando se identifica la creación de un *Discurso* que muestra una forma de pensar discriminatoria basada en el argumento de que “cada uno tiene un lugar y no debe moverse de tal”. A este bando también pertenece Carolina, pero ella no comparte este argumento; sin embargo, debido a que ha sido criada en un ambiente donde se profesa este tipo de *Discurso*, posee algunas actitudes discriminatorias inconscientes que se evidenciarán cuando conoce a Henry.

En segundo lugar, en el bando de los “cholos”, tenemos a Frida, Henry, Jossie, Tomasa, Martha y los demás personajes específicos. A este bando se podría agregar a Rosa Luz, pues a pesar de que ella es “negra” y no “chola”, es igualmente discriminada. Este bando también ha formado su propia imagen del “blanco”, la cual forma un *Discurso* cuyo argumento principal se basa en que estos “no hacen nada por sí mismos”. Esto contrasta con la forma de pensar que tienen los “cholos” de sí mismos, donde el esfuerzo y el trabajo son la única forma de progreso. De esta manera, en el relato se identifica la existencia de dos argumentos que serán la base de los *Discursos* sobre el “cholo” creados por cada bando. Estos se pueden resumir:

BLANCOS	VS	CHOLOS
Cada uno tiene su lugar y no debe salir de él		Cada uno puede y debe ganarse su lugar

Es justo el enfrentamiento entre estos dos *Discursos* sobre el “cholo”, el que pone en evidencia la problemática social mencionada. Esto es muy distinto en el caso del “blanco”, pues el relato confirma la imagen que el “cholo” tiene de “él”, con excepción del personaje de Carolina, el cual, al final de la historia, da la esperanza de un cambio, como veremos más adelante.

Para comenzar analizaremos los diálogos de los dos personajes principales: Susan y Frida, pues son ellas las que manifiestan de mejor manera los *Discursos* enfrentados y, además, son los ejes de la línea argumental principal. Dentro de ésta línea también identificamos, a través de los diálogos de otros personajes, otros elementos que forman parte de la imagen que se tiene tanto de los “cholos” como de los “blancos” y que constituyen los *Discursos* principales de la historia.

Empezando con Susan. Este personaje es presentado desde la primera escena como la líder del grupo de los “blancos”, ya que muestra tener control sobre los demás. Un ejemplo es cuando Nonoy trata de evitar quedarse al grupo de oración.

SUSAN: Nonoy, la vez pasada no te quedaste ¿y ahora te vas a escapar también?
Voy a empezar a pensar que te estás volviendo atea.
NONOY: Ay no, por Dios, cómo se te ocurre Susan. (A Erika) Anda no más, yo **me quedo** (capítulo 1).

Esta necesidad de control por parte de Susan no solo se manifiesta con los “demás” sino también consigo misma, pues constantemente Susan busca las palabras “adecuadas” en función de cuidar su imagen.

NONOY: Ah, para empezar, en la cuadra vamos a tener vecinos nuevos ¿Ya se mudaron?

SUSAN: Todavía, pero los anteriores dueños ya me han advertido que son un poco “**distintos**”. Ustedes me entienden.

NONOY: Diferente, ay Dios mío, cómo será ¿A qué se referirán?

SUSAN: No dramáticas Nonoy, de repente hasta son **simpáticos y pintorescos**.

NONOY; Pintorescos, ojalá.

SUSAN; Claro que sí, como tú misma dices, **los tiempos cambian y tenemos que aceptarlo**. Y ante lo inevitable, una **actitud positiva y conciliadora** siempre ayuda ¿Sí o no chicas? (capítulo 1).

A pesar de que Susan proyecta una imagen de tolerancia y busca ser la “mediadora”, se observa que desde un inicio busca marcar una división entre un “nosotros” y un “ellos” al mencionar que son “distintos”, por lo que en el fondo ella no busca un cambio a su *statuo quo*, sino tener el control de la situación.

Esta actitud por parte de Susan también revela la importancia de la imagen social para el bando de los “blancos”, pues ésta es uno de los pilares de su estatus, razón por la cual Susan cuidará tanto su imagen social como la de su familia.

ANTENOR: Esos vecinos son unos **serranazos**, no los acepto ¿ah?

SUSAN: Y dale con eso Antenor, por Dios. Qué vamos a hacer. Si ya compraron la casa, pues son los dueños. Y si ya se mudaron, serán nuestros vecinos nos guste o no.

ANTENOR: Claro, sí como no, ya te quiero ver ya, tomando tecito con esa **serrana**.

SUSAN: Antenor basta, **las chicas van a pensar que eres un racista** (capítulo 1).

Este diálogo revela como se suele ver la problemática del racismo en el Perú, pues si bien muchos peruanos tienen actitudes discriminatorias, admitir ser “racista” está socialmente sancionado¹⁶. Sin embargo, esta actitud se suele manifestar en las prácticas, pues como sucede en la historia, Susan hace todo lo posible para que los nuevos vecinos se vayan solo por el hecho de que son “cholos”.

SUSAN: ...**yo soy** la que se encarga de que aquí todo marche bien, de que estén al día los pagos de los servicios, de que tu tío tome sus medicinas.

CAROLINA: Y de que a ningún **cholo** se le ocurra mudarse al condominio ¿no?

SUSAN: ¿**Estás insinuando que soy racista**?

CAROLINA (sarcástica): Ah, ¿no lo eres?

SUSAN: Claro que no, Carolina. **Yo sé** perfectamente que **todos somos iguales ante los ojos de Dios** (capítulo 3).

¹⁶A nivel internacional existen diversos instrumentos firmados por el Estado peruano para fomentar la lucha contra la discriminación racial. Entre ellos podemos encontrar la Declaración Universal de Derechos Humanos (artículo 2 inciso 1), la Declaración Americana de los Derechos y Deberes del Hombre (artículo II), el Pacto Internacional de Derechos Civiles y Políticos (artículos 14 y 2 inciso 1) y la Convención Americana de Derechos Humanos (artículo 1 inciso 1). Para más información, véase: <http://alertacontraelracismo.pe/que-es-la-discriminacion-etnico-racial/tus-derechos>

Susan es un personaje que posee una mentalidad conservadora basada en la religión católica, por lo que sus referencias a ella serán constantes. Sin embargo, suele tergiversar los principios religiosos católicos para justificar sus actos discriminatorios.

SUSAN: Tranquila Bea, **el Señor está de nuestro lado** y antes de lo que te imaginas **Él nos va a ayudar** a que esta familia se **vaya de aquí** (capítulo 4).

SUSAN (a Beatriz): Para empezar un **acto de justicia**. No es necesario que la dinamita explote para que regrese la paz a nuestras vidas. **A grandes males, grandes remedios. Ellos nos obligaron** yo no quería. **Ellos empezaron** esto y la culpa será de ellos... **Ellos son los que desafiaron todas las normas. Ellos son los que vinieron** a destruir la paz que reinaba en nuestros hogares, que se abstengan ahora a las consecuencias (capítulo 3 y 4).

Así, no solo se observa que, por un lado, Susan se justifica en la religión, sino que también lo hace en el otro bando: “ellos” tienen la culpa. Esta forma de expresarse evidencia que el personaje está en conflicto consigo mismo, pues “sabe” que todo lo que ha hecho no es moralmente correcto en base a sus creencias religiosas; sin embargo, reconocerlo significaría aceptar su derrota, lo cual la pondría en una situación de inferioridad ante el otro bando, algo que desde su punto de vista es inaceptable.

El diálogo anterior también demuestra un cambio radical en la actitud de Susan de “tener una actitud positiva y conciliadora” a “desafiaron todas las normas”. Esto sucede porque Frida al no aceptar los términos de Susan, ha suprimido uno de los elementos esenciales en su vida: el control. Ella puede controlar a los demás, pero no a Frida, lo cual, a su vez, acabará con el control que tenía sobre sí misma y evidenciará su verdadera forma de pensar. Esta ruptura de las normas de Susan por parte de Frida, las identificamos en cuatro dimensiones: física, social, psicológica y económica.

Empezando con la dimensión física, retomamos la escena en que Antenor le cuenta a Susan y a sus amigas que no acepta a esos “serranos” como vecinos.

NONOY: No, yo entiendo el punto de vista de Antenor, lo que pasa es que **si esas personas son distintas**. No entiendo **por qué han venido a vivir acá**. Es como que cualquiera de **nosotros** se nos ocurriera ir a vivir a **San Juan de Lurigancho** o alguna de esas **barriadas**.

ANTENOR: Exactamente, exactamente, **cada uno tiene su lugar, el lugar que le corresponde** (capítulo 1).

Por lo tanto, se identifica que parte del *Discurso* sobre el “cholo” se basa en que estas personas “distintas” tienen un lugar físico del cual no deberían moverse: las barriadas.

DIEGO (a Susan): La mortificaremos tanto que por fin entenderá el mensaje: **este no es su lugar**. Que regrese a **La Victoria** o de donde venga. **Cada uno en el lugar que le corresponde** (capítulo 3).

Esta diferencia física se manifiesta a nivel distrital: se sabe que este relato se narra en un condominio en el distrito de La Molina¹⁷, el cual en el Perú se conoce como uno de los distritos más pudientes y que, en la historia, “pertenece” a los blancos. En cambio, San Juan de Lurigancho, La Victoria y Pueblo Libre son distritos que pertenecen a las personas de más bajos recursos y, en el caso del relato, a los “cholos”.

HENRY (a su familia): ...Estamos en la mejor zona de Lima, en una mansión con piscina, con un súper parque al costado, con vigilancia las 24 horas del día ¿Y ustedes extrañando el chalecito de Pueblo Libre? (capítulo 1).

Estas diferencias a nivel distrital tienen su origen en las migraciones desde el interior del país hacia la capital que se iniciaron en la década de los 40 y que aumentaron en los 50. Fue justo esta nueva masa de migrantes la que hizo que Lima se transformara físicamente al instalar un nuevo tipo de asentamiento urbano denominado la “barriada” como respuesta a la incapacidad del Estado de incorporarlos al estilo de vida “oficial” (Matos Mar 2004: 20-39). La presión ejercida por la nueva población, principalmente proveniente de la sierra, provoca el desplazamiento de los antiguos ocupantes ubicados en distritos tradicionales como Jesús María, Breña, Lince, La Victoria, entre otros, a otros espacios debido a que estos distritos empiezan a decaer en zonas deprimidas. Al mismo tiempo, las barriadas y urbanizaciones populares se expanden haciendo que estallen los antiguos límites del área metropolitana. Así, las clases medias y altas se retiran y encierran en reductos nuevos y cada vez más exclusivos (Matos Mar 2004: 72-93, 140). Sin embargo, estas barriadas logran convertirse en barrios y luego en distritos formales solo por la presión de sus habitantes. Así, el rostro residencial de Lima cambió rotundamente, ya que a la Lima tradicional se agrega la Lima opulenta y la Lima de los conos. Esta última caracterizada por su origen en las barriadas (Matos Mar 2004: 131-133). Por tanto, parte del *Discurso* que han formado los “blancos” de los “cholos” tiene relación con los acontecimientos históricos de la propia ciudad limeña.

La segunda dimensión donde los “cholos” rompen las normas de los “blancos” es la social. En otras palabras, el “cada uno tiene su lugar” mencionado por Antenor y Diego se puede aplicar a ambos tipos de dimensiones. La posición social de inferioridad de los “cholos” en cuanto a los “blancos” nació en el siglo XVI cuando se dio el encuentro entre la sociedad andina y los conquistadores españoles, en donde estos últimos, en vez de integrar los dos legados en función de la formación de una nación, establecieron una relación de dominación-subordinación entre las dos culturas. Así, la herencia andina fue marginada. Desde entonces la oposición entre lo indígena y lo extranjero, entre lo andino y lo hispano, entre lo nativo y lo europeo, abrieron una grieta en la

¹⁷Según el informe de APEIM del 2013, que usa datos de ENAHO 2012, en la Zona 7 (Miraflores, San Isidro, San Borja, Surco y La Molina) del 100% de hogares del nivel socioeconómico A en Lima, el 35.4% (la mayoría) ocupa esta zona. En el caso del nivel socioeconómico B, el 43.8% (la mayoría) ocupa la Zona 6 (Jesús María, Lince, Pueblo Libre, Magdalena, San Miguel), mientras que los niveles socioeconómico C, D y E reside en mayor medida en las zonas 4 (Cercado, Rímac, Breña, La Victoria), 9 (Villa El Salvador, Villa María del Triunfo, Lurín, Pachacamac) y 10 (Callao, Bellavista, La Perla, La Punta, Carmen de la Legua, Ventanilla), respectivamente. Para más información véase: <http://www.apeim.com.pe/wp-content/themes/apeim/docs/nse/APEIM-NSE-2013.pdf>

conciencia nacional. Se gestó así una persistente discriminación entre lo serrano y costeño, indio y criollo, entre lo rural y urbano (Matos Mar 2004: 23-24). Si bien a lo largo de los años hubo algunos movimientos intelectuales en función de rescatar la cultura indígena, es recién en el siglo XX que ésta trata de revalorarse a través del canal oficial con el gobierno del general Velasco Alvarado y sus medidas como la Reforma Agraria, el reconocimiento de la diversidad cultural, la oficialización del quechua, entre otras (Matos Mar 2004: 37-38).

ANTENOR (a Susan y sus amigas): **Velasco la fregó, la fregó al darle poder a estos indios.** Claro, nos quitó las haciendas y se las entregó a estos **indios ignorantes** que no saben ni siquiera para qué sirven las ruedas del tractor. Ahí está pues, **se tergiversaron todos los papeles, se creyeron con derecho a todo** y ahí está pues, ahora tienen derecho a ser nuestros vecinos, **tienen derecho a ser igual que uno** ¡No, pues! (capítulo 1).

Si bien Velasco no integra a ambos legados, crea las condiciones para una poderosa liberación de las energías en el mundo andino y en los sectores populares urbanos (Matos Mar 2004: 39), que como nos muestra el mismo relato, se traduce en una movilidad social donde los “cholos” dejan de ser sirvientes de los blancos para ser igual a ellos. Esto significó una pérdida de poder de los “blancos”, ya que los “cholos” empiezan a tener una mayor capacidad adquisitiva y estatus, como señala Matos Mar, muchos de los pobladores de los conos, hijos de migrantes, se vuelven familias exitosas (2004: 144).

ANTENOR (a Susan y Diego): Si pues, sí, sí, **todo se fregó con la porquería esa de la Reforma Agraria.** Y cuando a Velasco se le ocurre invitar a un **indio con chullo y poncho y chacchando coca a Palacio de Gobierno** como si fuera un señorón, pues. Ahí se fregó el Perú, caray, ahí fue pues, antes no. **Antes estos indios, pues respetaban a sus patrones** ¿no?, **eran obedientes, sumisos** (capítulo 3).

Sin embargo, lo que molestó más fue el tercer tipo de movilidad: la psicológica. En otras palabras, el cambio de temperamento de los indios, pues dejaron de ser “sumisos” y “obedientes”; y, empezaron a enfrentarse a sus patrones, a no dejarse maltratar y a reclamar sus derechos.

ANTENOR (a Susan y Diego): Los indios solo entienden a **patadas o a latigazos**, eso siempre lo decía nuestro padre, no le faltaba razón ¿ah? (capítulo 3).

ANTENOR (a Susan y Diego): ¿En qué andan ustedes, ah? No me digas que estás ayudando a conseguir un par de criollos para **sacar a patadas a los indios** que se han mudado al frente (capítulo 3).

Si bien el maltrato físico no está permitido, se sigue dando el maltrato psicológico a través del racismo. Es justo el personaje de Antenor quien lo hace de la forma más directa, pues insulta a Frida repetidas veces. Sin embargo, Frida, quien es la representación perfecta de ese nuevo temperamento, no se deja amedrentar.

FRIDA (a Jossie): ¡Pero qué se habrán creído estos **pituquitos!** Te aseguro que yo tengo mucho más plata que todos ellos juntos **¡Qué se metan no más conmigo para que vean que les pasa!** (capítulo 1).

FRIDA (a Henry): Oye yo no tengo porque seguirle la corriente a nadie, soy una empresaria que maneja una flota con más de 50 choferes. **No estoy para que un par de pitucas estúpidas, me vengan a decir cómo tengo que vivir** (capítulo 2).

Este cambio psicológico del “cholo” también se expresa en cuanto al uso de la inteligencia, pues si bien los “blancos” piensan que los cholos son “ignorantes”, Frida evidencia que no lo es.

FRIDA (a Susan y Nonoy): Oye, yo **no soy idiota**, no he nacido ayer. Sé que les revienta que estemos viviendo en su barrio. Pero les voy a decir algo, yo soy tan propietaria de esta casa como ustedes son de la suya ¿Y saben qué? **He venido a quedarme** ¿ah? ¿Cómo la ve? (capítulo 1).

FRIDA (a Susan): ...y a decirte que **a mí no me engañas** con tu carita de mosca muerta, sonsonaza. Yo sé muy bien quien ha mandado a cortar el agua... **Ahora más que nunca pienso quedarme** ¿Cómo la ves? (capítulo 3).

Esta inteligencia más que ser a nivel académico es a nivel experiencial, pues Frida es un personaje que ha vivido mucho y, por lo tanto, sabe mucho de la vida.

FRIDA (a Henry): Yo **sé** muy bien **cómo es el mundo** hijito, **idiota nunca fui** y a ti todavía te falta aprender, claro, pero todavía hay tiempo no te preocupes (capítulo 1).

FRIDA (a sus hijos): Oye, ustedes **no conocen a esa gente**. Uno se descuida y en cualquier momento vuelven a hacernos lo que quieren (capítulo 5).

Por lo tanto, en esta dimensión identificamos parte del *Discurso* que tiene cada bando sobre el “cholo”, el cual el relato niega como “ignorante” y lo tilda de “vivaz”.

La última dimensión en donde los “cholos” han roto las “reglas” de los “blancos” es la económica. Frida ha podido comprarse una casa en La Molina porque tiene dinero gracias a su empresa de transportes.

SUSAN (a Diego): **Microbuseros y nuevos ricos, la peor combinación**. Han sobrepasado mis peores pesadillas (capítulo 3).

El dinero es un aspecto del estatus, pero para los “blancos” no es suficiente, pues como se mencionó, también es importante la imagen social. Sin embargo, a Frida no le interesa este último aspecto, algo diferente para Henry, quien sí busca cumplir con todos los requisitos para encajar en este nuevo entorno. Un ejemplo es cuando Frida pone música andina a todo volumen y Henry se la apaga para no molestar a los vecinos.

FRIDA: ¡Yo estoy en **mi casa**, comprada con **mi plata**! ¡Y en **mi casa, hago lo que a mí me da la gana**! ¡Qué escuche la vecina y tú también! ¿Entendiste?

HENRY: **La plata no lo es todo**, mamá, ¿Hasta ahora no lo entiendes? (capítulo 1).

Henry es un personaje acomplejado que se avergüenza de sus raíces y hace lo posible por ser aceptado en el otro bando, es decir, busca ser como los “blancos”. Este deseo se incrementa

cuando conoce a Carolina y empieza una relación secreta con ella. Si bien Carolina lo acepta tal cual es, su acomplejamiento lo llevará a calificar el secretismo de ella al racismo.

HENRY: ... ¿Acaso no tengo derecho a enamorarme de ti? ¿Eres **demasiado para alguien como yo**? (capítulo 2).

CAROLINA: Henry, no te confundas. Tú eres una **persona maravillosa**, por favor, no te comportes como un **acomplejado** (capítulo 4).

Carolina está en una etapa de transición en su vida en que trata de salir de un matrimonio complicado. Sin embargo, Henry no entiende ese punto de vista y la agobia al límite, lo cual hace que ella termine con la relación y confirme lo que pensaba Henry de ella.

El personaje de Henry es muy complicado, ya que al ser acomplejado tiene como objetivo encajar como sea. Así, si bien en un primer momento él considera que hay otro factor aparte del dinero para formar parte del bando de los “blancos”, en otras ocasiones expresa lo contrario.

HENRY: Jossie, tu mentalmente sigues siendo una **clases mediera**. Ahora **tenemos mucha más plata que muchos pitucos juntos**, pero tú sigues pensando como antes. Tú eres la acomplejada no yo (capítulo 3).

Sin embargo, el relato resalta el hecho de que la aceptación va más allá de lo económico.

HENRY (a su familia): ...**no importa cómo te vean sino cómo te sientas** y yo me siento igual a todos nuestros vecinos (capítulo 2).

FRIDA (a Jossie): Pobre hijo mío, cómo va a sufrir cuando se dé cuenta que a **esta gente no solo le importa la plata**, no. Lo que a **ellos les importa es esto** (se golpea el rostro) (capítulo 2).

FRIDA (a Henry): A **esa gente** no le importa saber cómo eres, **basta que nos miren para despreciarnos** (capítulo 2).

Por lo tanto, es más la imagen social de uno relacionado al aspecto físico lo que hace se pueda pertenecer a una categoría, en este caso, al bando de los “blancos”. Algo que le será difícil aprender a Henry.

HENRY: Señora, yo no quiero ser su enemigo.

SUSAN: ¿Mi enemigo, tú? Muchachito, hasta los enemigos tienen que tener un **cierto nivel**, tú ni a eso llegas. Eres tan ciego que **ni siquiera te das cuenta cuál es tu lugar** (capítulo 4).

Así, podemos concluir que los “cholos” han invadido las dimensiones que los “blancos” creían suyas y, por ello, se ha iniciado un enfrentamiento. Sin embargo, Susan “cree” que aún puede “salvar” una dimensión que aún no han invadido: la biológica.

SUSAN (a Erika y Nonoy): Yo lo único que quería hacer era **limpiar este condominio de esa gente** ¿Me vas a decir que te gustaría que de aquí a algunos años Dieguito **se mezcle** con los nietos de la mujer horrible esa? (capítulo 5).

SUSAN (a Frida): Puede que estemos condenadas a vivir una junto a la otra para siempre, pero **nunca nos mezclaremos** ¿Escuchaste? **¡Nunca!** ¡Jamás nos mesclaremos! ¡Nunca! (capítulo 5).

Si bien al final de la historia la lucha entre Susan y Frida continúa, pues Susan se libra del castigo y sigue molestando a Frida, los “cholos” también logran invadir esa última dimensión, pues es justo en el desenlace de la historia que Carolina descubre que está embarazada de Henry. Esta situación no solo permite reconocer un castigo a futuro para Susan sino también la esperanza de que la problemática social del racismo sea erradicada a través de la mezcla entre bandos.

Hasta el momento se ha visto a través de la lucha entre los personajes de Susan y el de Frida parte de dos *Discursos* que ambos bandos han formado sobre el “cholo”, y en donde los “blancos” se siente “agredidos” porque los “cholos” han invadido dimensiones que creían “suyas”. Sin embargo, consideramos pertinente añadir otros elementos que terminarán de construir lo que cada bando considera es un “cholo”, ya que estos *Discursos* enfrentados son los que evidencian una problemática social como el racismo en nuestro país.

En primer lugar, hay que mencionar que en nuestra sociedad, se suele establecer la diferencia entre un “cholo” y un “blanco” en la parte física: un “blanco” es una persona de tez blanca, ojos claros y cabello claro, mientras que un cholo es una persona de tez trigueña, ojos negros y cabello negro¹⁸. Esta identificación física entre bandos se realiza de forma casi inmediata en la historia. Por ejemplo, cuando Carolina conoce a Henry, lo confunde con un lava carros y un chico de la mudanza por su aspecto, ya que a pesar de que Carolina está en desacuerdo con la discriminación, al crecer en un ambiente donde ésta se profesa, inconscientemente ha aprendido a reconocer los elementos que forman la imagen del “cholo”. Por ello, asocia que los de color de tez trigueña tienen trabajos de remuneración económica menor donde se “sirve” a otros, es decir, hace la relación cholo-pobre-sirviente. Recordemos que desde la Conquista la relación entre “blancos” y “cholos” ha sido de subordinación; sin embargo, a esto se añade el desborde de la economía formal por parte de los nuevos migrantes que tras la incapacidad del Estado de incorporarlos a empleos oficiales buscaron maneras de sobrevivir a través de la informalidad (Matos Mar 2004: 80). Esto es en trabajos como la venta ambulatoria, la actividad artesanal, el lavacarros, entre otros. Por lo tanto, se hace una identificación directa del “cholo” con este tipo de empleos fuera del ámbito legal y de poca remuneración económica.

HENRY: Mi madre, ella es **dueña de una flota de transportes** y yo soy el gerente.

CAROLINA: **Transportes, con razón.**

HENRY: Con razón tuvimos plata para comprar esta casa ¿Eso quisiste decir? (capítulo 1).

¹⁸A pesar de que analizar la parte estética de la ficción no es objetivo de esta investigación, cabe mencionar que se ha tratado de buscar un *casting* de actores que cumplan con los requisitos físicos de estas categorías. Sin embargo, en el caso de Frida se reconoce que la actriz tiene tez “blanca”. A pesar de ello, su desenvolvimiento en la trama hace que el espectador pueda reconocerla en el bando de los “cholos”.

Siguiendo con esa idea, la misma historia relaciona a Frida con uno de los sectores de esta economía informal: el transporte en microbús. El microbús es uno de los personajes que también aparece tras las migraciones de la sierra a la capital, ya que el crecimiento desordenado de ésta hace que las rutas se alarguen, se compliquen y terminen en un laberinto interminable (Matos Mar 2004: 87), desorden que hasta hoy en día sigue siendo combatido¹⁹. Sin embargo, en el relato Frida maneja una empresa “legal” de transporte, por lo que si bien esta relación la sitúa en el ámbito de los “cholos”, permite entender el aspecto “luchador” del “cholo”, pues al igual que ocurrió en el caso de las barriadas ahora transformadas en distritos formales, en el caso de Frida sucedió lo mismo, como se extenderá después.

Siguiendo con la relación física del “cholo”, ésta también está vinculada con el pasado y las raíces. Así, lo “cholo” se inclina hacia lo propio, es decir, lo indígena mientras que, en contraposición, lo “blanco” se suele inclinar hacia lo europeo. Una representación clara de esta diferencia en la historia es el tipo de música que escuchan los personajes principales. Así, Susan escucha música barroca mientras que Frida música andina. Si bien Frida admirará la música de Susan, Susan no hará lo mismo, pues como ya se ha observado, ella considera su vida como “superior”, pues sus raíces provienen del continente que conquistó el país.

(Se escucha música de la casa de Susan)

HENRY: ¿Escuchas? Nos reciben con **música de reyes**

FRIDA: Pero claro pues, por algo soya **la reina del transporte** (capítulo 1).

La identificación de Europa con la realeza se debe a la misma relación de dominación-subordinación ya mencionada que establecieron los españoles en su contacto con la cultura indígena. Sin embargo, en la misma interacción de ambos legados en la capital en la segunda mitad del siglo XX, la generación de migrantes trae consigo los elementos culturales y sociales de sus lugares de origen, como la música, que desbordan esa cultura “oficial”, caracterizada principalmente por elementos extranjeros, y se expresan de muy variadas formas (Matos Mar 2004: 51).

BEATRIZ (a Susan): Esa señora me dijo que si ayer se había escuchado música acá, podía hacer lo propio. Imagínese, **comparar la música clásica con esos huaynitos** (capítulo 1).

Sin embargo, si bien este contacto trajo consigo un tipo de mestizaje, en muchos casos, la respuesta cultural de las élites solo agrava la brecha que separa la cultura de las clases gobernantes y las masas (Matos Mar 2004: 104) como lo demuestra en este caso el relato.

¹⁹La creación del Metro de Lima, el Metropolitano y la incorporación del Sistema Integrado de Transporte, muestran un avance por parte del Estado de la lucha contra la regularización de este sector. Sin embargo, la incorporación de estas medidas no ha evitado las quejas de los ciudadanos por la sobrepoblación, las pocas unidades y las tarifas. Así como las denuncias por parte de los mismos transportistas ante el retiro de sus unidades. Para más información ver: <http://www.americatv.com.pe/noticias/actualidad/corredor-azul-usuarios-expresaron-malestar-buses-llenos-y-colas-n151155>

Siguiendo con los elementos que forman la imagen de lo que se conoce como “cholo”, ya se había observado que uno de ellos era la relación del “cholo” con lo “ignorante”, pero que el mismo relato muestra que no es así, ya que Frida es muy “vivaz”. A esto se añade, que tanto Henry como Jossie son universitarios. A lo largo de la historia se presenta la educación como forma de progreso en el bando de los “cholos”, algo que se expresa con mayor claridad en la línea argumental de Jossie y Tomasa. En el caso de Frida, a pesar de que se siente orgullosa de que sus hijos sean universitarios, para ella es la práctica lo valioso.

FRIDA (a Jossie): Tu hermano puede ser todo lo engreído que tú quieras, pero **si hay algo en la vida que yo sé hacer, es hacer negocios**. Ésta (mudarse) era una buena oportunidad (capítulo 1).

Este conocimiento del mundo ha dado a Frida una capacidad de reconocimiento del engaño. Es justo la experiencia de la vida la que le permite darse cuenta de inmediato que el “Reglamento del Buen Vecino” que le da Susan es falso y que también su hijo Henry está siendo estafado por Diego.

FRIDA: ¿Esta asociación está **registrada legalmente**? ¿Este reglamento esta abalado por la Municipalidad? Porque sino, no sirve.

NONOY: Ay no, no me digas que eres abogada.

FRIDA: No, **manejo una flota de transportes y conozco muy bien todo lo que hacen los abogaduchos** (capítulo 1).

FRIDA (a Henry): Bueno todavía te falta aprender, ¿O tú crees que a mí nunca me la han hecho? ¿**O tú crees que a mí nunca me estafaron**? (capítulo 4).

De esta manera, el mismo relato relaciona al “cholo” con lo “legal”, alejándolo de la “informalidad”; y además, relaciona al “blanco” con lo “ilegal”, pues es Susan y Diego quienes cometen delitos para deshacerse de los cholos. Así, el personaje de Frida nos muestra un *Discurso* muy diferente del “cholo” visto como el peruano luchador y emprendedor que en base a esfuerzo ha logrado éxito.

FRIDA: Yo **siempre he sido luchadora** y **no voy a rendirme** ante unos pitucos imbéciles (capítulo 3).

Esta nueva categorización del “cholo” también responde a la tendencia de las ficciones de la última década –y en especial del 2012– de tener cómo personajes centrales a peruanos de escasos recursos, que en base al trabajo, al esfuerzo, la dedicación, la constancia y bastante sufrimiento en el camino, logran triunfar y surgir al final de la historia. Esto también va de la mano con la imagen del peruano trabajador y emprendedor que se ha venido construyendo en el país, en el cual ha surgido de manera formal una clase de pequeños empresarios que mueven la economía nacional (Dettleff y otros 2013: 392).

De esta manera, en la historia, Frida es el ejemplo más claro de esta forma de presentar al “cholo” basado en el argumento de que “cada uno debe y puede ganarse su lugar”. Sin embargo, el relato

también nos muestra que esta forma de pensar puede tener su lado negativo, pues debido a que Frida ha logrado todo a punta de “esfuerzo”, cree que es necesario que los demás también lo logren de la misma manera y, por ello, abusa de Tomasa.

JOSSIE: ...**A ti también te ha costado trabajo salir adelante**, ¿o se te olvida?

FRIDA: No, hijita no se me olvida, pero tú crees que mis patronas me dejaban estudiar ¿Ah? ¿**Tú crees que yo trabajaba 8 horas**? Hubiera sido bueno.

JOSSIE: Claro y porque fueron malos contigo, tú te quieres desquitar de la pobre Tomasa.

FRIDA: Mira hijita la pobre Tomasa tiene todo en esta casa, hasta piscina tiene ¿Tú qué crees que me daban a mí cuando tenía la edad de Tomasa? ¿Ah? **Me daban las sobras**, me daban los pellejos, me daban las patitas, los huesos. Y después de eso tú me puedes decir a mí que yo soy injusta.

JOSSIE: Yo sé mamá, sé todo lo que **te ha costado salir adelante**, pero lo lograste y triunfaste.

FRIDA: Sí hijita, no te voy a contar ninguna novelita así de una niña pobre. Lo único que te voy a decir, es que **yo he trabajado toda mi vida** y **me he roto el lomo** por ustedes y **no estoy dispuesta a regalarle nada a nadie**.

JOSSIE: Es que **no se trata de regalar mamá, simplemente de hacer algo justo**. Porque fueron malos y egoístas contigo, tú no vas a hacer lo mismo con la pobre Tomasa (capítulo 4).

El costo de llegar a donde está, hace que Frida se sienta superior a los demás y lo use como excusa para abusar de otros. Sin embargo, la historia nos presenta a Jossie como un elemento que permite el cambio, ya que es este personaje que en base a la reflexión logra que su madre entienda la injusticia y permita que Tomasa estudie y se mude con ella al final de la historia. Por lo tanto, el relato permite una visión más global de la problemática social al reconocer que es posible que ésta suceda dentro de un mismo bando.

Es justo el personaje de Beatriz el que también refuerza esta idea, pues si bien pertenece al bando de los “blancos”, también pertenece al grupo de “trabajadora del hogar”; sin embargo, ejerce discriminación hacia sus compañeras, en especial a Rosa Luz, debido a que se siente superior por su color de su piel.

ROSA LUZ: El año que viene voy a **postular a la universidad**, voy a estudiar ingeniería industrial, ya lo verá.

BEATRIZ: Ay, me has hecho reír, discúlpame, pero ¿alguna vez has visto a una **ingeniera negra**?

ROSA LUZ: ¿Y por qué no? ¿Qué acaso solo puedo ser **cocinera, bailarina**? Voy a ser ingeniera usted ya lo verá.

BEATRIZ: Ay Rosa Luz, tienes que **aceptar tu realidad**.

ROSA LUZ: Señora Bea, mi realidad depende solo de mí.

BEATRIZ: Sí sigues pensando así te vas a estrellar. Bien dice Don Antenor, **el mundo es como es y cada uno hay quedarse en su sitio** (capítulo 1).

De esta manera, el relato también nos muestra una parte de la imagen que algunos tienen del “negro” y que también puede evidenciar la creación de un *Discurso* discriminatorio basado en ideas como el “negro no es inteligente” y que, por lo tanto, es incapaz de estudiar. Recordemos que en la historia se muestra el estudio académico como una manera de progreso y también de ascenso, por lo que esta forma de pensar también se puede vincular a la negación de Beatriz de que haya una

movilidad social: “cada uno debe quedarse en su sitio”. Por tanto, se refuerza el evidente rechazo por parte del “blanco” al cambio, algo que es más claro en el personaje de Susan.

Volviendo al *Discurso* que tienen los “blancos” de los “cholos”, el personaje de Beatriz también brinda otro elemento del mismo.

BEATRIZ: Además, ¿Tú te imaginas ser la empleada doméstica de **una provinciana cualquiera sin cultura?**

ROSA LUZ: Para mí, este es un trabajo cualquiera y soy trabajadora del hogar no doméstica. “Doméstica” suena a mascota.

BEATRIZ: Ya veo que tú no vas a durar mucho.

ROSA LUZ: Mientras me traten con respeto y se me pague lo justo, a mí no me importa si los patrones son gringos, serranos, o negros como yo.

BEATRIZ: No es igual, **yo no podría trabajar para un provinciano o un negro**, discúlpame (capítulo 1).

De esta manera, se observa que se identifica lo “cholo” con lo “provinciano”. Esto es porque, como ya se mencionó, muchos ciudadanos migran de las provincias a Lima, ya que la capital es vista como una posibilidad de desarrollo, lo que provoca que, hoy en día, de los 30 millones de peruanos, 8 millones residan en Lima²⁰. A pesar de que en el Perú tenemos 184 provincias, el comentario de Beatriz se refiere específicamente de las provincias de donde provienen los “cholos”, es decir, las provincias pertenecientes a la región de la sierra. Aquí nuevamente volvemos al origen, otro de los elementos que forman la imagen del “cholo” y que el relato muestra repetidas veces no solo con la palabra “serrana”, sino también con el uso de elementos relacionados a esa región. Por ejemplo, la agricultura.

HENRY: Lo que pasa es yo no sé mucho-, mejor dicho **no sé nada de explotación de frutos** ni actividades que tengan que ver con **la tierra**

DIEGO: ¿**Quién diría no?** (capítulo 2).

Otro ejemplo es la mención de distintas especies de flora y fauna de esa región.

ANTENOR (a Frida): ¿Qué gente? **Yo acá veo pura llama** y quiero que se vayan a la **Puna** a seguir comiendo su **ichu** (capítulo 2)

DIEGO (a Henry): Tú de chiquito no has comido carne ¿no? Puro **olluco, cañigua, kiwicha**. Por eso no te da el **cerebro**, eres tan desubicado (capítulo 4).

Si bien en la actualidad se valora mucho la diversidad peruana, la realización de las actividades como la ganadería o la agricultura son consideradas inferiores, ya que están vinculadas a la clasificación de tareas establecidas para los indios en la Conquista.

Otro elemento que forma la imagen del “cholo” es la vinculación de este con una de las lenguas indígenas: el quechua. Se sabe que el castellano llega con la Conquista y por ser el idioma oficial

²⁰Según la INEI, la población peruana crece cada año y el centralismo de Lima se mantiene. Para más información véase: https://www.inei.gob.pe/media/MenuRecursivo/publicaciones_digitales/Est/Lib1157/libro.pdf

de los líderes de esa época se fuerza a los indios a aprenderlo y evitar usar sus lenguas nativas. Esto crea una gran valoración hacia el castellano y un desprecio hacia las lenguas aborígenes.

ANTENOR (a Henry): El “joven” me puede explicar, **si es que habla castellano** (capítulo 2).

ANTENOR (a chofer): ¿Qué **no entiende castellano**? ¡Saca tu micro! ¿O hay que **hablarte en quechua**? (capítulo 2).

Retomando lo dicho por Beatriz: “una provinciana cualquiera sin cultura” también identificamos otros dos elementos. Por un lado, se quita valor a lo “cholo” al mencionar que es una “cualquiera”, Antenor les quita más valor cuando los equipara con animales, lo cual refuerza su “inferioridad” como personas. Por otro lado, se relaciona lo “cholo” a la falta de “cultura”. Si entendemos cultura como “Conjunto de modos de vida y costumbres, conocimientos y grado de desarrollo artístico, científico, industrial, en un época, grupo social, etc.” (Real Academia Española); no es que Frida no tenga cultura sino que “su” cultura difiere de la de Beatriz porque tiene modos de vida y costumbres diferentes.

SUSAN: ¡Que más podía esperarse de un **montón de cholos!**

FRIDA: Muy bien, eso es ¿ahora se siente mejor? Sí, somos cholos ¿Y? Nosotros **nos sentimos orgullosos de nuestras raíces.**

SUSAN: Me ofende su **insolencia**, su **vulgaridad**.

FRIDA: No señora, no mienta. A usted lo que **le ofende es nuestra raza, nuestras costumbres**. Le molesta que nosotros **no le obedecemos**, le molesta que nosotros **le enfrentemos**, que le haya roto el famoso reglamento en su cara cochina (capítulo 2).

Frida es consciente del racismo existente y del *Discurso* que se tiene del “cholo” por eso no está dispuesta a dejarse amedrentar.

FRIDA: **A ti no te dijeron serrana apestosa, vuélvete a tu Puna**, ya te quiero ver.

JOSSIE: Mamá, no es el primero ni el único que dice idioteces en este país **¡Todos los blaquiñosos cholean en el Perú!**

FRIDA: ¿Ah sí? Entonces como todos lo hacen es **normal**, hay que **aceptarlo** (capítulo 3).

Por lo tanto, el mismo relato no solo visualiza esta problemática social sino que también denuncia la naturalización de la misma²¹.

Nonoy es otro de los personajes que permiten identificar nuevos elementos de la imagen del “cholo”.

NONOY (a Erika): ...esa mujer es una microbusera, **vulgar**, **ordinaria**. Por un momento pensé que iba a sacar una **chaveta** y le iba a **cortar la cara** a la pobre Susan (capítulo 2).

²¹Según la iniciativa “Alerta Contra El Racismo”, el 39% de peruanos piensa que son discriminados por su “raza” y el 78.97% piensa que el Perú es un país racista. Para más información véase: <http://alertacontraelracismo.pe/wpcontent/uploads/2013/01/Infograf%C3%ADasobreestad%C3%ADsticas.pdf>

Este personaje vincula lo “cholo” a lo “vulgar” y a lo “ordinario”, es decir, a lo “común”. Esta correlación se entiende si recordamos que en la primera escena se esperaba que los vecinos sean “pintorescos”. A esto se suma otro elemento no mencionado de la imagen del “cholo”: lo peligroso.

NONOY (a Erika): La Susan se fregó por meterse con esa **serrana chavetera**...a esa gente es mejor no tenerlos de enemigos (capítulo 3).

NONOY (a Susan): ...Ay, así es **esa gente**, todo lo arregla con **chavetas** y a **botellazos**...**Esa gente** es muy **violenta**. Qué miedo ¿No ves en los **periódicos**? Esos **conciertos chichas, las polladas, todo es matanza**, muertes, horrible (capítulo 3).

Esta idea de que el “cholo” es peligroso se ha construido en base a la inseguridad ciudadana que crece en la capital, pues en los últimos años la lista de delitos lo encabezan los distritos de Villa El Salvador, Villa María del Triunfo, Santiago de Surco, La Victoria, Santa Anita, Cercado de Lima, El Callao, San Martín de Porres, San Juan de Lurigancho y Comas²². Estos distritos pertenecen a los conos, sectores nacidos en las barriadas invadidas por los migrantes en los años cincuenta y que los medios de comunicación, como el periódico, han sabido explotar bien. De esta manera, la vinculación “cholo-delincuente” se ha vuelto casi inmediata. Un ejemplo más claro es cuando Henry va a buscar a Carolina a su casa y se encuentra con Antenor.

ANTENOR: Un momentito, un momentito, (a Carolina) ¿Es tu amigo?

CAROLINA: Sí, es mi amigo, ¿Algún problema?

ANTENOR: No, no, **cuida tu cartera no más** (capítulo 2).

Esta relación incluso se da en el mismo bando de los “cholos”, como nos lo muestra Perico, el vigilante de la cuadra.

PERICO: No sé negrita, ¿Y si son un **par de choros** que están trabajando en **complicidad con la empleada para robar**? Es una modalidad que se está usando mucho ahora.

ROSA LUZ: ¿Y por qué van a ser **choros** o **delincuentes**? ¿Solo porque se parecen a ti? No, el señor no tiene cara de sapo (capítulo 1).

Esta construcción del cholo-delincuente se reforzó en mayor medida en los años ochenta con la aparición del terrorismo.

SUSAN: Gracias a mi idea, el condominio quedará libre de **delincuentes**, **terroristas** y por fin podemos vivir en paz.

BEATRIZ: Señora, pero usted sabe que **no son terroristas**.

SUSAN: Todo lo contrario, estoy convencida que lo son, Bea. Acaso ¿no ves a **esa gente vulgar y de mal aspecto que siempre los visita**? (capítulo 5).

El tema del terrorismo en el Perú es muy delicado, ya que para muchos peruanos fue una época llena de miedo e inseguridad donde hubo miles de matanzas, violaciones y desapariciones, tanto

²²Datos recogidos del Observatorio de Criminalidad del Ministerio Público. Para más información, véase: <http://canaln.pe/actualidad/ministerio-publico-dio-conocer-districtos-mas-peligros-lima-n183933>

por parte de los terroristas como del mismo gobierno²³. Sin embargo esas tragedias estuvieron concentradas en las poblaciones rurales y andinas, lo cual evitó que se sintieran como propias en el resto del país, evidenciando un velado racismo y actitudes de desprecio subsistentes²⁴. De esta manera, se encasilló a estas poblaciones como terroristas, lo cual provocó más matanzas por parte del Estado y que se fortaleciera la imagen del cholo-delincuente.

SUSAN: Beatriz, Dios escribe derecho en líneas torcidas y los caminos del Señor son incognoscibles, te lo digo en serio estoy segura de que hemos **desbaratado a un grupo subversivo** (capítulo 5).

Por tanto, esta relación también forma parte del *Discurso* de los “blancos” sobre el “cholo”; sin embargo, el mismo relato lo revierte cuando da cuenta que en realidad es la familia de Susan quien comete delitos y no la de Frida: es Antenor quien posee armas ilegales, es Susan quien contrata a Diego para cortarles la luz y el agua, es Susan quien obliga a Bea a plantar dinamita en la casa de Frida para luego acusarla de terrorista. A esto se suma que es Diego quien roba y estafa para ganar dinero. Por lo tanto, el relato muestra que el “blanco” puede ser tan delincuente como el “cholo” y, consecuentemente, trata de romper con esa imagen del cholo-delincuente.

En conclusión, el bando de los “blancos” ha construido una imagen del “cholo” (servil, serrano, campesino, ignorante, inculto, vulgar, insolente, ordinario, peligroso, terrorista) que junto al argumento “cada uno tiene su lugar y no debe salir de él” forma un *Discurso* racista y discriminatorio. Sin embargo, este *Discurso* es cuestionado cuando choca con el creado por los “cholos” de sí mismos, el cual formado por la imagen del “cholo” como luchador, emprendedor, vivaz, inteligente, experimentado, legal, le ha mostrado al “blanco” que “cada uno puede y debe ganarse su lugar”.

En cuanto al *Discurso* sobre el “blanco”, el “cholo” ha creado una imagen sobre él, la cual a diferencia de la del “cholo”, más que cuestionada es mayormente confirmada.

BEATRIZ: Yo no sé qué está haciendo de su vida la señorita Carolina, me da tanta pena su mamá.

MARTHA: ¿Pena? ¿Con la cantidad de plata que tienen? Ellos no saben qué es tener necesidad. A su señorita Carolina lo último que le importa es encontrar trabajo, no hace nada en todo el día (capítulo 1).

Así, en primer lugar, se observa que los “cholos” tienen una imagen del “blanco” visto como holgazán. En el relato ninguno de los que pertenecen al bando de los “blancos” tiene un trabajo. Es más, el personaje de Diego es la personificación de la “holgazanería”, pues no solo su esposa le

²³La Comisión de la Verdad y Conciliación creada por el presidente Valentín Paniagua en el 2001 para investigar sobre la violencia armada interna que vivió el país en el periodo de 1980 al 2000 estimó la muerte y desaparición de 69,280 personas.

²⁴Esto forma parte de las conclusiones de *La Comisión de la Verdad y Conciliación*, quien tras dos años de intensa investigación estimó que los principales afectados del conflicto interno fueron las poblaciones del Perú rural, andino y selvático, quechua y asháninka, campesino, pobre y poco educado.

reclama constantemente su falta de interés en buscar trabajo sino que trata de ganar dinero con una mínima cantidad de esfuerzo: a través de estafas. Así se confirma esta imagen sobre el “blanco”. Sin embargo, al final de la historia, se brinda una posibilidad de cambio cuando Carolina señala su deseo de rehacer su vida a través del estudio y el trabajo.

Siguiendo con la idea de la holgazanería, en principio se puede relacionar a que los “blancos” no tienen “necesidad” de ganar dinero porque ya son ricos. Al igual que el caso anterior, la historia lo confirmará; sin embargo, esta riqueza no necesariamente es eterna, ya que puede ser perdida si no es cuidada adecuadamente, como se muestra cuando Nonoy descubre que Diego los ha metido en muchas deudas por sus imprudencias.

Una segunda relación de esta holgazanería se puede establecer a nivel de servicio, en otras palabras, los “blancos” no tiene necesidad de hacer nada por ellos mismos porque suelen servirse de otros para realizar sus tareas.

FRIDA (a Jossie): **Esa gente contrata a otras personas** para que hagan las cosas **por ellos**, son de lo peor (capítulo 2).

Este uso del servicio está vinculado al poder que el mismo relato le da a los “blancos”. Este poder se cimienta, en primer lugar, en la parte psicológica, pues los “blancos” al saberse “poderosos” abusan de los demás. El mejor ejemplo es el trato de Susan hacia sus trabajadores.

SUSAN: Beatriz si no quieres ser voluntaria en este acto de justicia no te lo voy a pedir. **Te ordeno** que vayas y entregues esa caja en la casa del frente...no voy a dudar en despedirte **si te rebelas** ante esta orden (capítulo 4).

SUSAN (a Carolina): Ésa (Rosa Luz) es otra **ingrata**, pero finalmente **es una sirvienta** (capítulo 5).

En segundo lugar, este poder se cimienta también en la parte física, pues los blancos tienen poder gracias a sus riquezas, pero también a sus “influencias”. En el primer caso, ya se observó que su adquisición económica es la que les permite contratar los servicios de otros, incluso fuera de la ley. Esto se ve cuando Susan contrata a Diego para cortarle la luz y el agua a Frida, pero también cuando Antenor trata de “comprar” al oficial de policía para que inspeccione la casa de Frida.

ANTENOR: Oiga **¿Cuánto hay que pagar para librarse del trámite y vaya a detener al delincuente ese?**

SUSAN: Antenor ten cuidado con lo que hablas.

OFICIAL: Caballero, **la policía jamás recibe dinero por su trabajo.**

ANTENOR (riendo): Claro, claro, y yo soy tarzán y mi abuela es bombero. Vaya, detenga al indio delincuente ese y gánese una comisión, buena, buena ¿ah?

OFICIAL: **¿Pretende sobornarme caballero?**

SUSAN: Antenor no le faltes el respeto al capitán.

ANTENOR: Susan, ¿De cuándo aquí es ofensa ofrecerle y **darle plata a la policía si es eso lo que buscan?** Yo hablo las cosas claras (capítulo 4).

Se sabe que en el país la corrupción es una práctica muy extendida e incluso naturalizada²⁵. Sin embargo, el relato busca cuestionar esa “naturalización” al mostrar la negativa por parte del oficial de policía. Esto sorprende a Antenor²⁶, quien le da una explicación racista.

ANTENOR: Y sé perfectamente porque el Capitán éste no quiere ir a detener a los **indios** delincuentes. Porque **es igualito a ellos pues**, míralo, mírale la cara, idéntico...quiero que quede claro una cosa: que **ya no podemos seguir confiando en la policía ésta**. Así están las cosas pues, nosotros la **gente decente** tenemos que permanecer encerrados en nuestras casas y ¿quiénes andan por las calles? Los **cholos delincuentes**, pues. Así están las cosas, napal, yo les echaría napal a todos ustedes y los borraría del mapa cuanto antes (capítulo 4).

En cuanto al segundo caso, el poder de los “blancos” también se basa en sus “influencias”, es decir, en su posición en la sociedad.

SUSAN (a capitán de policía): ¿Usted tiene idea de con quien está hablando? **Tengo muchas amistades en las esferas más altas del Ministerio del Interior**. Ellos van a saber de esto (capítulo 5).

Al igual que en el caso anterior este uso del poder se confirma cuando Susan se libra del castigo por inculpar a Frida de terrorista.

CAPITÁN (a Carolina): Si su madre no fuera como es, nada la salvaría de pasar un tiempo por lo menos en la carceleta. **Usted sabe cómo son estas cosas**, sus abogados se van a mover y las investigaciones van a seguir, **ella estando libre**. En cambio al ama de llaves (Bea), ella sí será detenida (capítulo 5).

FRIDA (a Henry): **Esa gente** tiene tanto **poder** que se las ingenian para que **su nombre no salga** en ninguna parte, la única que pagó pato fue la pobre de Bea...**los poderosos jamás se ensucian las manos por sus subordinados**, dejan que se hundan y si te vi ni me acuerdo (capítulo 5).

El tráfico de influencias es otra de las prácticas muy extendidas en nuestra sociedad, la cual como muestra el relato, hace que en muchos casos no se de la justicia adecuada.

Para concluir se ha observado que el “cholo” ha creado un *Discurso* sobre el “blanco” que coincide con el que el mismo “blanco” ha creado sobre sí mismo. Este *Discurso* establece la imagen del “blanco” como holgazán, poderoso, adinerado y corrupto, a la que se añadiría racista.

ROSA LUZ: ...aquí ya no me gusta Martita **son muy racistas**. Siempre andan mirando a la gente **como si uno fuera menos** (capítulo 4).

²⁵En el Perú la frase “Roba, pero hace obra” retrata claramente la aceptación de los peruanos a este delito. En las elecciones regionales y municipales del 2014 donde se presentaba a alcalde un candidato investigado por lavado de activos en su anterior legislación, una encuesta de DATUM reveló que el 41% de los limeños votaría por él aun así se compruebe que “roba, pero hace obra”. Para más información, véase: <http://www.datum.com.pe/pdf/ENCUESIM01.pdf>

²⁶Según el IEP, basándose en los datos brindados por el Barómetro de las Américas 2015, el Perú se ubica en el grupo de países de la región con los porcentajes más altos respecto al pago de sobornos por parte de los ciudadanos. Para más información véase: http://www.iep.org.pe/peru_encabeza_lista_de_paises_de_las_americas_con_mayor_porcentaje_de_victimas_por_delincuencia.html

Sin embargo, como ya se mencionó, el relato permite una esperanza de cambio a través del personaje de Carolina, que si bien pertenece al bando de los “blancos” y comparte algunas características, reconoce la existencia de un problema en la forma de pensar de su familia.

CAROLINA: De pronto **todos enloquecieron**, mi mamá, mi tío, Bea. Como si hubieran tomado algo que le hizo salir lo peor que llevan dentro. No sé, es algo horrible, primitivo.

ROSA LUZ: **Eso se llama racismo** señorita, se empieza por ponerle mala cara a alguien, y si le das cuerda y sigue termina como Hitler y los nazis.

CAPITÁN: No se vaya muy lejos señorita, o como acá, cuando mataban a miles en la sierra, a muchos policías aquí en Lima. Parece que a nadie le importaba eso...Tuvo que pasar lo de Tarata para que la gente tome conciencia. **Tuvo que morir gente de Miraflores para que recién se den cuenta que moría gente** (capítulo 5).

En conclusión, el relato nos muestra la problemática social del racismo a través de la construcción de *Discursos* basados en imágenes que se tienen del “cholo” y del “blanco”, imágenes que han sido construidas en base a mucha de nuestra historia nacional y desarrollo social. Por lo que el relato llama a la reflexión sobre un problema que nació desde la primera interacción de dos culturas totalmente distintas, pero cuya relación ha creado una brecha difícil de subsanar hasta la actualidad.

CAROLINA: Mamá ¿Cómo es tu cielo? Sí, tu cielo, el lugar como según tú ira la gente buena ¿Será como tu casa de playa? ¿Con zona para propietarios, con zona para blancos, para indios, para negros, con zona restringida, con zona vip?

SUSAN: Carolina, deja de hablar sandeces.

CAROLINA: **El cielo que te gusta es como el mundo en el que vives, un cielo dividido**. Allí te irás tú, estoy segura, pero yo no, felizmente que no (capítulo 4).

Es aquí donde entra la importancia del uso del *merchandising social* en el melodrama, el cual al poner en evidencia este tipo de problemáticas subsistentes en nuestra sociedad, no solo permite una reflexión sobre el tema sino también una guía para el cambio, pues como se observa al final de la historia, la batalla empieza en la transformación de la forma de pensar.

HENRY: Ya mamá, ya aprendí la lección.

FRIDA: ¿Y qué **aprendiste**? Espero que **no** sea pensar que ellos **son superiores** a ti. No hijito, en la vida te vas a encontrar con mucha **gente racista**, pero **ellos son los equivocados no tú**. Tú tienes que debes sentirte **orgullosos de lo que tú eres**, de tus capacidades, ¿entendiste?

HENRY: Yo no me siento menos por ser yo.

FRIDA: ¿No será que de repente en el fondo te sientes así? Ah, eso no te lleva a nada bueno, **la gente que se cree inferior no triunfa hijo**, no tiene éxito.

HENRY: Te juro que no, **yo soy un ganador**, por algo soy tu hijo (capítulo 5).

Finalmente, el haber tratado esta problemática social se nos permite reconocer una imagen del país como predominantemente racista, en donde todavía falta combatir esta forma de pensar que afecta y divide a nuestra sociedad peruana.

6.2 Lo mejor de mi vida

De la segunda temporada se ha elegido la historia “Lo mejor de mi vida”, la cual trata la problemática social del maltrato en la vejez. Este relato cumple con los tres criterios de selección, ya que, en primer lugar, tiene un factor principalmente social, pues atenta contra un ciudadano en particular: el adulto mayor²⁷. En segundo lugar, esta historia trata en todas sus líneas argumentales específicamente sobre esta problemática. Y, por último, en los últimos años esta problemática se ha visibilizado en mayor medida, ya sea por medidas tomadas por el Estado²⁸ o por parte de los mismos ciudadanos²⁹.

6.2.1 Descripción de la historia

6.2.1.1 El argumento

La historia comienza con Gustavo celebrando su cumpleaños 73 junto a su esposa Blanca; sus hijas, Raquel y Lidia; su nieta Camila; y, su hermana Josefina. Gustavo es engreído por toda la familia, sobre todo por Blanca, a quien ama mucho. Más adelante, Gustavo y Blanca visitan el Club del Adulto Mayor al que va Josefina y ahí conocen a otros ancianos como Coco, Hortensia y Juanita. Sin embargo, Gustavo no se siente a gusto porque cree que ese lugar es para “viejos” que buscan escapar de su soledad, algo que él no se considera a sí mismo.

Al día siguiente, Blanca muere inesperadamente, lo cual afecta terriblemente a Gustavo, ya que ella era más joven que él y todos esperaban que él muera primero. Tras el entierro, Lidia le propone a Raquel que su padre se mude con ella, ya que lo considera incapaz de cuidarse por sí mismo, pero Raquel prefiere contratarle a alguien que lo ayude. Su padre se niega a mudarse y acepta que Raquel le diga a Cindy, su trabajadora del hogar, que vaya a trabajar ahí, algo que Lidia detesta porque considera que Cindy es muy “confianzuda”.

Paralelamente, Hortensia, quien vive junto a su hija Betty, su yerno Edison y su nieto Aldo en un pequeño departamento en Lince, escucha que Edison quiere que se vaya de la casa, ya que se acaban de mudar para “subir de categoría” y como es un estilo de vida más caro, le cuesta mantenerla en un departamento tan pequeño. A pesar de que Betty se niega rotundamente,

²⁷El envejecimiento de la población mundial ha otorgado carácter urgente a la promoción y la defensa de los derechos de las personas de edad, quienes se esperan constituirán más del 20% de la población mundial para el año 2050. Para más información ver: <http://onu.org.pe/dias-internacionales/dia-mundial-de-toma-de-conciencia-del-abuso-y-maltrato-en-la-vejez/>

²⁸Con el fin de exponer la injusticia del maltrato en la vejez, en el 2011, la Asamblea General de las Naciones Unidas designó al 15 de junio como el “Día Internacional de la Toma de Conciencia del Abuso y Maltrato en la Vejez”. Desde entonces, el MIMP ha lanzado campañas nacionales para promover el promover el buen trato a las personas adultas mayores, que en el Perú superan los tres millones de habitantes, lo que representa casi el 10% de la población total.

Para más información ver: <http://www.un.org/es/comun/docs/?symbol=A/RES/66/127>, <http://onu.org.pe/dias-internacionales/dia-mundial-de-toma-de-conciencia-del-abuso-y-maltrato-en-la-vejez/>, <http://www.cronicaviva.com.pe/campana-nacional-del-buen-trato-para-el-adulto-mayor/>

²⁹En el 2014, en los 226 centros emergencia mujer (CEM) que el MIMP tiene en todo el país se registraron 2.191 denuncias de violencia sobre adultos mayores. Para más información ver: <http://elcomercio.pe/sociedad/lima/adulto-mayor-hijos-ejercen-44-violencia-psicologica-noticia-1819858>

Hortensia empieza a buscar un asilo para mudarse para no molestar a su hija. Así, hace cola para encontrar cupo en los asilos de la beneficencia y consigue un trabajo de vender mantelitos tejidos a *corchet* para ver si logra pagarse un asilo privado.

Mientras tanto, Gustavo es embaucado por la soledad, no sale de su casa y le echa la culpa a Blanca de dejarlo. Al ver esto, Josefina lo obliga a acompañarla al Club del Adulto Mayor. Es aquí donde Gustavo traba amistad con Hortensia, con quien se siente a gusto y a quien le propone ayudarla con los trámites del FONAVI³⁰. Así, ambos empiezan a salir y a conocerse más.

Las salidas de Gustavo, preocupan a Lidia, quien interroga a Cindy porque nunca encuentra a su padre en casa y ésta le cuenta que está saliendo con alguien. Carolina se siente feliz por su abuelo, pero Lidia se niega rotundamente a que su padre tenga una “amante”, pues imagina que ésta puede ser “pobre” y que solo quiere “engatusarlo” para obtener la herencia. Mientras tanto, Gustavo se abre con Hortensia y le dice lo que siente, pero ambos no saben si son “novios”, pues se sienten culpables al ser ambos viudos. Sin embargo, Camila le hace ver a su abuelo que es un hombre libre y que incluso puede casarse. Paralelamente, Hortensia le cuenta a su familia de su romance con Gustavo, algo que fascina a Betty y a Edison. Sin embargo, este último solo lo ve como una manera de que Hortensia se vaya rápido de la casa. Además, también empieza a trabajar en un negocio de importaciones ilegales de la China, pero para el cual necesita capital.

Lidia le informa a Raquel sobre su padre, pero a diferencia de ella que le importa la herencia, Raquel se preocupa por la salud de esta señora que “no conoce”, ya que no quiere que termine siendo una “carga” para Gustavo y para ellas. Cuando Hortensia no aparece en el Club del Adulto Mayor, Gustavo la va a buscar a su casa, donde conoce a Edison y Betty y los invita a almorzar al día siguiente. En el almuerzo tanto Edison como su hijo Aldo son irrespetuosos y Hortensia se avergüenza. Además, las cosas empeoran cuando repentinamente llega Lidia, se da cuenta de que la familia de Hortensia no tiene dinero y se confirman sus sospechas de considerarla como “embaucadora”.

Cindy le recomienda a Gustavo que no espere mucho para casarse, pues ambos son libres y se quieren. Por lo que al día siguiente, Gustavo le pide matrimonio a Hortensia en el club, lo cual la agarra desprevenida y la asusta. Sin embargo, luego acepta. Mientras tanto, Edison planea involucrar a Gustavo en su nuevo negocio, algo que Betty le prohíbe, ya que todos sus negocios le salen mal y termina gastando plata ajena. Paralelamente, Gustavo convoca a sus hijas y a su nieta

³⁰El Fondo Nacional de Vivienda (FONAVI) se creó en 1979, en el gobierno del presidente Francisco Morales Bermúdez para financiar préstamos para que la gente pueda construir o adquirir viviendas. Este fondo duró hasta 1998 cuando le cambiaron de nombre a Impuesto Extraordinario de Solidaridad y en 2004 se derogó tras irregularidades en sus cifras. Para más información véase: <http://www.capital.com.pe/actualidad/que-es-el-fonavi-y-por-que-todos-hablan-de-el-aqui-la-explicacion-noticia-796106>

y les comunica que se va a casar. Lidia se pone histérica y decide contratar a un abogado para declarar de forma ilegal a su padre como “incapaz de valerse por sí mismo”, lo cual significa que cualquier decisión legal tendría que tener la aprobación de sus hijas. Sin embargo, también necesita la firma de Raquel para volverlo válido.

Más adelante, Edison visita a Gustavo y le propone el negocio, Gustavo duda, ya que sabe del tema; sin embargo, Edison lo convence argumentando que ya son “familia”. Cuando Lidia visita a Hortensia y la insulta y amenaza por “engatusadora”, ésta le advierte a Gustavo que no haga negocios con su yerno, ya que es una mala persona, pero Gustavo orgulloso no le hace caso.

Pasados unos días, Gustavo se da cuenta que ha sido estafado por Edison y decide hacerle una visita. Este le explica que aduana los descubrió en el aeropuerto y que necesita 10 mil más, Gustavo se niega y le reclama su dinero, pero este no se lo da porque no lo tiene. Hortensia afectada por lo sucedido termina con Gustavo, ya que es ella la que queda “mal” ante sus hijas. También le informa a su familia que se irá de la casa, ya que ha conseguido alojamiento en un asilo a cambio de trabajar ahí todos los días de la semana. Betty trata de evitarlo, pero ella se niega, ya que no soporta a Edison. Mientras tanto, Raquel es convencida por Lidia para que firme la declaración de su padre como incapaz alegando a la memoria de su madre.

Más tarde, Gustavo trata de sacar su dinero del banco y como no puede hacerlo, Lidia confiesa que lo declaró incapaz por lo de la estafa, pero Gustavo se da cuenta de que fue para que no se case con Hortensia. Camila se enoja y reclama a su madre y a su tía Raquel, pero Lidia se niega a cancelar la declaración. Tras ello, Gustavo cae en la depresión, no sale de su cama por días y sus exámenes médicos salen mal. Camila no soporta ver a su abuelo en ese estado y lo obliga a levantarse y buscar a Hortensia. Así, Gustavo averigua donde está y la convence de que vuelvan juntos, lo cual lo devuelve a la “vida”. Paralelamente Raquel decide cancelar la declaración de su padre como incapaz, a contraposición de lo que piensa su hermana.

Estando nuevamente juntos, se vuelve a planear una boda, pero esta vez Cindy propone que sea en Barranca donde su madrina Delicia Tirado, también jueza, los puede casar sin que sus hijas lo sepan. Así, Gustavo decide quedarse en un hotel para evitar que lo contacten hasta la boda, lo cual enloquece a Lidia. De esta manera, Gustavo, Hortensia, Camila, Cindy y Josefina viajan a Barranca, donde Delicia empieza la ceremonia. Sin embargo, Lidia se entera de las intenciones de su padre, le paga a Edison por la información y llega justo a tiempo para detener la boda y alegar que su padre es “incapaz”. Sin embargo, Delicia se da cuenta que es un documento ilegal y los casa igualmente. Lidia termina dolida y vencida, pero los demás celebran el casamiento. Finalmente, Hortensia se muda con Gustavo y empiezan una nueva vida. Lidia se disculpa pero no acepta a Hortensia; en cambio, Raquel sí.

6.2.1.2 Los personajes

a) *Personajes principales:*

1. **Gustavo (Hernán Romero):**

Gustavo o también llamado “Tato” es un adulto mayor de 73 años. Es esposo de Blanca, tiene dos hijas, Raquel y Lidia, y una nieta, Carolina. Está jubilado, pero es dueño de dos tiendas en Jesús María, las cuales junto a su pensión le dan una vida acomodada. Es renegón y orgulloso, pero también amoroso y cariñoso. Odia que lo traten como un niño o un inútil, ya que a pesar de su edad es muy capaz de hacer las cosas por sí mismo. Cuando Blanca muere y se enamora de Hortensia, le pide matrimonio rápidamente, ya que considera que el tiempo que tienen no es eterno. Por ello, su único objetivo es vivir lo mejor posible.

2. **Hortensia (Haydee Cáceres)**

Hortensia o también llamada “Tenchi” es una viuda que asiste al Club del Adulto Mayor. Tiene tres hijos, pero dos de ellos están en el extranjero, por lo que vive con su hija Betty, su nieto Aldo y su yerno Edison. Es de clase media baja, por lo que no tiene una buena pensión y tampoco una buena posición económica. Es sencilla, independiente, sabia, respetuosa y comprensiva. Cuando Edison le dice que tiene que irse, busca la forma de mudarse por sus propios medios. Cuando conoce a Gustavo, se enamora de él, pero tiene miedo de ir muy rápido en la relación. Su único objetivo es ser feliz al lado de Gustavo.

b) *Personajes secundarios:*

1. **Blanca (Elvira de La Puente)**

Blanca es la esposa de Gustavo que muere repentinamente dejándolo completamente solo. En la historia representa a la conciencia de Gustavo, quien al extrañarla habla con ella para tratar de tomar las mejores decisiones en su vida.

2. **Lidia (Kathy Serrano)**

Lidia es la hija mayor de Gustavo y Blanca. Su hija es Carolina. Está divorciada desde hace más de 10 años porque su esposo no la aguantaba. Tiene un carácter controlador, egoísta, celoso y prejuicioso. Por lo que cuando se entera que su padre está teniendo un romance con una mujer de “menor categoría”, lo atribuye a un plan de ésta para quedarse con la herencia, ya que considera que su padre es un inútil e incapaz de enamorarse a esa edad. Su único objetivo es impedir que su padre se vuelva a casar con una “mujercita” y perder la herencia.

3. Raquel (Melissa Giorgo)

Raquel es la hija menor de Gustavo y Blanca, hermana de Lidia y tía de Carolina. Es soltera. Es médico, por lo que le preocupa más la salud de su padre y de su nueva compañera. Es comprensiva, amable y solidaria; sin embargo, también le parecerá apresurado el casamiento de su padre, ya que no conoce a Hortensia. Su único objetivo es tratar de hacer lo correcto.

4. Camila (Sofía Bogani)

Camila es hija única de Lidia, sobrina de Raquel y nieta de Gustavo. Es una diseñadora gráfica muy capaz e independiente, por lo que no busca recibir ninguna herencia de su madre. Tiene un carácter alegre, comprensivo y vivaz. Cuando su abuelo le cuenta de su romance, decide apoyarlo al 100%. Su único objetivo en la historia es que su abuelo sea feliz.

5. Josefina (Sonia Seminario)

Josefina o también conocida como la tía “China” es la hermana mayor de Gustavo. Tiene una buena posición económica, pero debido a su sencillez sigue asistiendo a ese Club del Adulto Mayor. Tiene un carácter vivaz e inteligente, por lo que se da cuenta de inmediato de que Gustavo quiere a Hortensia y de que Coco está enfermo de Alzheimer. Su único objetivo es apoyar a su hermano.

6. Edison (Pold Gastello)

Edison es el esposo de Betty, yerno de Hortensia y padre de Aldo. Es de clase media baja. Trabaja en la tienda de su jefe, pero está harto de servir a otros y decide meterse en los negocios ilegales para “subir de nivel”. Así, suele usar dinero ajeno para hacer negocios que nunca le salen bien, como, por ejemplo, cuando tomó “prestado” el dinero de la APAFA del colegio de su hijo y nunca lo devolvió. Se acaba de mudar a Lince con su familia, pero él dice que es San Isidro³¹, ya que es un distrito de “nivel”. Tiene un carácter egoísta, egocéntrico y ególatra. Su único objetivo es ganar dinero de manera fácil, a pesar de que eso afecte a otros.

7. Betty (Natalia Montoya)

Betty es la esposa de Edison, hija de Hortensia y madre de Aldo. Es de clase media baja. Es ama de casa y no le gusta su nuevo departamento, ya que pueden pagarlo a las justas. Ella extraña su antiguo barrio en Maranga, San Miguel. Es sencilla, sumisa y comprensiva. Por lo que cuando se entera del romance de su madre la apoya al 100%. Sin embargo, suele obedecer a Edison en todo y no logra evitar que su madre se vaya de la casa. Pero al final, cuando ve la actitud de Edison

³¹Según el informe de APEIM del 2014, que toma los datos ENAHO (2013) en la Zona 7 que comprende los distritos de Miraflores, San Isidro, San Borja, Surco y La Molina del 100% de hogares, la mayoría del nivel socioeconómico A (30.4%) y del B (48.4%) ocupan esta zona. Para más información véase: [http://www.apecim.com.pe/wp-content/themes/apecim/docs/nse/APEIM-NSE-2014.pdf](http://www.apeim.com.pe/wp-content/themes/apecim/docs/nse/APEIM-NSE-2014.pdf)

después de que éste estafa a Gustavo, decide divorciarse. Su único objetivo es tratar de hacer lo correcto.

8. Aldo (Franco Iza)

Aldo es hijo de Betty y Edison, y nieto de Hortensia. Está en quinto de secundaria, pero como es holgazán no le va bien en la escuela. Además, es maleducado, impertinente e indiferente, por lo que no le da mucha importancia a las cosas que pasan alrededor suyo. Sin embargo, quiere a su abuela y trata de evitar que se vaya. Al final, decide dejar a su padre e irse con su madre cuando éste estafa a Gustavo y perjudica a Hortensia. Su único objetivo es disfrutar de la vida.

9. Cindy (Gabriela Navarro)

Cindy es la trabajadora del hogar que contrata Raquel para que apoye a su padre. Es muy alegre, vivaz e inteligente, por lo que siempre está atenta a lo acontecido. No es nada sumisa, lo cual molesta a Lidia, pero debido a que es amigable y respetuosa, se gana el cariño y la confianza de Gustavo. Ella apoya y anima a Gustavo a seguir con el romance con Hortensia. Por lo que su único objetivo es apoyarlo.

En la historia también interactúan personajes específicos como: Ricardo Tercero (Gonzalo Tuesta), abogado que contrata Lidia para declarar a su padre incapaz; Coco (Enrique Urrutia), anciano perteneciente al club que termina sufriendo de Alzheimer; Delicia Tirado (Clemen Morales), madrina de Cindy y jueza de la paz de Barranca que casa a Gustavo y Hortensia; y, Juanita (Norah Cafferata), anciana perteneciente al club a la que Coco coquetea. Estos personajes no tienen un objetivo específico, pero aportan a la historia con comentarios que ayuden extender alguna idea.

6.2.1.3 Las líneas argumentales

En esta historia se ha identificado como conflicto principal que guía la trama la lucha de Gustavo y Hortensia por casarse a pesar de las complicaciones que crean sus familiares. Sin embargo, se reconoce la existencia de conflictos menores en la interacción de otros personajes. Estos conflictos se manifiestan en las líneas argumentales, de las cuales hemos podido identificar tres de ellas, una principal y dos secundarias.

- **El romance de Gustavo y Hortensia:** Tras la muerte de Blanca, Gustavo se enamora de Hortensia, a quien le propone matrimonio. Sin embargo, los familiares de ambos los meterán en complicaciones que perjudicarán la boda.
- **El desamparo de Hortensia:** Hortensia, que vive con su hija Betty, su nieto Aldo y su yerno Edison es botada de la casa, ya que Edison quiere “subir de categoría” y no quiere

mantenerla. Así, Hortensia se enfrentará al problema de buscar un nuevo “hogar” con un bajo ingreso económico.

- **Las estafas de Edison:** Edison querrá por todo los medios ganar dinero “fácil”, incluso si eso perjudica a su familia. Por lo que estafará a Gustavo cuando conoce que éste tiene dinero.

6.2.2 Significación social del relato: las problemáticas sociales

A continuación usaremos el análisis crítico del discurso para identificar a través de los diálogos (*discursos*) de los personajes la formación de dos *Discursos* opuestos que evidenciarán la problemática social del maltrato en la vejez³², la cual se manifiesta a través de la situación del romance entre dos adultos mayores y el desenvolvimiento de sus familiares ante ello.

Para empezar, se clasificará a los personajes en dos bandos: el grupo que respeta y valora la decisión de Gustavo y Hortensia y el grupo que está en desacuerdo. En el primer bando se encuentran, Camila, Cindy, Josefina, Betty, Blanca, Aldo, Coco, Juanita y Delicia Tirado. En este bando se identifica la creación de un *Discurso* donde se valora y respeta al adulto mayor, pues que tenga más edad no lo hace desmerecedor de “vivir lo mejor posible”. En el segundo grupo, se encuentran Lidia, Raquel, Edison y Ricardo Tercero. En este bando se identifica un *Discurso* donde se maltrata al adulto mayor, pues este es desvalorizado como persona por su edad y, por lo tanto, no tiene derecho a decidir libremente sobre su vida. Aquí hay que resaltar que en el caso de Edison el maltrato también se da en forma de abandono. Entonces ambos *Discursos* sobre el adulto mayor se basan en argumentos que se pueden resumir en:

EL ADULTO MAYOR ES VALORADO		EL ADULTO MAYOR NO ES VALORADO
Tiene derecho a vivir lo “mejor posible”	VS	Su edad limita su forma de vida

Es justo el enfrentamiento entre estos dos *Discursos* el que permite reconocer la problemática social del maltrato en la vejez, la cual, a su vez, se manifiesta en mejor manera en la dos primeras líneas argumentales, es decir, en el desenvolvimiento de la familia de Gustavo y en la de Hortensia. En la historia estas familias pertenecen a niveles socioeconómicas diferentes, lo cual nos permitirá identificar que el maltrato se da en todas las esferas de la sociedad.

Para empezar, se analizará el *Discurso* en donde se desvaloriza al adulto mayor como persona ya que este por su edad posee características que hacen que no tenga el mismo desenvolvimiento en

³²La ONU define el maltrato en la vejez como: “un acto único o repetido que causa daño o sufrimiento a una persona de edad, o la falta de medidas apropiadas para evitarlo, que se produce en una relación basada en la confianza». Puede adoptar diversas formas, como el maltrato físico, psíquico, emocional o sexual, y el abuso de confianza en cuestiones económicas. También puede ser el resultado de la negligencia, sea esta intencional o no”. Por lo que, para la Defensoría del Pueblo, el abuso o maltrato a los ancianos puede adoptar diversas formas: físico, psicológico, emocional, financiero, material y sexual, así como el abandono o negligencia. Para más información véase: <http://www.un.org/es/events/elderabuse/background.shtml>, <http://www.defensoria.gob.pe/blog/crimenes-silenciosos/>

su vida que los más jóvenes. Así, en primer lugar, se observa que el adulto mayor es considerado como “inútil”. Esto se ve desde las primeras escenas cuando Blanca muere repentinamente y Gustavo se queda solo.

LIDIA: ¿Y ahora **qué hacemos con papá?**

RAQUEL: No sé, quizás pueda venir a **vivir conmigo** un tiempo ¿no?

LIDIA: ¿Para qué? ¿Para qué lo vuelvas loco con tus fiestas de mujeres solas y hambrientas? ¡Ni hablar!

RAQUEL: Mira Lidia no es momento para que vengas a criticar mi vida ¿ya? Sal. Además si fuera por ti, **tratarías a mi papá como un bebido recién nacido.**

LIDIA: Pero se **ha quedado convertido en eso.** Mamá le hacía todo. Se le caía un botón, mamá se lo cosía. Tenía hambre, mamá le preparaba un bistec, así sean las tres de la mañana **¡Es un inútil!**...

GUSTAVO: ...Un momentito, yo **no soy una cosa, no soy un viejo inútil, puedo atenderme solo.**

RAQUEL: Yo lo sé papito, pero también es cierto que no sabes lavar, ni limpiar, ni mucho menos cocinar. Mira yo voy a hablar con Cindy, voy a preguntarle si quiere venir a trabajar acá, tú la conoces y cocina rico (capítulo 1).

Así, se observa que esta imagen del adulto mayor visto como “inútil” hace que los familiares no consideren su capacidad de tomar decisiones sobre su propia vida, al punto de considerarlo un objeto. Si bien en la historia Gustavo no sabe hacer algunas cosas, porque dependía para ello de su esposa, esto no significa que no tenga la capacidad o que no esté dispuesto a aprenderlas, algo que el relato nos muestra claramente.

CINDY: No sabía que usted sabía **coser.**

GUSTAVO: **Yo tampoco sabía que sabía.** Es la primera vez que lo hago. Bueno ¿Y qué? ¡Hasta un analfabeto puede saber coser!

CINDY: Me parece muy bien. Ya, tome sus pastillas (capítulo 1).

Al ser Gustavo un personaje muy orgulloso, prefiere aprender solo, ya que busca demostrar que no es ese “viejo inútil”; sin embargo, Cindy le hace ver que no está mal pedir ayuda, ya que hay cosas que simplemente uno no supo jamás, como vemos en el relato cuando tiene él tiene que organizar un almuerzo con la familia de Hortensia.

GUSTAVO: Es que yo no sé, pues, yo **no sé organizar nada.** Todo eso estaba en manos de Blanca y ahora no sé qué hacer.

CINDY: Pero míster **usted no tiene que saber.** Usted es de esos hombres antiguos que no entraban a la cocina ni para prepararse el desayuno ¡Uff, ahora qué va a ser así!...Ya sé qué vamos a hacer, **voy a llamar a la Camila para que me asesore** (capítulo 2).

Así, el relato rompe con la imagen del adulto mayor como “inútil” al mostrar a Gustavo tratando de ser independiente, pero también al indicar que no tener el conocimiento sobre algo en especial no significa que uno lo sea. Esto se refuerza cuando se ve que Gustavo es hábil en otras actividades como los trámites y las finanzas.

GUSTAVO: Oye Tenchi ¿Hay por aquí un kiosco de periódicos? Quiero saber cómo va el asunto del FONAVI.

HORTENSIA: Ay ¿Del FONAVI?

GUSTAVO: ¿Ya has hecho el **trámite?**

HORTENSIA: Ay, no, no, yo no quiero hacer esos papeleos, lo último que haría es enredarme con todos esos trámites.
GUSTAVO: No, no, **es sencillísimo**, si quieres mañana vamos al banco de la nación y lo hacemos en una hora (capítulo 1).

Sin embargo, en la historia, este conocimiento junto al “orgullo” de Gustavo por demostrar su capacidad, le juegan en contra cuando es estafado por Edison a pesar de que Hortensia le advierte que tenga cuidado con su yerno.

HORTENSIA: Tato, Tato, ¿no le habrás hecho caso a Edison? Por favor, dime que no.
GUSTAVO: No me trates **como un niño, yo soy muy bueno con la plata**.
HORTENSIA: ...perderás tu plata, **te verá cara de tonto**
GUSTAVO: Sí, claro, por supuesto, yo he logrado todo lo que tengo con la **cara de tonto** ¿cierto? Por favor, no intervengas
HORTENSIA: Claro, yo no tengo derecho, pero al final seré yo quien quede mal, lo estoy viendo (capítulo 3).

GUSTAVO: Voy a ir a buscarlo (a Edison).
CINDY: ¿Quiere que lo acompañe?
GUSTAVO: ¡No! **¡No soy ningún viejito inútil!** (capítulo 3).

Así, si bien Gustavo trata constantemente de no ser encasillado en la imagen del adulto mayor como “inútil”, es justo este orgullo el que hace que de cierta forma lo confirme. Sin embargo, como la misma historia lo muestra, un error no significa incapacidad total.

Un segundo aspecto de este *Discurso*, también relacionado al anterior, es la imagen del adulto mayor como “tonto”. Esta forma de pensar la expresa de mejor manera Lidia, quien cree que Hortensia solo quiere “engañar” a su padre para quitarle todo su dinero.

LIDIA: ¡Camila, **esa gente** ya se dio cuenta que mi papá los puede sacar de miseria! Pero ¡Por Dios! Y la vieja esa, la tal Hortensia es anzuelo, es un anzuelo simplemente para, para **engatusarlo**. Se están aprovechando de que él está solo. Y claro, si yo me descuido ¡Mañana mismo se mudan a su casa!
CAMILA: Ay mamá **mi abuelo no es ningún tonto para dejarse engatusar** (capítulo 2).

Lidia es un personaje muy controlador y obsesivo, por lo que buscará más que nada su propio beneficio sin considerar los sentimientos de su padre. Ella será la principal promotora de este *Discurso* donde se desvaloriza al adulto mayor.

LIDIA: ¡No! ¡No! ¡Lo siento, pero yo voy a decir lo que pienso! Papá, esa mujercita y toda su familia **lo único que quieren es vivir a costillas tuyas** ¿No te das cuenta? Te quieren **quitar todo lo que tienes** ¡Todo lo que mi mamá te ayudó a conseguir en la vida! ¡Papá, te **están manipulando!** ¡Entiéndelo! ¡Se está aprovechando que te sientes frágil de que te sientes **solo!**
GUSTAVO: No me trates como un **idiota** (capítulo 2).

LIDIA: Yo creo que debes cortar todo contacto con esa gente. Papá ¿en qué planeta vives? El mundo ya no es como tu época. La gente no es buena, ahora son traferos, mentirosos, no tienen moral ¿En qué planeta crees que vives, papá?
GUSTAVO: Ya tienes pretexto para decir que soy un **viejo imbécil**...Mira no soporto tu cara triste, cuando en el fondo estas bailando en un pie que yo **me quedo solo y abandonado** (capítulo 4).

Estos diálogos no solo refuerzan lo ya mencionado sobre el adulto mayor como “tonto”, “idiota” o “imbécil”, sino también remiten a otra situación que lo afecta: la soledad y el abandono. Esto se observa desde las primeras escenas cuando Blanca y Gustavo visitan el Club del Adulto Mayor al que asiste Josefina.

GUSTAVO: No, yo creo que no debimos hacerle caso a La China, no debimos aceptar esa invitación para ir a ese **club de viejitos**, no estamos para eso.

BLANCA: Pero mira, la señora Hortensia por ejemplo, me parece que era de mi edad o de repente mucho menor ¿Ah? Es **gente que está un poco sola** y me parece muy **bien que se acompañen**.

GUSTAVO: Muy bien, pero **nosotros no estamos solos**, si quieres vas tú cuando enviudes pero por ahora no cuentes conmigo (capítulo 1).

Esta soledad y abandono es manifestada en la historia de forma interna y externa. En el primer caso, es Gustavo quien lo transmite tras la muerte de su esposa.

GUSTAVO (a Blanca): ...te marchaste, **me dejaste solo**, sin ni siquiera esperármelo. Como te atreves, tú eres menor que yo, era lógico que yo me fuera primero, no tú... ¿Y ahora qué hago yo? **Estoy solo, abandonado** ¿Cómo me voy a manejar? No sé hacer nada (capítulo 1).

En el segundo caso, es Hortensia quien nos muestra que la soledad del adulto mayor también se debe al abandono de su familia, pues Edison, su yerno, quiere que se vaya de la casa.

EDISON: Mire yo la verdad le agradezco su comprensión porque, **no crea que la estamos botando**, lo que pasa es que usted se ha dado cuenta que la casa tampoco es tan grande.

HORTENSIA: Sí, sí, sí, yo sé. Son para la **vida moderna**. En estas casitas pues, solamente alcanza un hijo o máximo dos. Y menos para los **abuelos** (capítulo 1).

La situación de Hortensia nos muestra otra parte de la problemática social del maltrato en la vejez, en donde muchos de los ancianos no tienen el apoyo de su familia y no logran tener una forma de vida digna en esta etapa³³. Este abandono se debe a la creación de una *Discurso* del adulto mayor visto como una “carga”, como extenderemos más adelante.

Volviendo a la imagen del adulto mayor como “tonto”, si bien Gustavo sí es engañado por Edison debido a su “orgullo”, el relato también revierte esta imagen del adulto mayor, pues se demuestra que ni Hortensia ni Gustavo son “tontos”, ya que ambos se dan cuenta cuando alguno de sus familiares les esconde “algo”.

HORTENSIA: ...Oye **deja de verme la cara de sonsa**. Edison, tú siempre has hecho lo que has querido. Pero esta vez te pido por favor que no le llenes a Gustavo la cabeza de pajaritos. Él es muy bueno y puede pecar de cándido...vi cómo te brillaban los ojos cuando te enteraste que Gustavo tenía ahorros (capítulo 3).

³³Según La Defensoría del Pueblo, en una encuesta de los adultos mayores en Lima realizada por *HelpAge International* en el 2013, se informa que la mayoría de los encuestados habían experimentado las necesidades insatisfechas de salud, negligencia en la atención social y el tratamiento humillante debido a su edad. Para más información véase: <http://www.defensoria.gob.pe/blog/crimenes-silenciosos/>

LIDIA: Papi, papi, necesito que me escuches con mucha tranquilidad y calma. Bueno Raquel y yo al ver que estabas descuidado con tu dinero, decidimos protegerte...

GUSTAVO: ¡**No me trates como si fuera un niño!** ¿Qué paso con mi plata?

LIDIA: Bueno, lo que pasa es que, como vimos que te estafaron, Raquel y yo te declaramos **incapaz de valerte por ti mismo**

CAMILA: ¿**Hiciste pasar a mi abuelo por loco?**

LIDIA: No, no, no es loco. Simplemente no apto para realizar gestiones sin nuestra autorización...

GUSTAVO: ...El hombre del banco me dijo que esa medida empezó hace unos días ¿Fue antes o después de la estafa?

LIDIA: Bueno, claro que fue luego, claro.

GUSTAVO: **Mientes**. Me estas mintiendo. **Lo hicieron para que yo no pudiera casarme con Hortensia** (capítulo 4).

De esta manera, Hortensia sabe que Edison trata de estafar a Gustavo; y, Gustavo, se da cuenta de inmediato que Lidia lo declara “incapaz” para evitar la boda.

Estos diálogos también nos permiten introducir el tercer aspecto de la imagen que se tiene del adulto mayor en este *Discurso*: el adulto mayor como un “niño”.

CAMILA: Cuéntame ¿quién es tu novia?

GUSTAVO: Camila, no me trates como si fuera un **niño de diez años** ¿Por qué las personas **tratan a los adultos como si fueran criaturas?** (capítulo 2).

GUSTAVO (a Delicia): Bueno yo estoy muy molesto con las dos pues, porque ¿Por qué esa costumbre de **infantilizar a las personas mayores?** Todos nos tratan como si fuéramos **unos niños tontos**. No señor, me molesta, me indigna, me saca de mis casillas (capítulo 5).

Es justo esta imagen del adulto mayor como un “niño” la que refuerza la idea de que éste no es capaz de tomar sus propias decisiones para su vida.

BLANCA: ... Ay Gustavo, Gustavo si **tomaste una decisión**, no permitas que **te manejen como un niño**.

GUSTAVO: ¿Verdad que no?

BLANCA: Claro que no. Demuéstrales que tú **eres el mismo hombre inteligente y lúcido** de toda la vida. Jamás te has echado atrás antes una decisión. No permitas que ahora te manejen, ahora menos que nunca (capítulo 3).

Sin embargo, la historia también trata de romper con esta imagen a través del personaje de Raquel, quien a pesar de estar en desacuerdo con su padre con la boda, trata de respetar su vida.

LIDIA: Bueno espera a que yo tranquilamente elija lo que quiero llevarme ¿sí? Además, hay que recordar que mi mamá quería que las joyas se queden contigo y conmigo, y que Camila tenga el collar de perlas Mikimoto, y el arito con los brillantitos, él de la bisabuela.

RAQUEL: Lidia, **mi papá puede decidir qué hacer sobre las joyas**.

LIDIA: Sí, pero es la voluntad de mamá, hay que respetarla.

RAQUEL: Bueno, pero **él tiene más derecho** sobre eso ¿no? (capítulo 1).

Por eso al final Raquel decide anular la declaración de incapacidad. En el caso de Lidia, sucede lo contrario, ya que ésta no lo considera capaz ni de manejar sus pertenencias ni sus propios sentimientos.

LIDIA: ¡Raquel piensa igual que yo! ¡A ver deja de ser hipócrita, de hacerte la buenecita, la comprensiva!

RAQUEL: Lidia, ya cállate, es que te pones como una chiquita berrinchuda de siete años. Mira, puede que no te guste esa señora, pero parece que **papá ya tomó una decisión**. Hay que pensar bien en ese detalle ¿no crees? (capítulo 3).

De esta manera, al infantilizar al adulto mayor, se le convierte en alguien “inexperto” para tomar decisiones sobre su vida. Sin embargo, igual que en los casos anteriores, el mismo relato trata de romper con ello cuando se observa que Gustavo toma buenas decisiones porque busca vivir “lo mejor posible”.

GUSTAVO (a Hortensia): Escúchame, yo he trabajado muy duro durante toda mi vida para **pasarla bien en esta etapa de mi vida**. Y ahora **quiero darte lo mejor** (capítulo 3).

Un cuarto aspecto de este *Discurso*, también introducido en algunos diálogos anteriores, es la imagen del adulto mayor como “loco”.

LIDIA: ...Mi padre es un hombre de 73 años acaba de enviudar hace muy poco tiempo, y se ha encaprichado en casarse con una mujercita impresentable que solo está interesada en su dinero. Yo quiero saber cómo hacemos para impedirlo.

RICARDO TERCERO: ...Mire, los **73 años** no es una edad muy avanzada, pero tampoco es la flor de la juventud. Puede ser que **su padre**, no lo sé, de pronto ya **no esté en las condiciones mentales para tomar sus decisiones** y necesite la autorización de sus hijas...Entonces, su padre veamos, sufre de ¿Alzheimer? ¿Esquizofrenia? ¿Demencia senil? ¿Parkinson? Dígame ¿Cuál de estas enfermedades se acerca más a sus necesidades? (capítulo 3).

La imagen del adulto mayor como “loco” se debe a que cuando uno llega a una edad más avanzada se suelen diagnosticar este tipo de enfermedades³⁴ en donde la memoria se vuelve muy frágil. En la historia, el personaje de Coco nos muestra cómo se da este desgaste poco a poco, hasta que uno es diagnosticado con Alzheimer.

COCO: No Tato, dentro de mi cabeza tengo un **animal que me masticará lentamente el cerebro hasta comerse todos los recuerdos** y lo que he vivido. Los recuerdos felices y también los tristes. El animal se comerá todo (capítulo 4).

Sin embargo, en el caso de Gustavo, no tiene una mala condición mental, sino que su decisión apresurada por casarse se debe a que sabe que no tiene mucho tiempo por delante³⁵. Algo que

³⁴Según la Organización Mundial de la Salud, “...más de un 20% de las personas que pasan de los 60 años de edad sufren algún trastorno mental o neural (sin contar los que se manifiestan por cefalea) y el 6,6% de la discapacidad en ese grupo etario se atribuye a trastornos mentales y del sistema nervioso. Estos trastornos representan en la población anciana un 17,4% de los años vividos con discapacidad. La demencia y la depresión son los trastornos neuropsiquiátricos más comunes en ese grupo de edad”. Para más información ver: <http://www.who.int/mediacentre/factsheets/fs381/es/>

³⁵Según la INEI, la esperanza de vida de los peruanos es de 74.6 años en promedio (72,0 años los hombres y 77,3 las mujeres). Para más información ver: <https://www.inei.gov.pe/prensa/noticias/esperanza-de-vida-de-poblacion-peruana-aumento-en-15-anos-en-las-ultimas-cuatro-decadas-8723/>

Lida interpreta como “locura”, pero también porque está cegada por su egoísmo por perder la herencia³⁶.

LIDIA: Al contrario, Raquel. Lo estamos **protegiendo**, ¿Tú te imaginas? Si recién mi mamá ha muerto hace seis meses y él ya se quiere casar con una **muerta de hambre** ¿Tú te imaginas lo que va a querer hacer de acá a dos, tres años cuando ya esté **más deteriorado**? Hasta le puede **regalar la casa** a un mendigo.

RICARDO TERCERO: Por supuesto, señora Lidia. Con **los ancianitos** hay que ser previsor y **evitarles que cometan errores a su edad**. Con la declaración, eso ya no sucederá

RAQUEL: Bueno **mi padre no es ningún incapaz, es un terco y un caprichoso**, eso es lo que es. Y ya me arrepentí de firmar ese papel.

LIDIA: Pero ya lo hiciste. Además es un **acto de amor**. No te preocupes, lo estamos haciendo para proteger a papá y por la memoria de nuestra madre

RICARDO TERCERO: Por supuesto. Ella las mira desde el cielo, y les agradece que protejan a su papacito **de las locuras de la edad** (capítulo 4).

De esta manera, se observa que se desvaloriza al adulto mayor por su edad, porque está “desgastado”, alegando que éste es inútil, tonto, infantil, loco y que, por lo tanto, es incapaz de tomar decisiones en su propia vida.

LIDIA: ¡Lo siento papá! ¡Tú **no estás en condiciones mentales** para casarte! Señora (a Delicia), mi padre **no sabe ni lo que dice, ni lo que hace**, por favor (capítulo 5).

Esta incapacidad no solo se relaciona a la parte psicológica sino también a la parte física, pues como se señala, este “deterioro” del adulto mayor también se da en cuanto a la fuerza física y la salud. Esta es la verdadera preocupación de Raquel.

RAQUEL: Mira yo veo las cosas de manera más práctica ¿Esta mujer tendrá **buena salud**? ¿Ah? ¿Tendrá buena salud? ¿Será una compañía para papá o más bien se va a **convertir en una carga**?... creo que acá lo que más importa es que **no se vuelva una carga**, porque si no tú y yo vamos a terminar al final **cuidando a dos ancianos**: a mi papá y a esa mujer que nadie conoce y que nos chantó sin consultar.

CAMILA: Tía a ti tampoco te importa la felicidad de mi abuelo ¿no?

RAQUEL: No Camilita, no es así. Mira a mí me parece muy lindo pensar en el romanticismo y en el amor. Pero hay que pensar en **cuánto tiempo una persona mayor puede valerse por sí misma**, cuánto tiempo le queda de **calidad de vida** (capítulo 2).

En el Perú, el cuidado de los padres pasa a los hijos cuando estos envejecen, pero en muchos casos, estos son maltratados o abandonados por el estrés o cansancio del cuidador al considerarlo una “carga” para su vida³⁷. Este es el quinto aspecto que conforma este *Discurso* sobre el adulto mayor y que se expresa de mejor manera a través del desarrollo de la línea argumental de Hortensia.

³⁶Se considera como uno de los maltratos al adulto mayor la violencia económica. Aquí los familiares administran o quitan el patrimonio del adulto mayor para beneficio personal. Para más información ver: <http://elcomercio.pe/sociedad/lima/adulto-mayor-hijos-ejercen-44-violencia-psicologica-noticia-1819858>,

http://www.mimp.gob.pe/files/programas_nacionales/pncvfs/mimdes_adultos_mayores_libros.pdf

³⁷Datos recogidos del informe del programa nacional de *Violencia Familiar en la Personas Adultas Mayores en el Perú. Aportes desde la Casuística de los Centros Emergencia Mujer*. Para más información ver:

http://www.mimp.gob.pe/files/programas_nacionales/pncvfs/mimdes_adultos_mayores_libros.pdf

ALDO: Oigan, ¿y **la abuela va a quedarse acá** con nosotros?
EDISON: ¿Acá dónde? ¿Colgada como una **lámpara**? No, tenemos que contratar una muchacha de cama adentro y ella ocuparía el cuartito.
BETTY: ¿Y qué va a pasar con mi mamá?
EDISON: Bueno **tendrá que irse** pues, caballera.
BETTY: Edison, ¿pretendes que mi mamá se vaya? ¿A dónde?
EDISON: Ustedes **son tres hermanos** ¿Por qué nosotros **tenemos que cargar con tremendo bulto**? (capítulo 1).

Este diálogo refuerza lo mencionado sobre la imagen del adulto mayor como “carga”, pero también nos remite a la cosificación del mismo quitándole su valor humano. Esto también se debe a que se cree que ésta “carga” arruina la vida de los hijos, ya que estos deben estar pendientes de los padres, lo cual les reduce tiempo para desenvolverse en su propia vida.

HORTENSIA: No te preocupes Betycita, yo no quiero estar aquí para **ser una carga** para ti y tu familia y **arruinarle la vida**... Bueno Edison tiene razón, la casa es muy chica y ustedes **tienen que hacer una vida de familia** Además, el cuarto en el que dormo es prácticamente un closet, es bastante húmedo, me da frío.
BETTY: No mamá, yo te prometo que voy a hablar con Edison a ver como puede.
HORTENSIA No, no, no, no, hijita, no, no, no, no quiero **causarte problemas**. A partir de ahora voy a **buscar un lugar para irme**. Bueno ojalá me alcance **mi pensión** de la oficina de correos ¿no? Voy a hacer mi desayuno (capítulo 1).

Así, la vida actual hace que los abuelos dejen de pertenecer a la familia nuclear. Es justo la historia de Hortensia la que permite visualizar la situación de muchos de los adultos mayores de nuestro país, que después que sus hijos empiezan a formar una familia son abandonados³⁸ a su suerte, ya que estos no quieren asumir ni la responsabilidad ni los gastos del cuidado.

EDISON: Suegrita, Betty me estuvo contando que usted ha estado pidiendo cupo en estas Casas de Adultos Mayores de la Beneficencia...pero también tiene otras opciones por ejemplo los asilos privados, los centros geriátricos, las residencias...
HORTENSIA: El **asilo privado más barato** que encontré **está 600 soles y mi pensión es de 300**. Así que **no me alcanza**, Edison... Más bien yo **he conseguido un trabajito** ¿sí? Ojalá que me paguen 300 soles, para completar. Bueno es para tejer, mantelitos a crochet.
EDISON: Ah, pero que bueno, muy bien ¿no? Me parece, claro, qué gusto porque además así va a poder trabajar y entretenerse. Yo estoy seguro que **antes de los dos meses** usted va a poder vender bastantes mantelitos y va a **poder mudarse** recontra feliz a esta residencia de cabecitas blancas. Qué ternura (capítulo 1).

Edison es el personaje que ejerce este tipo de maltrato de forma evidente, pues al estar obsesionado con “subir de nivel” no le importa cómo viva Hortensia con tal de deshacerse de ella.

EDISON: ¿Qué pasa suegrita? ¿Por qué esa carita? ¿Está mal de la pancita? Ah no, ya sé, seguro **ya encontró un lugarcito para mudarse** y no puede con la felicidad.
HORTENSIA: Aún no encuentro nada, pero apenas vea algo me voy.
EDISON: Ay, **cuando se irá la vieja** (capítulo 2).

³⁸En el Perú, las personas mayores suman más de 3 millones (casi 10% de la población) y se estima que hacia el 2021 esta cifra se duplicará. Según el *Programa Nacional contra la Violencia Familiar y Sexual*, entre enero de 2014 y abril de 2015, se registraron 2174 casos de personas mayores afectadas por violencia psicológica, 852 por violencia física y 66 por violencia sexual, mientras que 136 de ellas se encuentran en situación de abandono. Para más información véase: <http://www.defensoria.gob.pe/modules/Downloads/prensa/notas/2015/NP-181-15.pdf>

Por ello, cuando se entera de que Hortensia tiene un novio, más que estar a favor de ello, lo ve como un camino fácil para acelerar el proceso de deshacerse de esa “carga”.

EDISON (a Hortensia): Excelente, suegrita...Oye y ¿por qué mejor **no conviven?** ¿Ya no? Digo, para que se conozcan un poco más y de paso le van **ganando al tiempo** (capítulo 2).

EDISON: A mí me parece una extraordinaria idea suegrita. Yo creo que la verdad que esto de que Tatín se le haya cruzado por la vida es una bendición.

HORTENSIA: Sobre todo para ti que ya no vas a tener que **corrermelo de tu casa** (capítulo 3).

Al igual que Lidia, Edison es un personaje egoísta y, por lo tanto, busca siempre su propio beneficio. Por lo que a pesar de haber arruinado la relación de Hortensia y Gustavo tras estafarlo, sigue sin importarle las condiciones en las que viva su suegra.

BETTY: Mamá, no necesitas molestar a tu comadre. Esta sigue siendo **tu casa**.

HORTENSIA: ¿**“Mi casa”**? Es una broma de mal gusto, hija. Estaré algunos días en la casa de mi comadre. Hablé con un asilo privado. Y me he ofrecido para **trabajar como empleada y portera, a cambio de casa y comida**. Así que quedaron en contestarme y creo que resultará (capítulo 4).

HORTENSIA: Bueno **me voy**, voy a trabajar de lunes a domingos. Y **no voy a tener ni hora ni día de descanso...**

BETTY (a Edison): ...Esto no te lo voy a perdonar nunca.

EDISON: No sé porqué pero de pronto siento que hay **más espacio**, se ha agrandado la casa. Que hay **más luz, más aire**, por qué será ¿no? (capítulo 4).

Así, se muestra de manera clara la situación de desamparo que viven muchos de los adultos mayores en esta etapa de su vida y que, en su mayoría, se debe al egoísmo de los hijos, ya que al no pertenecer a la familia nuclear y se vuelve un “bulto” que ocupa un espacio y que, por lo tanto, debe ser retirado.

De esta manera, se observa que tanto en el caso de Gustavo como en el de Hortensia se promueve un *Discurso* donde se desvaloriza al adulto mayor como persona debido a la “incapacidad” que gana con la edad. En contraposición se podría pensar que es la juventud la etapa más valorada en este *Discurso*; sin embargo, el relato mismo propone que no es así.

LIDIA (a Ricardo Tercero): Ay, hace tantos años que me divorcié, que ni siquiera me acuerdo de su cara. Como uno puede pasar tanto tiempo con un hombre tan diferente a uno ¿no? Esos son **errores de juventud**, cuando uno es muy, muy jovencita, pero en cambio ahora...Ahora yo **sé lo que quiero**. Lo que me gusta de un hombre. Estoy en **mi mejor momento**, en **mi plenitud** (capítulo 4).

CAMILA: Es que no la arreglen, esto lo hicieron antes de la estafa y como **mi abuelito no es ningún incapaz**, bien que se ha dado cuenta.

RAQUEL: Sí pero entregarle 20 mil soles a un desconocido. Eso confirma que tu abuelito **no está muy lúcido** que digamos.

CAMILA: Si claro ahora estarán felices. Estarán felices porque tienen el pretexto ideal ¿No? ¡Pero ustedes saben que lo hicieron para evitar que se case con la señora Hortensia!

LIDIA: Camila, **eres demasiado joven para entender** que **hay cosas que no pueden pasar en la vida**.

CAMILA: ¡Claro! Es que yo soy muy joven y él es muy viejo ¿no? Por tanto las únicas que tienen la razón aquí, son ustedes ¡Par de fascistas es lo que son! (capítulo 4).

Así, para este *Discurso*, es la adultez y no la juventud la “mejor” etapa, ya que ser muy viejo te hace incapaz de tomar decisiones por el “deterioro” y ser muy joven te hace incapaz de tomar buenas decisiones por la “inexperiencia” y la “falta de conocimiento”. Sin embargo, este *Discurso* es revertido cuando se muestra que son los jóvenes y los adultos mayores los que toman las mejores decisiones. Un ejemplo claro es el apoyo constante de Camila a su abuelo, quien no lo deja caer en la depresión tras el fin de su relación con Hortensia.

CAMILA: ...Bueno pero no te voy a dejar. Y mira papapa, yo tengo muchísimas cosas que hacer. Estoy atrasadísima en mis trabajos y por supuesto que me muero por ver a Rodrigo, pero ¿Sabes una cosa? Yo te quiero. Para tu mala suerte, desde que tengo once años y mi papá y mi mamá se divorciaron, tú ocupaste el lugar de él. Y es por eso que te quiero tanto, ¿entendiste? Yo no voy a dejar que te mueras. Yo te adoro, así tú me grites, así tú mandes al diablo ¿Entiendes ahora, necio? ¡Necio, pesado, antipático! Y si no te levantas voy a hacer que Cindy traiga agua helada y te la tire encima (capítulo 4).

Esta situación también manifiesta la importancia de los abuelos para los nietos, quienes en muchos casos han sido criados por ellos.

ALDO: **Abuelita**, por favor, **¡Quédate!** Te **doy mi cuarto**, yo me voy al cuarto de servicio, de verdad no me importa.

EDISON: Aldo, es tu cuarto en tu casa, disfruta lo que es tuyo.

HORTENSIA: Gracias hijito, gracias, pero a donde voy estaré más a gusto.

ALDO: Pero tú me cuidabas cuando mi vieja se iba a chambear y yo te extraño mucho (capítulo 4).

De esta manera, se observa que son los más jóvenes los que verdaderamente valoran al adulto mayor y, además, a pesar de su “falta de experiencia” no solo reconocen de inmediato los errores que cometen los adultos para con sus abuelos sino que tratan de que estos se pongan en su lugar.

LIDIA: ... **Papá** demostró que **no está en sus cabales** y punto. Además ¿cuál es el problema? Lo único que él tiene que hacer es contarnos lo que quiere hacer con sus cosas, si nos parece razonable, lo autorizamos y ya. Hasta es más cómodo para él. Ya está.

CAMILA (enojada): ¿Sabes una cosa, mamá? Estoy pensando que sería muy interesante hacerte lo mismo a ti cuando cumplas 70 años. O quizás antes. Sería “más cómodo” ¿no? (capítulo 4).

EDISON: ¿Qué pasa cachorro? ¿**Estás triste por la abuela**? Tranquilo, ahí va a estar más contenta, va a estar rodeada de viejitos. A lo mejor hasta consigue nuevo novio. Una Momia, el Señor de Sipán, algo así.

ALDO (enojado): Cuanto tú seas viejo yo también te voy a mandar a un asilo (capítulo 4).

Retomando uno de los diálogos anteriores, es justo la frase “*hay cosas en la vida que no deben pasar*” dicha por Lidia a Camila, la que nos permite introducir el reconocimiento de la existencia de algunas reglas que el adulto mayor no debe romper por su edad. Así, en primer lugar, se observa que el adulto mayor no puede comportarse como un adolescente. Esto contrasta con la imagen del

adulto mayor como “niño” ya mencionada, pues a pesar de ser considerado así, que se comporte como alguien de una edad menor lo hace “ridículo”.

LIDIA (a Raquel): A Camila ni le pregunto, porque a ella le fascina que el abuelo ande ahí **haciendo el ridículo como si fuera un adolescente**, pero yo espero que tú seas más sensata ¿Qué hacemos con papá? (capítulo 2).

GUSTAVO: Si pues, ¡Qué fácil! ¿Qué fácil no? La señora entra a mi vida, deja que yo me haga ilusiones, que **me sienta como un adolescente ridículo**. Y luego si te he visto no me acuerdo.

HORTENSIA Tú lo has dicho. De repente **fue el ridículo más grande desde el comienzo**.

Gustavo: Para mí no, pues. Para mí fue muy importante, pero eres igual a todas ni más ni menos (capítulo 4).

Por lo tanto, existe una contradicción en el mismo *Discurso* donde se desvaloriza al adulto mayor, al tratando como “niño”, pero se le prohíbe que se comporte como tal. En cuanto a la segunda regla, se reconoce que el adulto mayor no puede divertirse y salir como un joven.

LIDIA: A ver Cindy: esta es la quinta vez que vengo en las mañanas y papá no está. Y cuando lo llamo por las tardes, lo encuentro un día sí y otro no ¿**Por qué está saliendo tanto**? Además que no quiere llevar el celular que yo le regalé

CINDY: No sé señora Lidia, pero qué más quiere que el Don Tato esté **entretenido**.

LIDIA: Cindy, yo sé lo que le conviene a mi papá. Así que límitate a responder. ¿**Por qué mi papá está saliendo tanto**? (capítulo 1).

CAMILA: ¡Ah qué bueno! ¿Tiene una novia entonces?

LIDIA: Porque dices qué bueno, qué bueno ¿Qué puede tener de bueno que tu abuelo este **perdiendo el tiempo** o el dinero con una extraña? ¿Ah?

CAMILA: **Me da gusto que mi abuelo tenga una vida** y que no esté llorando por los rincones a mi abuela. Eso sí me preocuparía.

LIDIA: ¿Tú todavía **crees en el amor con pajaritos y flores**, ah?...(a Cindy) De ahora en adelante me vas a dar un reporte diario de todo lo que haga mi papá, sobre todo lo que tenga que ver con esa mujer ¿Entendiste?

CAMILA: Mamá ¿Lo vas a espiar?

LIDIA: No lo estoy espiando, **lo estoy cuidando** (capítulo 2).

Así, también se busca limitar el desenvolvimiento del adulto mayor en el mismo espacio público, quien no tiene derecho a “tener una vida” como los demás. Es justo este argumento el que se relaciona a la tercera regla: el adulto mayor no puede enamorarse.

CAMILA (a Raquel): Bueno, entonces me imagino que no vas a hacer ningún problema. No creo que mi abuelo **se esté enamorando** de una viejita enclenque.

LIDIA: ¿**“Enamorado”**? ¡Camila, deja de decir estupideces! **La gente a esa edad no se enamora!** (capítulo 2).

GUSTAVO: Lidia ya basta, termina con esto.

LIDIA: Papá, lo hago por la memoria de mamá ¡Mírense! ¿Qué hacen **dos personas de su edad jugando a la casita**? **¡Es patético!** (capítulo 5).

Por lo tanto, el hecho de que tanto Gustavo como Hortensia hayan roto estas reglas impuestas por la sociedad, hace que se justifique el uso de un *Discurso* sobre el adulto mayor donde este es desvalorizado e incluso “castigado”, ya que esa forma de vida es para los jóvenes.

CAMILA (a Lidia): Bueno, pero lamentablemente ella (la abuela) no me puede escuchar pues mamá, porque ya se murió. Sí, y yo también la adoraba. Y todo el mundo la quería, mamá. Pero no está. En cambio mi abuelito sí. Y él sí **quiere vivir**, mamá. Es como si **le echaras la culpa de que él no se hubiese muerto** en vez de la abuelita...es la verdad mamá. Todo el mundo pensaba que él se iba a morir antes que mi abuelita y no fue así. Y ahora **todo el mundo quiere castigarlo**, quiere **condenarlo** por eso ¡Qué cruel eres, mamá! (capítulo 3).

En conclusión, hasta el momento se ha observado la existencia de un *Discurso* sobre el adulto mayor donde este posee características como inútil, tonto, niño, loco, incapaz y bulto, las cuales justifican el maltrato en la vejez, ya sea a través del abandono o a través del castigo de incapacitarlo en sus decisiones por romper las “reglas” de lo que significa ser un adulto mayor en nuestra sociedad. Sin embargo, a este *Discurso* se contrapone al del grupo que apoya a Gustavo y Hortensia y en el cual su argumento principal se basa en que el adulto mayor tiene derecho a “vivir lo mejor posible”.

BLANCA (a Gustavo): Aunque tú tienes razón, **nada es perfecto**. Pero uno trata de que las cosas salgan lo mejor posible ¿no? Yo supongo que los 45 años de casados que tenemos han sido así, **lo mejor posible**...La vida está hecha de cosas simples Tato (capítulo 1).

En este *Discurso* se busca valorar y respetar las decisiones del adulto mayor, ya que tener una edad mayor no significa que no tenga los mismos derechos que los demás como ser “libre” y “vivir”.

CAMILA: ...Tú **eres un hombre libre**, no tienes que darle explicaciones a nadie y menos a mi mamá. Simplemente dile que, dile que estás saliendo con esta señora, y que bueno, quién sabe que pueda pasar más adelante ¿no? Digo, si tienes otras intenciones.

GUSTAVO: ¿Casarme con Hortensia?

CAMILA: ¿Por qué no?

GUSTAVO: No lo sé, no lo había pensado.

CAMILA: Bueno ¿Qué tiene de malo? ¿Hay algún impedimento? (capítulo 2).

CAMILA (a Gustavo): Todavía te cuesta entender que mi abuelita ya se fue y que tú **eres un hombre libre que puede rehacer su vida**. No te pongas obstáculos: no los hay, no existen. Si esa señora te hace feliz, adelante. Y si alguien se opone, qué pena pues, lástima. Sobre todo mi mamá con sus aires de grandeza que no tiene (capítulo 2).

De esta manera, se observa que en este *Discurso* se promueve la valorización de la vida sin importar la edad, algo que Gustavo tiene que aprender cuando se enfrenta a dos momentos difíciles: la muerte de Blanca y la finalización de su relación con Hortensia.

HORTENSIA Tato, mira la única salida es **seguir adelante**. “Vivir”. Si yo sé, yo sé que no es fácil, que nada será igual sin tu esposa, pero piensa, piensa que ella quiere verte feliz al lado de tus hijas, de tu familia. Ella te está mirando desde el cielo.

GUSTAVO: No, no importa la familia. Blanca me dejó solo, me dejó solo.

HORTENSIA: Tato, Tato no reniegues, mira a tu alrededor, **mira a toda la gente que te quiere**, sobre todo tus hijas, tu nieta, tu hermana y también tus amigos (capítulo 1).

GUSTAVO: Deja a tu tía China en paz con su Club Social y todas las estupideces que se inventa para llenar su vida.

CAMILA: Bueno pues, es que **de eso se trata vivir**.
GUSTAVO: Yo **no quiero vivir, yo quiero morir** (capítulo 4).

Así, se reconoce que el adulto mayor tiene tanto derecho de “vivir” como los demás y que debe hacerlo “lo mejor posible”, es decir, no darse al abandono sino seguir adelante y aprovechar el resto de su vida.

LIDIA: Comprendo que me odies papá. Pero yo lo hice por, por la memoria de mi mamá. Pienso mucho en ella. La extraño, la extraño, no sabes cómo.
GUSTAVO: ¿Y tú crees que yo no? ¿Crees que no sentí que se abría la tierra cuando la perdí? Pero **no me voy a echar al abandono**. Y mira: encontré una mujer maravillosa (capítulo 5).

Justamente, un segundo aspecto que se reconoce en este *Discurso*, es también la valorización del tiempo. Así, si bien Gustavo trata de “rehacer su vida”, se busca que comprenda que por su edad, no tiene el mismo tiempo que antes.

CINDY (a Gustavo): Y ¿cuándo piensa casarse con doña Hortensia?... ¿y qué espera? Ustedes ya **no son unos chiquillos**. Además, usted es viudo, ella es viuda y los dos se quieren ¿**Qué quiere esperar?** ¿Hasta que **entre a la iglesia con bastón?** (capítulo 2).

JOSEFINA: Hortensia no te hagas de rogar y di que sí.
COCO: No, Chinita no la apures que el amor es un néctar muy delicado que toma más trabajo del que se dan las abejas en la colmena.
GUSTAVO: Coco, a nosotros **tampoco nos sobra el tiempo para estar esperando** (capítulo 2).

CINDY: Ay ya pues, Don Tato. Ya ve que en unos días se le pasa el chucaque. El tiempo es el mejor remedio para las penas de amor.
GUSTAVO: Sí, pues. **Tú tienes juventud, te quedan años**, pues date el **lujo de esperar, pero yo no** (capítulo 4).

Sin embargo, a diferencia del *Discurso* de Lidia donde la adultez es la época más valorada, en este *Discurso* se promueve la idea de que todas las etapas son igual de importantes.

BLANCA: Pero ¿Sabes Gustavo? Ahora que ya no estoy en el mundo, veo con mucha claridad las cosas. Así como **las personas no ocupan un espacio, la vida** tampoco es un bloque, **no es un todo**. **La vida es, es una secuencia de experiencias, de tiempos, de momentos, una colección de episodios**, no es una unidad...Eso quiere decir que nosotros tuvimos lo mejor el uno para el otro durante un largo tiempo, pero eso Gustavo, eso, ya acabó, como todo se acaba. **Vivir es un cambio constante y ahora todo es distinto**, todo. Lo que viene para ti y para Hortensia, también será lo mejor. **Una existencia está hecha de muchísimos “mejores” momentos** ¿sí? Pero tienes que **aprender a reconocerlos** para decir al final que **viviste lo mejor posible** (capítulo 5).

De esta manera, se propone apreciar cada nueva etapa a la que el ser humano tiene que enfrentarse en el transcurso de su vida.

GUSTAVO: ...Vamos a **renovarnos**, hay que pintar de nuevo la habitación y abrir ventanas y puertas para que el aire se lleve todo el pasado y Blanca se vaya.
HORTENSIA: No, no, no, yo no quiero que ella se vaya.
GUSTAVO: Pero **es lo normal, lo más sano**, tiene que irse....hoy **comienza una nueva etapa, todo tiene que ser distinto** (capítulo 5).

En conclusión, se ha podido identificar la existencia de dos *Discursos* sobre el adulto mayor que nos permiten visualizar la existencia de una problemática social como el maltrato en la vejez. Así, esta problemática se manifiesta a través de la situación de Gustavo, en donde sus hijas limitan su actuar al declararlo incapaz debido al uso de un *Discurso* donde se desvaloriza al adulto mayor como persona porque ha roto las reglas que debe cumplir alguien de su edad. A su vez, se observa el maltrato en la vejez a través de la situación de Hortensia, en donde esta es llevada al desamparo debido al uso de un *Discurso* donde se ve al adulto mayor como un “bulto”, “cosa” o “carga”. Es aquí donde entra la importancia del uso del *merchandising social*, ya que la evidencia de ambas situaciones permite una reflexión sobre esta problemática, que en la historia se refuerza también cuando Camila y Cindy visitan una Casa del Adulto Mayor “real” en Magdalena.

CAMILA: ... ¿No me quieres acompañar en la mañana del domingo al voluntariado que estoy haciendo con la Municipalidad para el Adulto Mayor? ¡Vamos! Es bien bonito visitar a los abuelitos.

CINDY: Sí, yo una vez hice de payasa para la Navidad de los viejitos en un asilo. Pobrecitos, **están bien solos.**

CAMILA: Sí, pues. Son los que **menos recursos tienen.** Mi abuelo y la tía China y todos los que son como ellos tienen suerte de llegar a esta edad y no pasar angustias económicas (capítulo 3).

Así, la reflexión da un paso más allá cuando el relato muestra algunas iniciativas por parte de nuestra sociedad para luchar contra la problemática del maltrato en la vejez que muchas veces es minimizada.

INVITADO: ...Acá lo importa es que, además de que tengan un tiempo de conocerse, de compartir, también que tengan sus **talleres productivos** para que puedan seguir pues ¿no? **Viéndose por ellos mismos.**

CAMILA: ¿Se brinda también asistencia médica?

INVITADO: Así es, hemos tenido una **conferencia de nutrición** hace unos días, tenemos campañas médicas gratuitas (capítulo 3).

De esta manera, no solo se hace mención a los talleres dados por este centro (chocolatería, tango, marinera, taichí, gimnasia rítmica, etc.) sino también se resalta la idea de que se les enseñe cosas productivas para que en caso de desamparo puedan seguir adelante ellos mismos.

Finalmente, esta situación que vive el adulto mayor revela no solo el gran camino que falta por recorrer por parte del Estado para combatir esta problemática sino una imagen de un país egoísta e irresponsable hacia cierto tipo de ciudadano que por su edad no merece vivir lo “mejor posible”.

6.3 “La culpable”

De la tercera temporada se ha elegido la historia “La culpable”, la cual trata la problemática social de la violencia hacia la mujer manifestada, en este caso, a través del abuso sexual³⁹ y el hostigamiento social. Este relato cumple con los tres criterios de selección. En primer lugar, esta problemática tiene un factor principalmente social, ya que se trata de un tipo de violencia hacia un género en particular: la mujer. En segundo lugar, la historia se enfoca especialmente en esta problemática en sus tres líneas argumentales. Y, por último, en los últimos años, la violencia hacia la mujer ha sido una de las problemáticas sociales más visibilizadas, ya sea por las iniciativas por parte de Estado⁴⁰ o por las denuncias de los ciudadanos⁴¹.

6.3.1 Descripción de la historia

6.3.1.1 El argumento

La historia inicia con Brenda Vásquez, una secretaria de clase media baja, quien conversa con sus compañeras de trabajo, Marilú y Carla, sobre la pose semidesnuda de una actriz en una revista. Esta situación da cuenta de lo que opinan Brenda, Marilú y Víctor, otro compañero de trabajo, sobre la libertad de la mujer con su cuerpo, forma de pensar distinta a la de Rosalía, otra compañera a la que Carla suele apoyar. También Brenda cuenta que acaba de terminar con Antonio y que piensa salir a divertirse en la noche con sus amigas del colegio.

Más tarde, Brenda llega a su casa para prepararse para salir y tiene una discusión con su madre Irma, a quien no le gusta que salga tanto por lo que piensen los demás, algo absurdo para Brenda. Repentinamente llega Antonio para rogarle que reanuden la relación, pero ella se niega, ya que la razón por la que le terminó fue porque es muy controlador, algo que ella no tolera. Finalmente, Brenda logra salir a divertirse con sus amigas a una discoteca y es justo aquí donde conoce a Gonzalo de la Piedra, un nadador profesional y de clase alta, con quien se la pasa bailando y tomando. Sin embargo, al final de la jornada, ella es golpeada y violada por él.

³⁹Según la INEI solo en el 2014 se atendieron 9,562 denuncias de violencia sexual hacia la mujer. Sin embargo, como lo demuestra ENDES, en el Perú el 48% de casos no se denuncia por miedo, vergüenza o sentimiento de culpa, por lo que se estima la existencia de muchos más. Para más información ver: <https://www.inei.gob.pe/estadisticas/indice-tematico/crimes/>, <http://peru21.pe/actualidad/peru-ocupa-tercer-lugar-casos-violacion-sexual-mundo-2200933>

⁴⁰Desde el 2009 se presentan proyectos legislativos para la tipificación del feminicidio como delito, pero es recién el 01 de diciembre del 2011 cuando se aprueba modificar el artículo 107 del código penal del parricidio y convertirla en “Artículo 107. Parricidio/Feminicidio”. El lunes 23 de noviembre del 2015 se modificó el Código Penal (artículos 45, 121-A, 121-B, 122, 377 y 378) a favor de prevenir, sancionar y erradicar la violencia contra las mujeres y los integrantes del grupo familiar. Para mayor información ver: http://www.flora.org.pe/web2/index.php?option=com_content&view=article&id=564:el-feminicidio-en-el-peru-caminos-recorridos-y-retos-para-su-prevencion-y-sancion&Itemid=100, <http://laley.pe/not/2929/los-cambios-al-codigo-penal-en-la-nueva-ley-que-sanciona-la-violencia-contra-la-mujer/>

⁴¹Según, CEPAL (Comisión Económica para América Latina y El Caribe), en un informe hasta el 2014, el Perú ocupa el segundo lugar de feminicidios en América Latina. Según el Informe Temático N126/2014-2015 realizado por el Congreso de la República hasta el 2015, los casos atendidos por violencia familiar y sexual en los Centros Emergencia Mujer a nivel nacional han ascendido. Entre el 2009 al 2016 (Enero-Julio) el MIMP ha registrado 829 casos de feminicidio y 938 casos de tentativa de feminicidio en los centros de Emergencia Mujer. Para más información véase: <http://peru21.pe/actualidad/peru-ocupa-segundo-lugar-feminicidios-america-latina-2203520>, [http://www2.congreso.gob.pe/sicr/cendocbib/con4_uibd.nsf/4D6FF68892487BCF05257E2E005F78D3/\\$FILE/INFTEM126-2014-2015.pdf](http://www2.congreso.gob.pe/sicr/cendocbib/con4_uibd.nsf/4D6FF68892487BCF05257E2E005F78D3/$FILE/INFTEM126-2014-2015.pdf), http://www.mimp.gob.pe/portalmimp2014/index.php?option=com_content&view=article&id=1407&Itemid=431

Al día siguiente, Brenda hace la denuncia respectiva en la comisaría, pero tanto el capitán de policía como el médico legista no le creen, ya que ella no es virgen y no fue violentada en sus partes íntimas. Esto fue porque después de los golpes, se dejó violar al sentir que Gonzalo la iba a matar. Así, Brenda se va decepcionada a casa. Sin embargo, cuando Alicia, la novia de Marilú y abogada penalista se entera de esta injusticia hacia Brenda, decide ayudarla en el proceso legal. Paralelamente, Gonzalo le cuenta a su hermano Ricardo, quien es también su *manager*, que abusó de Brenda. Ricardo se enoja, ya que no es la primera vez, y decide contratar a Carolina Segovia, abogada de su padre, para que los ayude en caso denuncien a Gonzalo, quien se encuentra en una crisis emocional por las exigencias en el deporte.

Con la ayuda de Alicia, Brenda logra que su caso vaya a juicio, lo que provoca un escándalo mediático, ya que Gonzalo no solo es un deportista famoso sino muy adinerado. Este escándalo llega a los oídos de Pamela, la novia de Gonzalo, la cual estaba de viaje. Pamela se enoja con él y le termina, lo que lo vuelve loco, ya que está obsesionado con ella porque ella es lo único “normal” en su vida. Sin embargo, Ricardo la convence de que esté junto a Gonzalo en el proceso de denuncia para poder lograr que él sea visto como un hombre engañado. En principio, Pamela se niega, pero cede ante la presión de su familia.

Paralelamente, Alicia trata de probar por medios legales la violencia sexual hacia Brenda; sin embargo, le es difícil no solo por los malos procesos llevados a cabo en la comisaría sino también por los prejuicios que tiene la sociedad hacia la mujer de bajos recursos. A esto se suma que Carolina, usa sus “influencias” y el dinero de la familia de Gonzalo para hacer que Brenda sea vista como la “culpable” de la situación por no ser una “mujer decente” por tener una forma de vida “libre”. De esta manera, Brenda es dejada como una prostituta que busca sacarle dinero a Gonzalo.

Al mismo tiempo, en el centro de trabajo de Brenda, se dan posiciones divididas sobre la situación: mientras Marilú defiende la versión de Brenda, Rosalía busca echarle la culpa por lo que le pasó. Si bien Brenda intenta volver al trabajo, las consecuencias de la violación como tener pesadillas, la bajada de ánimo, el terror a salir a las calles y el miedo a los hombres, hacen que pida una licencia temporal. Sin embargo, terminan despidiéndola. Sus compañeros intentan juntar firmas para evitarlo, pero no logran que la empresa cambie de opinión.

Cuando se da el juicio, Brenda lo pierde a pesar de todos los esfuerzos de Alicia, ya que Carolina logra que cambien de juez y; además, le paga a Antonio, ex enamorado de Brenda, para que declare en su contra y el nuevo juez crea que ella pidió los golpes y la misma violación. A pesar de perder el juicio, Alicia le insiste en continuar investigando, pero Brenda decepcionada, se niega y se sume a la depresión.

Como Gonzalo se ve libre de sospecha, sale a beber nuevamente. Cuando regresa borracho a su casa, se encuentra a Pamela, quien va a despedirse de él definitivamente porque ya terminó el juicio. Esto lo enloquece y Gonzalo la agrede sexualmente. Pamela no duda en denunciarlo, pero a diferencia de Brenda, a ella sí le creen por tener una imagen y posición social y económica diferente a la de ella. Mientras tanto, Alicia descubre que hubo un proceso extraño en el cambio de juez que supervisó el juicio de Brenda. Además, Antonio le pide más dinero a Carolina, pero tras su negativa, decide decir la verdad sobre el soborno a los medios de comunicación. De esta manera, Gonzalo queda al descubierto y es procesado, por lo que Alicia le pide a Brenda que acepte reabrir el caso, a lo cual ella accede.

Al final Brenda decide rehacer su vida en un nuevo trabajo; sin embargo, su padre la invita a viajar a Australia por un tiempo, lo cual ella acepta, ya que significaría un nuevo comienzo. De esta manera, Brenda tiene la esperanza de lograr justicia en un futuro y decide seguir adelante con su vida.

6.3.1.2 Los personajes

a) *Personajes principales:*

1. **Brenda María Vásquez Villegas (Stephanie Orué):**

Brenda es una secretaria de clase media baja. Es hija única de Irma y vive sola con ella, ya que su padre se fue a vivir a Australia. Es alegre, vivaz y segura de sí misma. Tiene una forma de pensar liberal, pues le gusta ser independiente, hacer lo que quiera, vestirse bien, sentirse linda, salir y divertirse. Sin embargo, cuando es víctima de violación sexual por parte de Gonzalo, cambia su forma de ser, ya que se da cuenta de que como mujer se encuentra en una posición vulnerable en la sociedad, pues ella queda como “culpable” de la situación por no ser una “mujer decente”. Su único objetivo es tratar de hacer justicia.

2. **Gonzalo de la Piedra (Janncarlo Torrese):**

Gonzalo es un deportista de élite de natación. Su hermano mayor es Ricardo, con quien vive, ya que sus padres se encuentran en Roma. Su novia es Pamela, con quien piensa casarse. Tiene un carácter explosivo, machista, obsesivo y controlador. Es de clase media alta y tiene una buena imagen social gracias a su desempeño deportivo y su físico. Sin embargo, él odia su vida, ya que a pesar de tener éxito, el deporte no le da libertad de hacer lo que él quiera y sentirse “normal”. Esto porque Ricardo, su *manager*, lo presiona demasiado. Brenda no es la primera persona de la que ha abusado sexualmente, ya que antes abusó de una “fan” a la cual acalló con dinero; y,

lamentablemente, tampoco es la última, porque al final también viola a Pamela. Su único objetivo es tratar de ser “normal”.

b) Personajes secundarios:

1. Marilú (Masha Chávarri):

Marilú es otra secretaria de clase media baja, compañera de trabajo de Brenda. Es lesbiana y vive con Alicia, su pareja actual. Tiene una forma de pensar más liberal, es segura de sí misma y siempre busca la justicia. Por ello defenderá y apoyará a Brenda en todo momento. Sueña con tener una mascota y poner su propio negocio de peluquería canina. Su único objetivo es apoyar a Brenda.

2. Alicia Ferrari (Giselle Collao)

Alicia es abogada penalista. Es lesbiana y vive con Marilú, su pareja. Ha sido compañera de estudios de Carolina. Es feminista y tiene un carácter decidido, seguro de sí mismo y perseverante. Por eso no se rinde en la búsqueda de justicia y en romper con los prejuicios sobre la mujer. Ella se ofrece voluntariamente a ayudar a Brenda con su caso y a pesar de perder el juicio continúa investigando por su cuenta. Su único objetivo es hacer justicia.

3. Irma (Flor Castillo)

Irma es un ama de casa de clase media baja. Es la madre de Brenda y está separada de su esposo que vive en Australia. Tiene una forma de pensar conservadora y le importa mucho lo que piensen los demás de ella. Ella culpa a su hija de haber sido violada, ya que considera que Brenda se expuso con su vida “libre”. Sin embargo, esta forma de pensar se debe a que ella también fue violada cuando era joven, pero nunca lo denunció, ya que veía pocas posibilidades de éxito en lograr justicia. Este trauma no resuelto afectó su matrimonio y la forma de tratar su hija. Su único objetivo es tratar de cumplir con las reglas de la sociedad.

4. Ricardo de la Piedra (Diego Lombardi):

Ricardo es el hermano mayor de Gonzalo y su representante en el mundo del deporte. Sus padres viven en Roma por lo que él también está a cargo de todo el negocio familiar de la constructora. Tiene un carácter controlador, egoísta, obsesivo y machista. Él siempre quiso la vida de Gonzalo, pero al no ser tan buen deportista no pudo lograrlo. Por ello vive su sueño a través de su hermano presionándolo al máximo. Así, no le importa cometer actos ilícitos con tal de salvar la reputación de Gonzalo. Su único objetivo es que Gonzalo siga siendo exitoso.

5. Carolina Segovia (Kareen Spano)

Carolina es la abogada de Gonzalo. Ha sido compañera de estudios de Alicia. Es de clase media alta. Tiene un carácter fuerte, decidido, egoísta, hipócrita y competitivo, por lo que la única razón por la que acepta el caso de Gonzalo es porque le gustan los retos. Tampoco le importa cometer actos ilícitos, como “comprar” medios de comunicación, jueces y testigos, con tal de ganar el caso. Su único objetivo es ganar.

6. Pamela Markham (Vania Accinelli)

Pamela es la novia de Gonzalo. Proviene de una familia de clase alta con mucho dinero e influencias, por ello tiene una buena posición económica y social. Tiene un carácter decidido y seguro de sí mismo por lo que a pesar de apoyar a Gonzalo por la presión de su familia, termina con él al finalizar el proceso. Esto hace que Gonzalo la viole, pero ella no duda en denunciarlo. Su único objetivo es tratar de hacer lo correcto.

7. Carla (Roselia Roggero)

Carla es otra secretaria de clase media baja, compañera de trabajo de Brenda. Tiene un carácter débil e inseguro por lo que constantemente busca caerles bien a los demás. Así, primero apoyará el punto de vista de Rosalía, pero cambiará cuando se da cuenta de las injusticias hacia Brenda. Ella aparenta ser una “mujer decente”; sin embargo, al final, confesará que no es así. Su único objetivo es mantener una imagen adecuada.

8. Rosalía (Claudia Morales)

Rosalía es otra secretaria de clase media baja, compañera del trabajo de Brenda. Es soltera y va a cumplir treinta años. Tiene una mentalidad conservadora, machista y prejuiciosa, por lo que juzgará a Brenda y le echará la culpa de lo sucedido por su vida “libre”. Ella cree que si uno hace lo “correcto” no le pasará nada malo. Sin embargo, cuando la despiden de la empresa por ser “vieja” se dará cuenta de que no siempre es así. Su único objetivo es ser una “mujer decente”.

9. Víctor (Renato Medina)

Víctor es ingeniero y un compañero del trabajo de Brenda. Tiene un carácter amable, comprensivo y cariñoso. Como ha vivido con mujeres desde que su padre murió cuando era pequeño, no le gusta el machismo. Está interesado en Brenda desde un principio y cuando ella pasa por esta situación difícil busca apoyarla en todo momento. Si bien Brenda no le corresponde al inicio, se da cuenta que él es un hombre diferente que vale la pena y al final habrá esperanza de una relación. Su único objetivo es apoyar a Brenda.

En la historia también interactúan personajes específicos como: Antonio (Diego Seminario), ex enamorado de Brenda que declara en su contra, Yilber Fuentes (Mario Soldevilla), periodista

influyente que es “comprado” por Carolina para dejar mal a Brenda, el Juez Manson (Ricardo Cabrera), juez suplente que hace que Brenda pierda el caso, el doctor Martínez (Luis Menezes), médico legista que atiende a Brenda tras ser violada; y, el capitán Castro (Carlos Chávez-Fernández), capitán de policía que recibe a la denuncia de Brenda en la comisaría. Estos personajes no tienen un objetivo específico, pero aportan a la historia con comentarios que ayudan extender alguna idea.

6.3.1.3 Las líneas argumentales

En la historia se ha identificado como conflicto principal que guía la trama la lucha de la mujer por hacer justicia en un caso de violación sexual. Sin embargo, se reconoce la existencia de conflictos menores en la interacción de otros personajes. Estos conflictos se manifiestan en las líneas argumentales, de las cuales hemos podido identificar tres de ellas, una principal y dos secundarias.

- **La lucha de Brenda por hacer justicia:** Brenda buscará hacer justicia tras ser violada sexualmente por Gonzalo. Sin embargo, se enfrentará a un sistema de justicia y a una sociedad que la culpa de lo sucedido por no ser una “mujer decente” por tener una forma de vida “libre”.
- **La corrupción en el sistema de justicia:** Carolina le pagará a medios de comunicación, jueces y testigos para dejar a Brenda como la “culpable” de la situación por no ser una “mujer decente” al tener una forma de vida “libre”.
- **La injusticia contra Rosalía:** Rosalía es despedida de la empresa por ser la mujer de más edad, lo cual revela la injusticia hacia la mujer en el ámbito corporativo. Ésta línea argumental aparece casi al final de la historia.

6.3.2 Significación social del relato: las problemáticas sociales

A continuación nos disponemos a identificar a través de los diálogos (discursos) de los personajes los *Discursos* que evidenciarán la problemática social de la violencia hacia la mujer, la cual se da no solo a través de la agresión sexual hacia Brenda sino también a través de la construcción de una imagen de la mujer como la “culpable” de la situación, ya que ésta no cumplió con ser la “mujer decente” que la sociedad le demanda.

Para empezar, se clasificará a los personajes en dos bandos: el grupo que culpa a Brenda de lo sucedido y el grupo que le cree y la apoya. Cabe resaltar que esta clasificación no significa que el bando que culpa a Brenda sean los “malos” y el que la apoya los “buenos”, sino que, como se desarrollará, muchos de los personajes se guían de una imagen sobre la mujer que los ciega de ver el hecho real: se ha cometido un delito, una violación sexual.

Entonces siguiendo con la clasificación, en el bando de los que culpan a Brenda tenemos a Irma, Rosalía, Carolina, Gonzalo, Ricardo, el juez Manson, el capitán Castro, el doctor Martínez, Yílber Fuentes y Antonio. En este bando se identifica la creación de un *Discurso* sobre la mujer en el cual ésta es culpable de ser “violada” porque no cumplió con ser una “mujer decente”, es decir, seguir ciertas reglas que la sociedad le impone. En segundo lugar, en el grupo de los que creen y apoyan a Brenda se encuentran Alicia, Marilú, Víctor y Carla. En este bando se identifica un *Discurso* en donde se plantea que la mujer es libre de vivir como desee, fuera de cualquier etiqueta como la “decencia”, y la culpabilidad de un acto como una violación sexual no tiene nada que ver con el estilo de vida que ésta lleva. En cuanto a Pamela, ella no pertenece a ningún bando, ya que solo apoya a Gonzalo porque su familia la convence; sin embargo, al final de la historia refuerza este último *Discurso*. Entonces ambos *Discursos* sobre la mujer se basan en argumentos que se pueden resumir:

TIENE LA CULPA Porque no cumplió con las reglas de ser una “mujer decente”.	VS	NO TIENE LA CULPA La mujer es libre de vivir como mejor desee.
---	-----------	--

Es justo el enfrentamiento de estas dos formas de pensar la que evidencia la problemática social de la violencia hacia la mujer y que la primera escena, cuando Brenda y sus compañeras de trabajo hablan sobre la foto de una actriz semidesnuda, ejemplifica muy bien.

ROSALÍA: ¡Por Dios! ¡Esa mujer (en la revista) está completamente **desnuda!**
CARLA: Se le ve casi todo
MARILÚ: **Está regia.** Además confiesa **más de 40** ¡Qué maravilla!
BRENDA: Me encanta. **A mí me encantaría llegar a los 40 años así.** No tiene **ningún rollito.**
ROSALÍA: Ay te apuesto que **se ha operado** toditita.
CARLA: Una vez leí que solo las **chichis**
ROSALÍA: Ay Carla, por favor ¿Estás creyendo? **El cuerpo es el arma de trabajo de estas- chicas fáciles**
BRENDA: Pero Aitana no es una chica fácil, pues. Aitana es una actriz de cine y de televisión, y de las buenas.
MARILÚ: Sí. Además ha ganado un montón de premios y trabaja en el extranjero.
ROSALÍA: ¿Así? ¿Entonces para qué se **calatea**?
MARILÚ: Porque **le da la gana**, pues. Querrá sentirse **guapa, libre.** Además **es su cuerpo** ¿no? (capítulo 1).

Para empezar, se buscará entender lo que se conoce en el relato como “mujer decente”. Se había mencionado que la “mujer decente” es aquella que cumple con ciertas reglas que la sociedad le impone. En este caso, la primera regla tiene que ver con la forma de vestir. Así, si la mujer se viste de manera expositiva es etiquetada como “chica fácil”, es decir, “prostituta”.

IRMA: ¿Ves? ¿Ves? Por eso no te duran los enamorados. Por qué andas de aquí para allá con las **faldas todas apretaditas enseñando el calzón.**
BRENDA: A ver un ratito mamá. **Yo no enseño el calzón** ¿ya? yo me visto a la **moda porque a mí me queda bien.** Yo no me meto con tu ropa, tú no te metas con la mía (capítulo 1).

ANTONIO (a Carolina): (Brenda) Se **viste como prostituta** para que la vean. Usted sabe: **escotes, minifaldas**, esas cosas (capítulo 3).

La imagen de “chica fácil” nace en contraposición a la de “mujer decente”. Por lo tanto, ya que Brenda no cumple con las reglas que la hacen una “mujer decente” será etiquetada como “chica fácil”, lo cual, como se verá más adelante, justificará la violación sexual.

Es necesario mencionar que estas reglas creadas por la sociedad son en función de “cuidar” a la mujer del peligro que acecha en el ámbito público: el hombre. Vivimos en un país en donde se ha relegado a la mujer al espacio privado y al hombre al público⁴², por lo que el desenvolvimiento de las mujeres en este ámbito se ve limitado por el del dominio del hombre.

IRMA (a Brenda): ...porque en la cabeza de los hombres nosotras **los tentamos, somos la tentación**. Por eso **tapamos nuestro cuerpo**, por eso **escondemos nuestras formas, tapamos nuestra sensualidad**. Porque de lo contrario ¿A qué nos **exponemos**? A qué nos falten el respeto (capítulo 4).

Una expresión clara de este dominio del hombre en el ámbito público es el acoso sexual callejero⁴³ o la misma violación sexual, como el caso de Brenda. Sin embargo, incluso en el ámbito privado, supuestamente perteneciente a las mujeres, éstas no están a salvo del hombre, ya que también son agredidas sexualmente⁴⁴ e incluso asesinadas⁴⁵. Por lo tanto, que la mujer viva en constante temor por el peligro a la que está expuesta por parte del hombre, evidencia la existencia de un machismo en donde la mujer siempre será inferior. Esto contrasta con el *Discurso* de Brenda y de los que la apoyan, el cual se basa en que la mujer es “libre” de la misma manera que el hombre.

BRENDA: Yo no le hacía daño a nadie siendo como era.

IRMA: Eso es lo que tú creías, pues hijita. Pero al ser como tú eres, haces notar **lo miedosas que viven las mujeres que no son como tú**. Y eso molesta, pues.

BRENDA: Yo me sentía **dueña de mi cuerpo, de mi vida**. Estaba convencida de que podía **salir a las calles sin tener miedo** a nada. Sin vivir pensando en los peligros, como una paranoica como una reprimida (capítulo 4).

⁴² Sandra Montón Subías en su artículo *Las mujeres y su espacio: una historia de los espacios sin espacio en la Historia* (2000), nos remite una larga bibliografía de estudios sobre el tema. Para más información, véase: <http://www.archaeology-gender-europe.org/docs/sandra3.pdf>

⁴³ El congreso de la República del Perú aprobó el proyecto de ley contra el Acoso Sexual Callejero en el 2015. En este proyecto el Acoso Sexual Callejero se define como “la conducta física o verbal de naturaleza o connotación sexual realizada por una o más personas en contra de otra u otras, quienes no la desean o rechazan estas conductas por considerar que afectan su dignidad y sus derechos fundamentales como la libertad, integridad y libre tránsito, crenado en ellas intimidación, hostilidad degradación, humillación o un ambiente ofensivo en los espacio públicos. Para más información, véase: <http://cde.peru21.pe/doc/0/0/2/8/6/286462.pdf>

⁴⁴ Según las estadísticas del Estudio para la Defensa de los Derechos de la Mujer (DEMUS), el 42% de las mujeres fueron violadas en sus domicilios o en otros espacios que eran considerados seguros, como las escuelas y casas de familiares. Además, en la mayoría de casos el agresor fue un familiar de la víctima y el 75% de las mujeres violadas eran menores de edad. Para más información ver: <http://peru21.pe/actualidad/peru-ocupa-tercer-lugar-casos-violacion-sexual-mundo-2200933>

⁴⁵ Según el MIMP entre el 2009 y el 2015 se han registrado 1561 casos de feminicidio y tentativa de feminicidio en el país. En un informe de la Comisión Económica para América Latina (CEPAL) sobre el feminicidio en el 2014, el Perú ocupa el segundo lugar en América Latina de mujeres fueron asesinadas por sus parejas o ex parejas. Para más información ver: http://www.mimp.gob.pe/files/programas_nacionales/pncvfs/estadistica/boletin_diciembre_2015/BV_Diciembre_2015.pdf <http://www.infobae.com/2015/06/01/1732571-infografia-el-femicidio-avergenza-america-latina/>

Sobre el cuerpo femenino también se añade la existencia de una contradicción, ya que si bien se le prohíbe a la mujer mostrarlo, se le exige que ésta cumpla con un “ideal de belleza”. Esto lo vemos en la primera escena, cuando Brenda y sus compañeras manifiestan su deseo de ser como la actriz de la que hablan: delgadas, hermosas y jóvenes. Esta exigencia física hace que muchas mujeres se realicen operaciones estéticas para encajar en el ideal o que muchas veces se cometa injusticias para las que no cumplen con él. Este es el caso de Rosalía en la tercera línea argumental, a quien despiden por ser “vieja” a pesar de ser muy eficiente como empleada.

ROSALÍA: Cuando eres un **buen empleado** no necesitas que nadie defienda tus derechos. Yo estoy en esta empresa más tiempo que todos ustedes y anteriormente estuve en otra empresa y **nunca tuve problemas con mis empleadores** ¿Y por qué? Porque soy una empleada **puntual, seria y responsable**. Y no traigo mis problemas personales a la oficina (capítulo 3).

ROSALÍA: Ya me enteré el motivo porque me están despidiendo. **Me botan como un zapato viejo** solamente porque voy a cumplir dentro de poco 40 años. Qué chistoso, chistosísimo. Me da risa, me muero de la risa.

BRENDA: Nosotras no, deberías ver tu caso con un abogado (capítulo 5).

ROSALÍA: ¿Te acuerdas cómo te decía? “Mira y aprende”. Mira y aprende, Carla. **Las mujeres solamente valen mientras están jóvenes**. Aprovecha tu momento (capítulo 5).

Por lo tanto, la historia también nos permite visualizar este otro tipo de violencia hacia la mujer.

Volviendo a la imagen de “mujer decente”, la segunda regla refiere a que esta no tiene permitido salir a divertirse de la misma forma que el hombre, pues ello no solo la expone al “peligro” sino que también “mancha” su imagen social. Esta idea la dice claramente Irma cuando Brenda busca salir con sus amigas para celebrar que ha terminado su relación con Antonio.

BRENDA: ¿Pero qué te molesta? ¡Dime!

IRMA: ¡**Que salgas!** ¡Que **sales demasiado!** ¡**Qué pensarán** los vecinos! ¡**Qué hablarán** de ti!

BRENDA: ¡Y a mí qué me importa lo que hablen los vecinos de mí! ¡Mamá! No tengo que dar explicaciones a nadie, **soy una mujer libre**.

IRMA: Pues **vives en una sociedad y tienes que comportarte** como una **persona decente**.

BRENDA: ¿Y qué tiene de indecente salir a divertirme? (capítulo 1).

Esta escena permite identificar dos aspectos relevantes. En primer lugar, muestra la importancia que significa para las personas la “imagen social”, es decir, lo que piensen o hablen de ti, ya que uno “vive en sociedad”. Así, el cuidado de la imagen social se puede volver un mecanismo de control, ya que limita la libertad, pues los “malos” o “buenos” comentarios que hacen los demás de uno dependerán del *Discurso* dominante en la sociedad, el cual, en este caso, es el de que las mujeres deben ser “decentes”. Esto es algo que Brenda aprenderá muy tarde, ya que el éxito del juicio será en función de la diferencia de la imagen social del agresor y la víctima.

ALICIA: ¿Se han dado cuenta de que siempre necesitan que en un crimen haya una mujer envuelta a la cual puedan odiar? Y si es joven y bonita peor, la querrán quemar viva. En tu caso, **es evidente Brenda que tú eres la víctima**. Pero qué pasa, el **agresor es un deportista, de alto vuelo, con fama de galán**, de **regio** y ¿qué es lo que van a hacer? Van a querer voltear la torta y fingir que él es inocente. Eso es lo que ellos van a querer creer (capítulo 2).

BRENDA: Yo no soy solamente una mujer, Alicia, **soy una secretaria común y corriente frente a un deportista famoso**, de **buena familia, exitoso**. Y tampoco me van a perdonar que una huachafita como yo se haya atrevido a decirle en su cara pelada que con todo el dinero que tiene es un miserable delincuente. No solo es machismo, es una **muestra de cómo funciona este país** (capítulo 4).

Un ejemplo más claro es cuando Pamela también es violada por Gonzalo y ella sí es creída inmediatamente.

DR. MARTÍNEZ (sobre Pamela a Alicia): Qué barbaridad. Una chica tan **bonita, tan fina**, tan **de buena familia** ¡Cómo puede haber salvajes que hagan eso! Ojala le caiga todo el peso de la ley (capítulo 5).

Volviendo a la segunda regla que se debe cumplir para ser una “mujer decente”, la escena de Brenda e Irma también es clave para entender lo mencionado sobre la falta de libertad de la mujer en el ámbito público, ya que a diferencia de las mujeres, los hombres sí tienen permitido salir “demasiado”.

ROSALÍA (a todos): Pero en cambio Brenda salía de juerga casi todas las noches. **Ni Víctor siendo hombre salía tan seguido** (capítulo 3).

Por lo tanto, la diferencia en el desenvolvimiento entre ambos géneros en este ámbito es clara. Esta idea se refuerza cuando se observa la interacción entre Brenda y Gonzalo cuando se conocen, pues si la mujer sale sola o incluso con amigas se le da un trato diferente a si sale con un hombre.

BRENDA (a Gonzalo): Ni se te ocurra hacerme esa tonta pregunta de si **estoy sola**. O peor todavía “solita” porque **estoy con muchas amigas**. Aunque **para ustedes los hombres eso signifique estar sola** igual (capítulo 1).

La escena da a entender que si Brenda hubiera estado con un hombre, Gonzalo no se habría acercado. Por lo tanto, se identifica que la relación entre ambos géneros se da a un nivel de dependencia, donde la mujer es totalmente dependiente del hombre al punto de que ésta le pertenece, razón por la cual se busca que toda “mujer decente” se case con un varón, pues así tendría un hombre que la proteja.

IRMA: ¿Qué cosa crees tú? ¿Qué la juventud te va a durar para toda la vida, ah? Escúchame bien. Así como andas, nunca, **nunca vas a conseguir un hombre que quiera casarse contigo**.

BRENDA: ¿Qué? ¿Eso es lo que quieres para mí? ¿Un hombre que quiera casarse conmigo? Ahora entiendo porque nunca me incentivaste a seguir adelante, a crecer, porque nunca creíste en mí...si tú lo único que querías era que entre a trabajar. Bueno, eso hice ¿no? Entré a trabajar y ¿qué hice con mi primer sueldo? Me matriculé en la mejor escuela de secretariado bilingüe y terminé con honores. Y esa no te la esperabas. Porque para ti era más fácil que **yo terminara embarazada a los 18 años** ¿no? (capítulo 1).

Vivimos en una sociedad en donde domina el pensamiento conservador patriarcal en el cual el hombre debe ser la cabeza del hogar, por lo que una mujer soltera e independiente, como Brenda, es muchas veces criticada. Irma es uno de los personajes que será clave para entender esta forma de pensar, ya que juzgará constantemente a su hija por su vida “libre” y, además, a Alicia y Marilú, por ser lesbianas.

IRMA: ¿La abogada y Marilú viven juntas?

BRENDA: Sí, viven juntas.

IRMA: ¿Alquilan un departamento? ¿Eso que le llaman un “ruméits”?

BRENDA: Algo así ¿por qué? ¿Hay algo que te parezca malo?

IRMA: No sé, son tus amigas, tú sabrás. De repente no te importa (capítulo 2).

Nuestra sociedad tiene mucha influencia de los valores católicos religiosos, por lo que se aprecia la familia monoparental⁴⁶ y se rechaza el matrimonio gay.

ALICIA: He tomado la defensa por una cuestión de principios

IRMA: ¿Ah sí? ¿**Cuáles principios?** (capítulo 2).

IRMA (a Brenda): ¡Claro ella (Alicia) te está manipulando! Como **odia a los hombres** quiere **contagiarte su cólera** (capítulo 2).

IRMA: Ella (Alicia) quiere **jalarte para su lado**, ya le vi, ya le vi la cara

BRENDA: ¡Deja de hablar estupideces! ¿Qué tienes?

IRMA: ¡Brenda! ¡No me faltes el respeto!

BRENDA: ¡Tú eres la que me falta el respeto a mí y a todas las personas que **me están ayudando!** ¡**No me importa** lo que tengas en la cabeza! ¡Ni **tus prejuicios** estúpidos! Pero ¡Te prohíbo que le vuelvas a hablar así a mis amigas! ¿Entiendes? (capítulo 2).

IRMA (a Marilú): ...**Ustedes** quieren **jalar agua para su molino** y mi hija está tan vulnerable que se deja **manipular** por ustedes (capítulo 3)

La apreciación prejuiciosa de Irma, la ciega de los verdaderos hechos: Alicia y Marilú son las únicas que realmente están ayudando a su hija a lograr justicia por ser agredida sexualmente.

Volviendo a la dependencia de la mujer al hombre, este hecho hace que éste se sienta con derecho sobre ella y, por ello, pueda controlarla. Esto choca con Brenda quien es claramente independiente. Esto lo vemos cuando Antonio le pide reanudar la relación.

BRENDA (a Antonio): Tú y yo somos muy diferentes. Olvídate no. A mí **no me gusta que me controlen**. Tú me llamas 50 veces al día: que dónde estoy, que con quién estoy, que qué hago. No te gusta que **fume**, no te gusta que **salga**, que la **minifalda**, que **baile** con otro chico. No olvídate (capítulo 1).

⁴⁶Según una encuesta realizada en el 2015 por la consultora Vox Populi, un 79 % de la población peruana está en desacuerdo con el matrimonio homosexual y un 89% señala que la familia, conformada por la unión de un varón con una mujer, es el aspecto más valorado en nuestra sociedad, incluso por encima de aspectos importantes para el desarrollo como la salud (8 %) o el trabajo (2 %). Para más información ver: <http://rpp.pe/lima/actualidad/el-79-de-peruanos-rechaza-matrimonio-gay-segun-encuesta-de-vox-populi-noticia-812988>

Esta idea de control sobre la mujer se expresa en mejor manera a través del personaje de Gonzalo quien al no poder controlar su propia vida, ya que Ricardo es quien lo hace, trata de controlar lo único que sí puede: la mujer.

GONZALO: Ricardo, **yo sí la obligué**. Ella no quería y yo la obligué. Es que **me dio rabia que no se dejara** (capítulo 3).

Como para Gonzalo, la mujer le “pertenece”, puede disponer de ella como guste. Por lo que cuando Brenda se niega a tener sexo, él la viola. En el caso de Pamela, la pertenencia de ella a Gonzalo es más obsesiva, ya que él la considera “suya” por ser su novia, lo cual también justifica el abuso sexual.

GONZALO (a mujeres en un bar): ¡Cállense! ¡Cállense! ¡Todas son unas **rucas**, unas **prostitutas**! ¡La única que **vale la pena es mi Pamela**! ¡Ella es **mi novia**! ¡Es una **princesa**! ¡Y me voy a casar con ella! ¿Qué? ¡Cholas aguantadas! ¡**Yo puedo con todas**! (capítulo 4).

PAMELA: ¿Por qué? Te metes con una ruca pepera ¿Y tengo que apoyarte?
GONZALO: Porque **tú vas a ser mi mujer y la otra es una prostituta** (capítulo 2).

GONZALO (a Ricardo): ¡**Entre novios no puede haber violación**! ¡Ella sí quería, ella sí quería! (capítulo 4).

Si bien Gonzalo considera a Pamela de una manera distinta a Brenda (para él Pamela es una princesa mientras que Brenda es una prostituta), ambas tienen un valor de pertenencia para él sobre el cual tiene poder y, por lo tanto, “derecho” a abusar de ellas. Así, se reconoce la existencia de un machismo donde la mujer no solo es inferior al hombre sino también un “objeto” del cual éste puede disponer a su antojo. Un ejemplo más claro es cuando Ricardo le pide a Gonzalo que termine con Pamela luego de que ganan el juicio, ya que ya no la “necesitan”.

RICARDO (a Gonzalo): ...lo mejor que puede pasar es que **acabes con ella... Ya no sirve**, ya terminó el juicio. Sin ella vas a tener la concentración que necesitas (capítulo 4).

Esta materialización de la mujer se agrava cuando ésta es reducida a un objeto sexual para el hombre.

RICARDO (sobre Gonzalo): Pamela, estoy de acuerdo totalmente contigo, es un imbécil. Pero tú también te vas de viaje tanto tiempo. **Él tiene sus necesidades, tú sabes cómo son las cosas** (capítulo 2).

GONZALO (a Pamela): Que entiendas que por haberte sido infiel una sola vez, no quiere decir que no te ame, que no **te necesite** (capítulo 3).

De esta manera, se observa que la mujer, al pertenecerle al hombre, tiene el “deber” de satisfacer sus necesidades sexuales. Por lo que cuando ésta no quiere cumplir con ese deber, el hombre con poder sobre ella, puede forzarla a hacerlo, incluso a través del maltrato físico.

GONZALO (a Ricardo): Al principio, al principio no quería, pero yo se lo pedí bonito, hasta se lo rogué. Pero ella decía que no, que no y yo pensé que **estaba jugando**.

Entonces le metí un **par de puñetazos**. Y entonces la chola **atracó**. Yo pensé que, que **le gustaba los golpes como le gusta a todas las mujeres** (capítulo 1).

Esta idea de que las mujeres “gustan” de los golpes justifica la violencia física y sexual. En la historia se argumentará que los golpes que recibió Brenda por parte de Gonzalo fueron porque ella misma los pidió, algo completamente falso.

JUEZ MANSON: ¿Qué hay de los **golpes**?

GONZALO: **Ella los pidió**, es una sádica masoquista. Me **pidió** que la **golpeara como parte del- del juego**. Ella también me golpeó a mí y me arañó en el rostro. Hasta ayer, aún tenía las huellas de sus uñas.

JUEZ MANSON: Así que una **gata loca** y un **joven pegalón** ¡Vaya manera de **jugar!** (capítulo 2).

BRENDA: Gonzalo De La Piedra **se puso muy violento conmigo**. No me dejaba bajar de su auto, **me golpeó** y yo tenía miedo de que se ponga peor y termine matándome.

JUEZ MANSON: Bueno él afirma que hubo **violencia** como parte del **juego sexual** (capítulo 2).

Así, se minimiza la violencia hacia la mujer al punto de calificarlo como un “juego”, lo cual disminuye la gravedad del delito.

GONZALO: Señorita, yo no entiendo cómo hemos llegamos a este punto. Esa noche **usted me propuso un juego** y nunca imaginé a qué extremo.

BRENDA: ¿“**Un juego**”? ¡Que me agarres a **golpes y me amenaces con matarme** si no me dejaba violar! ¿Eso es un juego para tí? (capítulo 3).

Volviendo a las reglas que debe cumplir la “mujer decente”, una tercera regla es que ésta no puede tener una relación con varios hombres al mismo tiempo, pues será tildada de “chica fácil” o “prostituta”.

ROSALÍA: Ay, es el segundo o el tercer enamorado en lo que va del año, ¿no?

BRENDA (orgullosa): No, fíjate que **es el-** (piensa) **18** (capítulo 1).

YILBER: ¿Liberal? ¿Liberal en qué sentido?

ROSALÍA: Bueno que **sale con varios hombres, cambia de enamorado** a cada rato, se viste súper **provocativa**...A veces hasta la he escuchado contar que **sale con dos a la vez** (capítulo 2).

ANTONIO: Brenda es una libertina, señor Juez. Basta ver sus fotos, su **forma de vestir**, sus poses, las ganas de **provocar**. Además es alguien que tiene costumbres pervertidas, perversas....Además, debo decir y esto me da un poco de vergüenza que Brenda a mí me engañó. **Me engañó con varios hombres** (capítulo 3).

Esto se diferencia con el hombre, quien sí tiene permitido tener varias mujeres.

PAMELA: ¿Me perdonarías si fuera al revés? ¿Y si te enterases de que cuando te fuiste a competir yo me metí con un “equis” en una discoteca? ¡Responde!

GONZALO: **No** pues amor, **tú eres mujer**. Las **chicas decentes no hacen eso** (capítulo 2).

Por lo tanto, la mujer también se ve limitada en el ámbito sexual, donde el hombre puede disponer de cuántas mujeres desee, mientras que ésta no puede hacer lo mismo.

De los diálogos anteriores se rescata la cuarta regla que la “mujer decente” debe cumplir: no “debe” provocar al hombre. Ya se había mencionado que las mujeres son “tentación” para los hombres y que estos tienen “necesidades”, por lo que si la mujer no quiere salir dañada, debe evitar “provocarlo”.

RICARDO (a Pamela): A ver, un ratito. Él no salió a buscar chicas. Salió a tomar un trago con sus amigos, a relajarse y **esa chica se le tiró encima. Esas cosas pasan** (capítulo 2).

GONZALO: ... esa **secretaria de medio pelo se me regaló.**
PAMELA: Ah claro y **tú no pudiste negarte**, ya sé (capítulo 3).

Esta forma de pensar justifica actos como la violación sexual, porque se asume que la mujer que no cumple con esta regla busca exclusivamente sexo.

ALICIA: Señor Juez, durante el cortejo un hombre puede parecerle atractivo a una mujer, pero eso **no significa una quiera tener sexo con él** a los tres minutos ni mucho menos acceder a ser violada ¡Son cosas completamente diferentes!

JUEZ MANSON: ¿Todo porque usted lo dice? No entiendo tantas “sutilezas” femeninas. Lo que quiero saber es si ella quería tener relaciones con el señor de la Piedra ¿sí o no?

BRENDA: ¡No señor! **¡No quería! ¿Tengo que explicarle que el deseo femenino no es idéntico al de los hombres? ¿Qué uno pone en juego muchos más sentimientos** y que las cosas no son blancas o negras? Pero si usted quiere reducirlo a algo tan burdo. Ok: yo le dije que “no” cuando en un momento estaba completamente segura que no quería tener relaciones con este tipo ¡Y este miserable me contestó con golpes! (capítulo 3).

ANTONIO: **Las mujeres como Brenda** viven para gritarle a los cuatro vientos que **lo único que quieren es sexo**, señor Juez. Por eso **se visten así**, para que las vean, para **provocar** ¿O me va a decir usted que la **minifalda** o la blusita sin brassiere adentro son inocentes? Ah, por favor.

JUEZ: Es innegable que la moda actual es muy atrevida. Y si uno habla de **moral, decencia, recato y buenas costumbres**, lo acusan de machista y no sé cuántas tonterías más ¿no? (capítulo 3).

Un ejemplo más claro es cuando se menciona que Gonzalo ya ha violado antes a otra muchacha porque de cierta manera ésta lo “provocó”.

GONZALO (a Ricardo): Pero **esa chola quería conmigo** ¡Hasta le gustaba cuando yo nadaba en la piscina! Mira, a ella le gustaba venir aquí y hasta tenía un poster mío en su cuarto (capítulo 1).

Por lo tanto, una “mujer decente” que cumple con las reglas impuestas por la sociedad, no desencadenará los impulsos incontrolables del hombre, en cambio una “chica fácil” que rompe con estas reglas se expone, o mejor dicho, “busca”, el desencadenamiento de esos impulsos y, por lo tanto, si sucede un acto como una violación sexual, ella será la culpable.

ROSALÍA: Ay, **con qué clase de tipos saldrá**, pues. De repente hasta con más de uno. Y **en qué antros**, sitios de última.

MARILÚ: Rosalía ¿Estás insinuando que **Brenda tuvo la culpa** y no los delincuentes?

ROSALÍA: Ay, porque sale con delincuentes, pues. Mucho “jjiji”, “jajajaja”, mucha **minifaldita**, muchos **enamorados**, mucho de todo ¿Ves Carla? Escucha y aprende. **Todas las mujeres como ella terminan violadas alguna vez.**

MARILÚ: ¿Qué? Ósea ¿Estás diciendo que las **mujeres estamos fregadas porque si salimos a las calle** por todos lados hay **violadores al acecho como animales**? Ósea que no tenemos que bailar, no tenemos que caminar, ni ponernos minifalda. Y vestirnos como monjitas. O mejor nos quedamos en casa tejiendo ¿no? (capítulo 1).

IRMA (a Brenda): ¿Ya ves a **dónde te llevó esa vida**? Tan **sin frenos**, tan **sin límites** (capítulo 2).

IRMA (a Brenda): Si pues tú bien, tan sabida, tan recorrida y mira **dónde te llevó la vida** ¡Pues **estás violada**! ¡Y **nadie te va a creer**! ¡Nadie! (capítulo 2).

IRMA: Aceptar, pues hijita que tienes que cambiar. Que **las mujeres como tú terminan siendo castigadas por atreverse a ser tan libres.**

BRENDA: ¿**Yo tengo que cambiar mamá**? ¿Yo?

IRMA: Sí, porque **los otros son la mayoría** y no van a parar hasta doblarte hasta silenciarte, hasta convertirte en una sombra que no represente ningún peligro en su reino (capítulo 4).

Así si eres una “chica fácil”, un acto como la violación sexual no se entiende como un delito, sino como un “castigo” a la desobediencia de ser una mujer que no cumplió las reglas impuestas de la sociedad, reglas que, según el relato, son creadas por los mismos hombres.

IRMA ¡Porque **así es el mundo**! Pues hijita ¡Entiéndelo de una vez!

BRENDA: Pues **no es normal**, mamá ¿Tú acaso piensas así? ¡Es de salvajes es de cavernícolas!

IRMA: ¡Qué importa lo que me parece a mí! **¡El mundo es de hombres y ellos mandan!**

BRENDA: ¿Y no te da rabia lo que me ha pasado? ¿No te da rabia verme así? ¿No quisieras ver muerto a ese desgraciado por haberme hecho lo que me ha hecho?

IRMA ¡Claro! ¡Pero es inútil! ¡Porque **ellos siempre salen ganado**! ¡Siempre, siempre, siempre! (capítulo 4).

Por lo tanto, el relato muestra que en realidad es la mujer la que debe ser limitada para que esté a salvo del hombre y no viceversa. Lo interesante es que este *Discurso*, evidentemente machista que justifica un acto como una violación sexual, también lo profesan mujeres, lo que evidencia la complejidad de esta forma de pensar arraigada en ambos géneros.

ROSALÍA: ¡Que la violaron! Díganlo con todas sus letras. Bueno, **alguna vez tenía que pasarle**, ¿no? De repente ni es la primera vez (capítulo 1).

ROSALÍA: ...porque es un hecho que **van a despedirla...Eso es una consecuencia más de su noche loca** ¿Ya ves Carla? Tu mira y aprende (capítulo 3).

ROSALÍA (a todos): Uno tiene que **asumir las consecuencias de sus actos** (capítulo 3).

CAROLINA (a Yilber): Bueno pero uno tiene que **pagar las consecuencias de sus actos**. Digo, ella fue la que empezó esta farsa (capítulo 2).

MARILÚ (a Alicia): Estoy viendo los comentarios en la web de los periódicos sobre el caso de Brenda. No puedo creerlo...Están llenos de odio, de cosas horribles. Imagínate **no solamente hombres, sino también mujeres**. Qué asco la verdad (capítulo 3).

Así, si la mujer quiere ser “libre” sin ser “castigada” o no sufrir las “consecuencias” de desobedecer las “reglas”, lo tiene que hacer de manera secreta. Este es el caso de Marilú y Carla.

ROSALÍA: Marilú, ¿Y tú por qué siempre defiendes a toda la gente **promiscua**? ¿Ah? Si tú eres, no sé, tú **eres una chica normal**.

MARILÚ: Claro que soy normal. No tengo tres ojos y cinco piernas, pero es que me duele que le digas promiscua a Brenda cuando lo único que estaba haciendo era **salir a divertirse y disfrutar de su juventud y soltería**.

ROSALÍA: Vamos a ver si después de esta le quedan ganas de seguir disfrutando (capítulo 1).

ROSALÍA: ...si no quieres escándalos **lleva una vida tranquila**. Tú misma, Marilú. Aunque me insultes y seas su gran defensora, **eres una chica normal**... Aprende Carlita: **una mujer no solo debe ser decente, sino parecerlo** (capítulo 3).

En el caso de Marilú, ella temía decir que era “lesbiana” y como cumplía con las reglas de la “decencia”, para Rosalía era una chica “normal”.

ROSALÍA: ¿Alicia es la abogada de Brenda? ¿A ella le has dicho “te amo” y le has mandado besitos?

MARILÚ: Sí Rosalía: la abogada de Brenda, Alicia, es mi pareja...**Vivo con Alicia hace cuatro años**.

ROSALÍA: No- no, no es que, no eso no puede ser. Ósea ¡No! ¡Tú eres normal!

MARILÚ: Claro que **soy normal**, tú misma lo dices todo el tiempo ¿Acaso tengo cola o antenas?...

ROSALÍA: Claro, claro, ahora entiendo. Con razón. Todo calza. Con razón siempre has sido tan- tan **comprensiva con la vida licenciosa de Brenda**.

MARILÚ: Perdóname pero **yo no llevo ninguna vida “licenciosa”**. Simplemente yo soy lesbiana, así como ustedes son heterosexuales (capítulo 3).

En el caso de Carla esto es mucho más directo, pues este es un personaje que aparenta ser “decente” la gran mayoría del relato, pero que ella misma confiesa que no lo es.

CARLA: Rosalía: me acosté con mi primer enamorado cuando a los 17 años y con el que estoy todavía, me acuesto. **Y para todo el mundo, soy virgen**. Y cuando me case, me casaré de blanco. Y para mis 18 primas, mis 40 tías, para mis hermanas, para mi mamá y mis abuelitas, la noche de bodas será mi primera vez. Ah: y ya le **he sacado la vuelta a dos de mis enamorados**...Aprendí a **fumar** a los 12 años y mi primera **borrachera** fue a los 15 y **nadie se dio cuenta**. Ah, y en el primer ciclo de secretariado comí una galleta hecha con **marihuana**. Y tampoco **nadie se dio cuenta**.

ROSALÍA: Dios mío ¡Carla **eres una libertina!**

CARLA: Jugando a la botella borracha, me **saqué el brassiere**. Y la primera vez que le di un **beso** a una persona en la boca fue **a mi mejor amiga**...Estaba en colegio de mujeres y no había con quién practicar y lo hacíamos entre nosotras. Nos daba risa y luego veíamos **películas porno**. **He hecho lo que toda chica normal ha hecho**. Y he tenido y **espero tener todas las experiencias que pueda**. **Claro sin que nadie se dé cuenta**. Porque así es, aquí en Lima, **todas las chicas hacen lo que les da la gana siempre y cuando sea secreto, porque si son sinceras, como Brenda, las destruyen**. Y a mí me han enseñado a ser una **niña decente** y luego una **mujer** y una **madre decente**. Y cuando me muera, cuando me muera Rosalía. Te juro que, con toda mi decencia, habré hecho hasta lo que no te imaginas (capítulo 4).

Así, se observa que las mujeres han aprendido a romper las reglas de ser “decentes” de forma secreta, ya que es la única forma de no ser “castigadas” o “destruidas” como Brenda.

IRMA: Yo creo que de todo esto tú tienes que **sacar una lección.**

BRENDA: ¿Una lección, mamá? ¿Lo que me hicieron **es parte de mi “educación”**? ¿Eso me estás diciendo?

IRMA: Brenda, tú sabes lo que te estoy diciendo. Una tiene que **aprender sus lecciones, el mundo es así** (capítulo 1).

IRMA: Si pues así eres tú: muy liberal, muy de que cada uno haga con su vida lo que le dé la gana, sin reglas, sin límites, y ¿cómo es? ¿No?

BRENDA: ¿“Cómo es” qué? ¿Que por pensar así terminaron violándome y recibí **“mi lección”**?...La gente que piensa como tú es la que me va a tirar piedras a mí, pues. Yo **no le hacía daño a nadie llevando la vida que llevaba** ¡Absolutamente a nadie! Y Marilú y Alicia tampoco molestan a nadie. Pero claro por pensar así, ellas y yo **merecemos todo lo malo** que nos pase ¿no? Porque **“la mayoría” no soporta que una quiera ser libre y a su manera.** Esa lección sí la aprendí (capítulo 2).

BRENDA (a Alicia): Pero si me lo acaban de decir a mí, a todas las mujeres nos están advirtiendo. **Nos están dando “una lección”,** como diría mi mamá. Nos están diciendo que **“No nos atrevamos a salir solas”,** que **“No nos atrevamos a ser libres”,** **“A exigir respeto” si queremos comportarnos como los hombres** (capítulo 4).

Así, este *Discurso* minimiza la gravedad de un delito como la violación sexual al punto de convertirlo en un “correctivo” que una “chica fácil”, como Brenda, merece y del cual debe aprender. Por lo tanto, este *Discurso* justifica la violencia hacia la mujer si ésta no se somete a las reglas de la mayoría. Sin embargo, como la misma Alicia menciona, eso debe cambiar.

ALICIA (a Marilú): Estoy triste porque casos como los de Brenda me hace pensar que **nos falta muchísima educación** ¡Imagínate! ¡Estamos a años luz de otros países! Cómo pueden violar a una chica como Brenda y claro porque **lleva una vida libre,** ah no, **ella es la que ha provocado todo** ¿no? Y el miserable que la viola “pobrecito” ¿no? Es la víctima ¿Cómo hablamos de un país moderno, si estamos pensando como en la época del Virreinato? Es para llorar (capítulo 3).

ALICIA (a juez Manson): Yo sí quiero decir algo, señor Juez. Quiero decir que es una lástima que **nos falte tanta,** pero tantísima **educación** para acabar con el **machismo, la ignorancia y ese prejuicio** espantoso de ese 70% que cree que **una mujer “busca” ser violada** o que **se lo “merece”** por utilizar un escote, una falda o salir de noche. Mientras eso siga pasando, mientras las cosas no cambien, no importa que haya bonanza económica, que la gastronomía o la minería estén en auge, seguiremos en crisis y viviendo el oscurantismo mental más espantoso y patético (capítulo 3).

En conclusión, se ha observado la existencia de dos *Discursos* sobre la mujer. Uno donde la mujer debe ser “decente” si no quiere ser castigada. Esta “decencia” se gana a través del cumplimiento de reglas como no vestirse expositivamente, no salir muy seguido, no tener varios enamorados y no provocar al hombre. Si la mujer no cumple con estas reglas se le tilda de “chica fácil”. Por lo que en caso una “chica fácil” sea ultrajada por el hombre, ésta será la que tenga la culpa y no el hombre, porque ella se lo “buscó”. Caso contrario, si una “mujer decente” es ultrajada por el

hombre, éste sí tendrá la culpa, pues ella cumplió con las reglas. Esto lo confirma el mismo relato cuando Pamela sí es creída a diferencia de Brenda.

BRENDA (a Alicia): Porque el médico legista dijo que yo no podía probarlo. Que tenía golpes en la cara sí, que había sido agredida, pero que yo **no podía probar que había sido forzada**. Para él yo tenía que haber estado herida, destrozada, ahí (en la vagina). Que era evidente que yo había aceptado...el policia dijo que a mí **me hubieran creído si yo no hubiera estado con un hombre antes**. Me dijo que yo hubiera tenido que haber sido **virgen**, que haber sido **casta, pura**. Me trato como si fuera una **prostituta** (capítulo 1).

BRENDA (a Alicia): Gracias, pero es por gusto, **nadie me va a creer**...van a archivar la denuncia. Van a decir que son lesiones, que fueron por una simple pelea o que yo me busqué lo golpes. Nadie va a creerme. Ese tipo no va a estar detenido ni media hora, vas a ver, para ellos **yo soy la culpable que me hayan violado** (capítulo 1).

En cuanto al segundo *Discurso* sobre la mujer, éste considera que ésta es “libre” e igual al hombre. Sin embargo, debido a la dominancia del primer *Discurso*, las mujeres que viven de esa manera abiertamente son castigadas y las que no quieren serlo lo hacen en “secreto”. Por lo tanto, la violencia hacia la mujer es justificada en función del actuar de la víctima y no del victimario.

Así, se ha observado cómo el relato pone en evidencia la problemática social de la violencia hacia la mujer manifestada a través de la construcción de *Discursos* de cómo debe ser ésta. Es aquí donde entra la importancia del uso del *merchandising social*, pues esta evidencia no solo permite una reflexión sobre el tema sino también una guía para el cambio. Así, el relato no solo muestra el proceso de trauma y recuperación de la víctima sino también el proceso judicial que debe seguir una mujer peruana que pase por la misma situación.

En el primer caso, el proceso de trauma y recuperación, Brenda es el personaje que deja claro todo lo que sufre emocional y psicológicamente la víctima.

BRENDA (a Marilú y Alicia): **Me iba a matar y yo tenía miedo, tenía miedo, tenía miedo, tenía mucho miedo**. Él me iba a matar y yo lo único que quería era que no me mate, que no me siga pegando, que no me ahorque, que termine de una vez, que se vaya corriendo, que me deje bajarme del auto que todo fuera **una pesadilla** nada más (capítulo 1).

También se da un acercamiento hacia las consecuencias de este trauma.

IRMA (a Marilú): Se baña cinco veces al día. No come y duerme pésimo, es incapaz de hacer una lista de mercado (capítulo 3).

BRENDA (a Marilú): ...**Me siento débil, me siento vulnerable**. Siento que **todo el mundo quiere atacarme**, quiere **agredirme**. Ya ni siquiera puedo salir sola a la calle. **Tengo miedo** ¿me entiendes? (capítulo 3).

BRENDA (a Irma): ...lo último, pero lo último en lo que estoy pensando ahorita, **es en que un hombre me toque**. Me dan náuseas de tan solo imaginármelo (capítulo 1).

Estas consecuencias también son demostradas a través de Pamela.

PAMELA (a Alicia): No entiendo cómo tantas mujeres pueden pasar por esto sin **volverse locas**. Tanta **impotencia**, tanta **rabia**, tanto **asco**. Tanto **asco de que tu cuerpo lo hayan tratado como un basurero**. Te juro que es una humillación tan horrible. Nunca creí que podía sentirme tan mal (capítulo 5).

Así, el relato permite reconocer cómo un delito como éste afecta en gran manera la vida de la mujer causándole un trauma que parece irremediable. Sin embargo, la historia da esperanza de una mejora a través de Brenda, quien a pesar de no ganar el juicio, decide salir adelante.

BRENDA: Fui golpeada, fui amenazada, fui humillada, fui violada y a ese violador lo han declarado inocente, mamá. Dime, **¿cómo hago para seguir?** ¿Cómo?

IRMA: No sé lo que hagas hijita, pero lo has de lograr. **Tú no vas a permitir que tu vida se acabe con esto. Una sigue adelante**, una sigue adelante (capítulo 4).

PAMELA: Quería preguntarte cómo- **de dónde sacas fuerzas para seguir viviendo** después de que te han- después de que te han hecho lo que nos hicieron a las dos ¿Cómo puedes caminar? ¿Cómo puedes comer? Porque a mí me está costando mucho ¿sabes? Y tengo miedo, me siento confundida. Y siento que siempre va a ser así.

BRENDA: Tarda un tiempo, Pamela. Yo recién **estoy volviendo a la vida**. Poquito a poco, pasito a paso, siento que estoy volviendo a ser yo.

PAMELA: ¿Por qué nos ha hecho algo así?

BRENDA: Le pasa a miles de mujeres. Y por desgracia no vamos a ser las últimas y tampoco somos las primeras. Pero sucedió. Y **ahora lo que nos toca es curarnos, sanarnos, juntar las piecitas y construirnos de nuevo** (capítulo 5).

BRENDA (a Irma): Es cierto. Yo siempre he sido- tú sabes ¿no? Vanidosa, coqueta. Siempre me ha gustado sentirme bonita y me gusta. Me gusta sentirme así. **Y no quiero que nada, ni nadie me haga pensar que está mal, que es indebido**. Y discúlpame si como tú dices “no aprendí mi lección” (capítulo 5).

Así, se da una llamada a las mujeres a “seguir adelante”. Sin embargo, el relato es claro que la sanación sólo será posible si se ha denunciado el delito. Constantemente en la historia veremos cómo se le exige a Brenda que lo olvide.

IRMA (a Marilú): Claro porque tu “amiga” la abogada, se ha tomado el caso de mi hija como una cruzada, un reto personal o sabe Dios qué. **Mi hija lo que ha debido hacer es quedarse callada, echarle tierra al asunto y listo. Y en pocos días ella ya hubiera olvidado todo**. Pero ahora ya viste todo el escándalo que se ha armado, y ahora todo el país ve a mi hija como una prostituta (capítulo 3).

ROSALÍA: Más que compasión lo que Brenda necesita **es que la hagan pisar tierra**. Ustedes que son sus amigos, deberían decirle que ya que **se olvide de todo esto**.

MARILÚ: Claro y que **el violador quede impune** y campante caminado y siga con su vida como si nada ¿no? (capítulo 3).

Sin embargo, “echarle tierra” al asunto, si bien puede significar que la víctima no sea expuesta a revivir el trauma o ser sancionada socialmente, no da una verdadera sanación, pues crea “impunidad”. Esto es demostrado a través del personaje de Irma, quien también fue agredida sexualmente de joven, pero no hizo la denuncia y esto tuvo grandes consecuencias en su vida.

IRMA: Era un muchacho que recién estaba saliendo conmigo. Tomaba y se puso bruto...Lo amenacé que lo iba a denunciar, pero él se rió en mi cara. Yo busqué a mi mejor amiga y juntas **analizamos la situación y llegamos a la conclusión de que yo tenía todas las de perder**. Ya era mayor de edad, salíamos juntos ¿quién iba a crearme?

BRENDA: ¿No se lo contaste a tu papá? ¿o a tu mamá?

IRMA: No, mis padres se hubieran muerto de vergüenza. Ellos no estaban de acuerdo con mi conducta. Siempre me andaban criticando.

BRENDA: ¿Como tú a mí? Ahora entiendo tantas cosas

IRMA: Sí, pero tú eras valiente, **eres valiente. Tú lo denunciaste. En cambio yo me quede callada y pensé que todo eso se olvidaría**. Al año siguiente conocí a tu padre, me enamoré, nos casamos. Por supuesto que yo no le conté nada. Y como imaginarás **la noche de bodas fue un desastre. Tenía tanto rechazo, tanto miedo a que me toque**. Él no entendía nada y desde ahí las cosas empezaron mal (capítulo 5).

Así, fue el silencio el que afectó su vida amorosa y familiar, pues no le permitió tener una ayuda correcta para la recuperación emocional y psicológica. Algo que en la historia se presenta como necesario.

VÍCTOR: Brenda **necesita ayuda psicológica**, no está nada bien.

CARLA: Yo la entiendo, si a mí me violarán, **me volvería loca**

VÍCTOR: No está loca, le va a pasar, le tiene que pasar (capítulo 2).

ALICIA: Pamela, ahora necesitas mucho **apoyo emocional** y seguir una **terapia psicológica** (capítulo 5).

BRENDA (a Pamela): Bueno, yo debo empezar un nuevo trabajo el próximo mes, la **psicóloga me ha dicho que me va a hacer muy bien estar ocupada**, hacer cosas (capítulo 5).

Asimismo, este silencio tiene otra consecuencia muy grave, pues la impunidad hace que este delito pueda volver a cometerse.

MARILÚ (a Irma): Qué pena que en vez de apoyar a su hija, le diga que **es preferible humillarse, dejarse maltratar, y dejar un delito impune** ¿Sabe qué? La gente que piensa como usted es la mejor cómplice de esos violadores, no tiene ni idea **cómo su silencio los ayuda** (capítulo 3).

ALICIA (a Pamela): Está muy bien que quieras hacer justicia y te vas a dar cuenta que de aquí a unos años que fue la mejor decisión que pudiste tomar. **Tienes que denunciar, sino le regalas impunidad al criminal** (capítulo 5).

BRENDA (sobre Pamela): ¿Cómo se atrevió a hacer eso?

ALICIA: Bueno pues, esa es la muestra de que cuando **un violador queda impune se cree con derecho a ir por la vida como un salvaje sin control** (capítulo 5).

Esto se confirma cuando Gonzalo viola a Pamela tras ganar el juicio.

La confesión de Irma, también permite que se entienda porqué muchas mujeres prefieren el silencio, pues el mismo sistema legal les hace difícil hacer justicia. Esto, en primer lugar, porque, como lo muestra el relato, se pueden tergiversar los hechos por la influencia del *Discurso* que se tiene sobre la “mujer decente”. Ejemplo de ello es cuando la denuncia de Brenda en la comisaría se archiva como lesiones y no como violación.

ALICIA: Marilú, pero a ver. **Una cosa son los golpes, eso es un delito de lesiones y otra muy diferente es hablar de violación.** Osea hay un mundo de diferencia en eso (capítulo 1).

En segundo lugar, porque un proceso de denuncia conlleva revivir el trauma constantemente para la víctima.

BRENDA: Lo que único que me angustia de esta demanda es que voy a **tener que recordar esa pesadilla todos los días y a toda hora.**

ALICIA: Esa la razón por la cual muchas **mujeres no llegan a efectuar la denuncia.** Entiendo que es un juicio con mucho **desgaste emocional,** muy doloroso.

MARILÚ: Encima con que una tiene que sufrir el hecho, está el sufrimiento por demostrar que una es la víctima. Es el colmo.

ALICIA: Es que las **leyes en su mayoría siguen siendo elaboradas por hombres.** Y claro, un hombre rara vez es violado, así que lo enredan un poco para que las mujeres no lleguen a efectuar la denuncia (capítulo 2).

Sin embargo, a pesar de todas estas dificultades el relato es claro en retar a las mujeres a denunciar estos hechos.

BRENDA: Tienes razón, yo no me puedo quedar así. No. Yo **no puedo permitir que me humillen y que me traten como una basura** y que ese miserable esté ahí **campante.** No, no. Pero, ¿por qué me tuvo que hacer eso?

ALICIA: **Mientras más impunes se sienten, más lo hacen, Brenda** (capítulo 1).

ALICIA (a Marilú): Con tu amiga **se ha cometido un delito y ella está obligada a denunciar.** Yo tengo cólera cuando las víctimas se quedan calladitas, sufriendo, quejándose pero no hacen nada (capítulo 1).

PAMELA (en la televisión): Que (las mujeres) **no tengan miedo de denunciar estos delitos.** Que **no se callen. Que los hombres que los cometen, no pueden seguir libres por la calle haciendo lo mismo** (capítulo 5).

Así, no solo se da una llamada a la acción, sino una guía para actuar en casos similares. Esto es más claro cuando Alicia, al final de la historia, asiste a ver a una especialista para que pueda dar los pasos exactos de qué deben hacer las mujeres en nuestro país en caso sean víctimas del mismo delito.

Janet (especialista): **Existe en el Perú varios servicios** ¿no? En primer lugar, esta los centros de emergencia de la mujer del Ministerio de la Mujer y Poblaciones Vulnerables que tiene atención psicológica, jurídica y social ¿no? Además, están los centros de salud en general que tendrían que dar atención especializada porque de hecho existen protocolos especializados para las víctimas de violación sexual y existen instituciones también que brindan ¿no? este tipo de servicio especializado como podrían ser Manuela Ramos, Flora Tristán, Demus que dan un servicios adecuado a esto. Yo creo que es importante además relevar que hay muchas municipalidades en el Perú, la Municipalidad de Lima tiene un servicio al huarnay huasi que brinda este tipo de servicios, pero también existen en otros lugares en otras provincias y es importante que todos y todas entendamos que la víctima de violación sexual justamente ha pasado por un proceso traumático y lo menos que debemos de hacer y que muchas veces pasa ¿no? es que la estigmatizamos ¿no? ósea la víctima de violencia sexual muchas veces se convierte en la “mujer violada” y, en ese sentido, la responsable de lo que pasó y eso es inadmisibles porque nadie, ninguna víctima de violación sexual causó lo que le pasó. En general el entorno

más cercano es creerle ¿no? y de alguna manera acompañarla en el proceso y no culpabilizarla en ningún momento ¿no?

Alicia: Te agradezco muchísimo Janet la asesoría...esperemos que así como Brenda **todos se animen a denunciar** ¿no? que no dejen pasar este tipo de delitos porque **impunidad no hace bien a nuestra sociedad** (capítulo 5).

Además, se busca que las mujeres entiendan que este es un delito contra todo el género, pues son éstas las más vulnerables en estos casos y, por lo tanto, es tarea de todas combatirlo.

ALICIA (a Brenda): Porque me parece una agresión espantosa y al mismo tiempo la más frecuente que **sufre una mujer solo por el hecho de ser mujer**. En verdad **no es un delito contra una persona sino contra todo el género** (capítulo 1).

IRMA (a Brenda): Ay hijita y ¿qué cosa crees? ¿Qué en otros lados el trato a la mujer es distinto? Yo no necesito viajar para afirmar lo que digo ¿ah? Basta con ver las noticias. **Todos los días a las mujeres las golpean, las violan las matan** Aquí, en la China, en Estados Unidos, en la India (capítulo 4).

ALICIA (a Brenda): Tú lo has dicho: **otra mujer igual a ti**. No importa la diferencia económica, la edad, la raza, no importa nada. **Todas somos víctimas de una violación**...cuando hay una violación todas las mujeres somos víctimas. Es así como deberíamos sentirlo cada vez (capítulo 5).

Así, al tratar una problemática social como la violencia hacia la mujer se reconoce un *Discurso* dominante sobre la misma en donde ésta es limitada en función del actuar del hombre. Esto permite reconocer una imagen del país como predominantemente machista, en donde el hombre pone las reglas y la mujer debe adaptarse, pues en caso no lo haga sufrirá las consecuencias de la “desobediencia” y será ella la “culpable” de ello.

ALICIA (a Marilú): Brenda sí tiene razón: ese violador y su abogada **simbolizan todo un sistema, una forma de pensar**. Y en ese mundito “perfecto” que se monta, bueno, las chicas como Brenda, los homosexuales y los pobres **no somos dignos de respeto. Somos ciudadanos de segunda**, de tercera. O peor; no existimos para ellos (capítulo 4).

Algo que como el mismo relato demanda, debe cambiar.

BRENDA (a sus compañeros): **Uno tiene que hacerse respetar** a donde vaya y no puedes permitir que esto te baje la autoestima **¡Hay tantas, pero tantas cosas sobre las cuales nos quieren hacer sentir culpables a nosotras las mujeres!** Que si nos vestimos así, que si nos vestimos asá, que si envejecemos, que si no cumplimos las reglas y no. **Al final uno termina creyendo todo eso** y justificando barbaridades y no pude ser así (capítulo 5).

7. Conclusiones

Como se ha observado a lo largo de la presente investigación el melodrama televisivo *Conversando con la luna* es un producto de ficción “diferente” que a través de sus contenidos sociales, formados por las tramas narradas y los personajes presentados, construye una realidad ficcional que al dialogar con nuestra realidad social nacional, pone en agenda problemáticas sociales vigentes en la sociedad peruana, las cuales, a su vez, construyen una imagen del país. Esto es porque ficción y realidad se nutren una de la otra, ya que se encuentran en un diálogo infinito donde los sujetos y las producciones simbólicas van sedimentando las significaciones que conforman la realidad social como un todo (Nicolisi 2006: 7).

Así, el melodrama televisivo, definido como un género audiovisual, hace uso de elementos de la vida cotidiana y de lo emotivo –ambas características principales de este género– para crear una realidad ficcional que parte de la realidad social en la que está inmersa. De esta manera, *Conversando con la luna*, se vuelve un medio de conocimiento de nuestra propia realidad nacional a través de la construcción de *Discursos* que ponen en agenda problemáticas sociales vigentes. Lo interesante es que este conocimiento no se queda solo en la visualización, sino también busca brindar al espectador una guía para el cambio a través del uso de la herramienta del *merchandising social*, la cual brinda soluciones “factibles” a estas situaciones en la sociedad peruana. Recordemos que el *merchandising social* tiene como objetivo promover información para generar conciencia, pero también enfatizar alternativas de solución en acciones simples, eficaces y de fácil aplicación por los espectadores en su cotidianidad (Vaiman y Lehkuniec 2007: 9).

Así, en el análisis de las tres historias escogidas, se ha observado la existencia de tres problemáticas sociales que, como lo demuestran los datos proporcionados, forman parte de nuestra realidad social. Estas problemáticas se visibilizan a través del uso de *Discursos*, los cuales, reflejan los principales elementos del consenso cultural, es decir, los valores y normas de conducta dominantes (Paramo 1999: 264-265).

De esta manera, en el primer caso, se observó la creación de un *Discurso* sobre el “cholo” en donde éste es discriminado por la imagen que se ha ido construyendo del mismo a través de los años y la historia. En el segundo caso, se observó la manifestación de un *Discurso* sobre el adulto mayor en donde este es desvalorado y deshumanizado por su edad. Y, por último, en el tercer caso, se observó la creación de un *Discurso* sobre la mujer, en donde ésta “merece” ser “castigada” en caso no cumpla con las reglas de la sociedad impuestas por el hombre. Así, se reconoce la existencia de un descuido por parte de la sociedad a un tipo de ciudadano en particular: el “cholo”, el adulto mayor y la mujer, el cual no tiene los mismos derechos o libertad de desenvolvimiento que el resto. Por lo tanto, siendo el melodrama un “espejo de la conciencia

colectiva” (Jesús Martín Barbero 1998: 124), se reconoce la construcción de una imagen de nuestro país como racista, egoísta y machista.

Sin embargo, los mismos relatos permiten una esperanza de cambio no solo al mostrar personajes con *Discursos* completamente opuestos, los cuales buscan revertir esta forma de pensar, sino también al brindar una guía para el cambio a través del uso de la herramienta del *merchandising social*. Sobre esta herramienta, cabe mencionar que en los relatos no tiene un uso igualitario, ya que en el primera historia se hace mención a la solución a través de los personajes en el mismo relato; mientras que, en la segunda y tercera historia, se hace mención a la solución de las problemáticas a través de los personajes, pero también a través del uso de especialistas externos a ellos. Esta variación de su uso nos remite a una necesidad de desarrollar este tipo de instrumentos en nuestro país, la cual, como se ha observado, puede llegar a ser un gran aporte a nuestra televisión nacional no solo en el desarrollo de productos “diferentes” sino también en brindar una reflexión de nuestra propia realidad social nacional.

Así, este tipo de apuesta se convierte en un aporte y en un reto. En el primer caso, porque se ha mostrado con este producto que nuestra sociedad tiene un largo camino por recorrer para la solución de diversas problemáticas sociales basadas en *Discursos* que afectan a sus propios integrantes. En cuanto al segundo caso, un reto porque este tipo de apuesta amerita un uso de la ficción con contenido social que no se desligue del entretenimiento ni de las reglas de un género, como el melodrama, para que su objetivo pueda ser efectivamente eficaz y se convierta en un aporte a nuestra sociedad peruana.

Antes de finalizar la investigación, es necesario añadir ciertas inquietudes que han surgido a lo largo de la realización de este estudio. En primer lugar, se ha observado que un producto como *Conversando con la luna* se puede convertir en un medio de conocimiento social gracias al uso del melodrama televisivo y de la aplicación de una herramienta como el *merchandising social*; sin embargo, ya se ha observado que esta última herramienta aún no está tan desarrollada como en otros países, por lo que convendría que se realicen más investigaciones sobre el tema no solo a nivel de contenido sino también a nivel de recepción y producción.

En segundo lugar, se ha mencionado que *Conversando con la luna* es un producto de ficción que pertenece al género del melodrama; sin embargo, su formato no entra en ninguna de las categorías conocidas, ya que a pesar de compartir características que lo pueden situar dentro del formato de la telenovela, su corta duración y el uso de temporadas nos remiten a la miniserie, por lo que para nosotros y para el autor, entendemos este producto como una “minitelenovela”. Es justo este hecho el que revela la necesidad de nuevas investigaciones sobre la transformación de géneros y formatos en nuestra televisión peruana.

Por último, es interesante que después de que TV Perú, haya emitido *Conversando con la luna*, se haya aventurado a realizar y emitir la telenovela *Nuestra Historia*, la cual retrata a través de diferentes personajes diversos acontecimientos que ocurrieron en la historia peruana desde el año 1978 al 2000. Esto nos permite deducir que TV Perú busca utilizar la ficción como un medio de conocimiento de nuestra realidad social, algo que consideramos un hecho remarcable y que merece ser estudiado a profundidad.



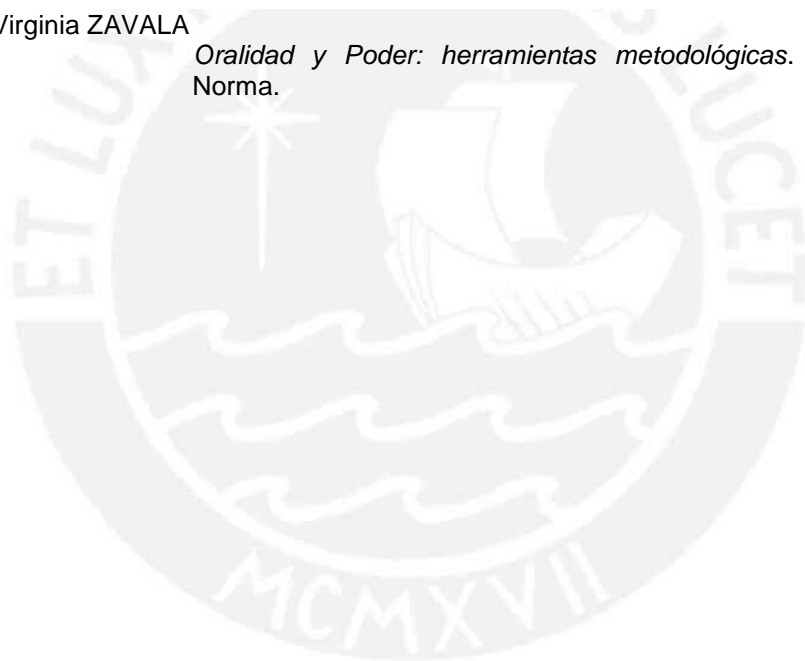
8. Bibliografía

- ADRIANZÉN, Eduardo
2001 *Telenovelas. Cómo son y cómo se escriben.* Lima: Instituto de Estudios Internacionales: PUCP. Fondo Editorial.
- AGUILAR, Miguel Ángel, Ana Rosas MANTECÓN y Verónica VÁSQUEZ MANTECÓN
1995 “Telenovelas: la ficción que se llama realidad”. *Política y cultura.* México, número 4, pp. 173-185.
- AHUMADA, Rafael
2007 *T.V.: su influencia en la percepción de la realidad social.* México: UNAM, Facultad de Estudios Superiores Aragón: Miguel Ángel Porrúa.
- ALFARO, ROSA María
1986 “Telenovela y melodrama en América Latina”. *El zorro de abajo.* Lima, marzo, número 4, pp. 48-51.
- ARISTÓTELES
2010 *Poética.* España: Alianza Editorial.
- AYRES, Melina
2009 “Telenovela, ¿Entretener o educar?” *Hologramática. Revista Académica de la Facultad de Ciencias Sociales UNLZ.* Argentina, año VI, volumen 2, número 10, pp. 45 – 66.
<http://www.cienciaried.com.ar/ra/usr/3/776/hologramatica_n10_vol2pp45_66.pdf>
- BARROSO, Jaime
1996 *Realización de los géneros televisivos.* Madrid: Síntesis
- BROOKS, Peter
1985 *The Melodramatic Imagination. Balzac, Henry James, Melodrama and the mode of excess.* New York: Columbia University Press.
- BUONANNO, Milly
1999 *El drama televisivo: identidad y contenidos sociales.* Barcelona: Gedisa.
- CARLÓN, Mario
2004 “Sujetos telespectadores y memoria social”. *Sobre lo televisivo, dispositivos, discursos y sujetos.* Argentina: La crujía ediciones, pp. 173-200.
- CASSANO, Giuliana
2011 “Las miniserias biográficas como posibilidad de reconocimiento en la diversidad”. *Representación e inclusión en los nuevos productos de comunicación.* Lima: Departamento Académico de Comunicaciones, pp. 17-42.
- 2014 *NATACHA: de la domesticidad a la agencia femenina. Representaciones de lo femenino en la telenovela peruana.* Tesis de maestría. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

- COLÓN, Eliseo R.
2013 *Matrices culturales del neoliberalismo: una odisea barroca.* Barcelona: Comunicación Social ediciones y publicaciones.
- DETTLEFF, James, Giuliana CASSANO y Guillermo VÁSQUEZ
2013 “Perú: una ficción de emprendedores”. *OBITEL 2013. Memoria social y ficción televisiva en países Iberoamericanos.* Brasil: Meridional, pp. 391-428.
- 2014 “Entre oportunidades y conformismo”. *OBITEL 2014. Estrategias de producción trasmedia de ficción televisiva.* Brasil: Meridional, pp. 381-416.
- 2015 “La ficción cede terreno”. *OBITEL 2015. Relaciones de género en la ficción televisiva.* Brasil: Meridional, pp. 385-420.
- FUENZALIDA, Valerio
1996 *La apropiación educativa de la telenovela.* Diálogos de la comunicación, marzo, número 44, pp. 91-104.
- FUENZALIDA, Valerio, Pablo CORRO y Constanza MUJICA
2009 *Melodrama, subjetividad e historia en el cine y televisión chilenos de los 90.* Santiago de Chile: Pontificia Universidad Católica de Chile. Facultad de Comunicaciones.
- HERNÁNDEZ, María Elena
2014 “El consumo de historietas sentimentales”. *Comunicación y sociedad.* México: Universidad de Guadalajara, julio-diciembre 2014, número 22, pp. 19-49.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús y Germán REY
1999 *Los ejercicios del ver. Hegemonía audiovisual y ficción televisiva.* España: Gedisa.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús
1987 “La telenovela en Colombia: televisión, melodrama y vida cotidiana”. *Diálogos de la comunicación.* Junio 1987, número 17, pp. 46-59.
- 1992 *Televisión y melodrama: géneros y lecturas de la telenovela en Colombia.* Colombia: Tercer Mundo Editores.
- 1998 *De los medios a las mediaciones: comunicación, cultura y hegemonía.* México: G. Gili
- MATOS, Mar
2004 *Desborde popular y crisis del Estado: veinte años después.* Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.

- MAZZIOTTI, Nora
1996 "Principal género de ficción seriada en América Latina". *Diálogos de la comunicación*. Marzo, número 44, pp. 5-9.
- 2006 *Telenovela: industria y prácticas sociales*. Enciclopedia Latinoamericana de Sociocultura y Comunicación. Bogotá: Grupo Editorial Norma.
- NICOLISI, Alejandra Pía
2006 "Merchadising Social y cotidiano en la telenovela brasileña. Apuntes teóricos sobre el dialogo entre la ficción y realidad". *Repositorio Institucional de la UNLP*. Brasil: Universidad de Sao Paulo.
<http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/30306/Document_o_completo.pdf?sequence=1>
- ORTIZ, José Mario
1996 "Telenovela brasileña: sedimentación histórica y condición contemporánea". *Diálogos de la comunicación*, marzo, número 44, pp. 9-22.
- PÁRAMO, M. Teresa
1999 "Mirada de género en el aroma de las telenovelas". *Iztapalapa. Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*. México, enero-junio, año 19, número 45, pp. 261-278.
- SCHIAVO, Marcio
2002 "Merchandising social As Telenovelas e a Construção da Cidadania". Ponencia presentada en INTERCOM. Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. XXV Congreso Brasileño de Ciencias de Comunicación. Salvador.
- SERTZEN, Queka
2010 "La dirección de actores". *Introducción a la realización de ficción*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Departamento Académico de Comunicaciones, pp. 45-68.
- SILVERSTONE, Rogger
1994 *Televisión y vida cotidiana*. Buenos Aires: Amorrortu
- THOMASSEAU, Jean-Marie
1989 *El melodrama*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- TILBURG, Joao Van
1996 "La lectura de un texto televisivo (telenovela)". *Diálogos de la comunicación*. Marzo, número 44, pp. 75-90.
- VAINMAN, A. Y R. Lehkuniec
2007 *El merchandising social en la industria televisiva*. Ensayo presentado para curso de psicología online.
<<https://www.coursehero.com/file/8448482/art-el-merchandising-social-en-la-industria-televisiva-vainman-2007-1/>>

- VASSALLO, Maria Immacolata
2004 "Narrativas televisivas y comunidades nacionales: el caso de la telenovela brasileña". *Comunicación y Sociedad*. México, julio-diciembre, número 2, pp. 71-97.
- GEE, James Paul
2005 *La ideología en los discursos: lingüística social y alfabetizaciones*. Madrid: Ediciones Morata; A Coruña; Fundación Paideia Galiza.
- DIJK, Teun A. Van
2010 *Estructuras y funciones del discurso: una introducción interdisciplinaria a la lingüística del texto y a los estudios del discurso*. México: Siglo XXI, 2010.
- VERÓN, Escudero
2001 *El cuerpo de las imágenes*. Bogotá: Norma
- VILCHES, Lorenzo
1997 "La fuerza de los sentimientos". *Telenovela ficción popular y mutaciones culturales*. España: Gedisa, pp. 51-62.
- VICH, Víctor y Virginia ZAVALA
2004 *Oralidad y Poder: herramientas metodológicas*. Lima: Editorial Norma.



9. Anexos

ANEXO 1

Primera temporada

Historia	Problemática social	Argumento
Tres Marías	Pobreza y trabajo informal	María, Soledad y Mary Carmen son una familia de tres mujeres de muy bajos recursos. Mientras María, la abuela, vende caramelos a los carros, se enferma de TBC, pero la necesidad de dinero hará que oculte su enfermedad y siga trabajando. A su vez, Soledad, la madre, es despedida de su trabajo y la falta de dinero, tanto para mantener a su familia como para pagar la academia de su hija, la obligará a tomar un trabajo informal donde será explotada. Por último, Mary Carmen, la hija, se debatirá en seguir esforzándose en ingresar a la universidad o dejarlo para trabajar y ayudar a su familia.
Cualquier cosa menos amor	Violencia familiar	Gladys es una mujer que trabaja como empleada del hogar para mantener a sus dos hijos adolescentes y a, Rodolfo, su esposo, quien no tiene un trabajo fijo y suele estar ebrio. Éste al ser machista y muy celoso golpea a su mujer. Así, Gladys se enfrentará a un problema de violencia familiar complicado. A su vez, Patricia, es una arquitecta exitosa que ya no ama a su marido Darío, un contador. Sin embargo, Darío sigue enamorado de ella y quiere tener una familia. Darío llegará al punto de obligar a su esposa que no lo deje y Patricia tendrá que enfrentarse a un hombre manipulador y violento. Finalmente, Edith, es una empresaria exitosa que vive junto a su hija Karina, una joven rebelde que no aguanta a su madre. Karina se juntará con dos jóvenes que la manipularán y la llevarán a cometer un grave delito contra Edith.
Igual a ti	Discapacidad	Julián es un joven periodista que es atropellado repentinamente por Danilo y queda inválido. Julián tendrá que enfrentar este cambio en su vida y luchar por salir adelante con la ayuda de su madre. A su vez, Danilo es un joven que sufre de esquizofrenia, pero Mónica, su madre, no quiere aceptarlo. Esto hará que Danilo sucumba a la enfermedad y lastime a otros. Mónica, junto a su otro hijo Alex, tendrán que encontrar la manera de ayudar a Danilo y pagar la indemnización del accidente. También, Giovanna es una joven universitaria que queda ciega por una enfermedad. Sin embargo, su carácter independiente y su forma positiva de ver la vida le permiten seguir adelante. Así, conoce a Augusto, otro ciego, pero en su caso, éste es sobreprotegido por su padre Octavio. Augusto y Giovanna se enamoran y tendrán que enfrentarse a Octavio, quien está en desacuerdo con su relación.
El cielo dividido	Racismo	Frida, una dueña de una compañía de transporte, se muda con sus dos hijos universitarios a un condominio de La Molina. Sin embargo, Susan, su vecina, querrá que se vaya del condominio, por su ascendencia andina y sus costumbres. A su vez, Henry, el hijo de Frida, buscará encajar en este nuevo entorno y vivirá un romance con la hija de Susan a escondidas. Igualmente, Jossie, hija de Frida, buscará que su familia reaccione en el trato que tienen hacia Tomasa, ahijada de Frida, a quien tratan como trabajadora del hogar y no le paga.

Segunda temporada

Historia	Problemática social	Argumento
Botadero	Ilegalidad y abuso	Josué, un adolescente, es internado a la fuerza por su padrastro Tulio en un centro rehabilitación para drogadictos. En él, Josué descubrirá la ilegalidad del centro y se enfrentará a los malos tratos que tienen los líderes, Ramón y Ezequiel, hacia los internos, que en muchos casos no son drogadictos.
Marco se fue al sur	La desaparición de familiares	Martha es una madre que decide viajar a Buenos Aires a trabajar para mandar plata a sus hijos y a su madre que viven en Lima. Su menor hijo, Percy, no soporta estar lejos de su madre y decide ir a buscarla escapándose de casa. En el transcurso del viaje Percy conoce a Raffo y Gianpiero, dos mochileros que lo ayudan. Martha tendrá que enfrentarse a la angustia de encontrar a su hijo.
Lo mejor	Maltrato en la vejez	Gustavo se queda viudo repentinamente tras la muerte de su esposa Blanca,

de mi vida		mucho menor que él. Cuando Josefina lo lleva a su Club del Adulto Mayor, se enamora de Hortensia, a quien le propone matrimonio. Sin embargo, sus hijas, no estarán de acuerdo con la relación e intentarán evitar el futuro casamiento alejando a su incapacidad como adulto mayor. A su vez, Hortensia se enfrentará al abandono de su familia, cuando su yerno Edison, la bota de su casa por subir de estatus.
Nidos	Tráfico de menores	Verónica, una joven de clase alta, queda embarazada y es obligada por su madre a dar a luz a escondidas y regalar su hijo a Julieta, una joven adulta obsesionada con tener hijos. Sin embargo, Verónica tratará de recuperar a su hijo con la ayuda de Rocío, su profesora de Derecho. A su vez, Beto, un padre soltero de clase baja, es engañado por Eugenia e Imelda, quienes le roban a su hija Wendy y la venden a una pareja de extranjeros. Beto, hará lo posible por recuperar a su niña.
La guerra de los Rosas	Divorcio conflictivo	Paco se separa de Salomé porque tiene otra pareja; sin embargo, ésta se niega a darle el divorcio. Así, Salomé inicia una guerra contra su esposo para sacarle todo el dinero posible y que vuelva a casa usando a sus hijos a su favor e ignorando sus problemas. Paco, quien tiene una nueva relación con Marcela, su actual jefa, y quien está embarazada de él, será afectado por la situación. A su vez, Judith, una adulta mayor, vecina de Salomé no le alcanza el dinero para vivir, ya que su hija, Carmela, la deja de lado por su egoísmo. Así, Judith tendrá que buscar la manera de sobrevivir, aunque eso signifique enfrentarse a su hija.
Florecer	Emprendedurismo	Andrea es un ama de casa con dos hijos que repentinamente pierde a su esposo Pablo, el único sustento de la familia. Así, Andrea tendrá que tomar el cargo de mantener a la familia por sus propios medios, ya que no poseen ahorros. Así, inicia un negocio de artesanía. A su vez, Gisela, la ex trabajadora del hogar de Andrea, busca surgir con su propio negocio de venta de ropa vintage junto a su hermana Vilma; sin embargo, ambas tendrán problemas por el enamorado de Gisela, Tony.
Venciendo	Bullying, trastornos alimenticios y acoso sexual a menores	Rodolfo, un adolescente homosexual, llegará a una nueva escuela donde será víctima de bullying por sus compañeros y por el nuevo profesor de educación física Miguel. A su vez, Rodolfo es maltratado en su casa por su padre ex militar y sobreprotegido por su madre. Al mismo tiempo, Jenny, hija del profesor Domingo, sufrirá de trastornos alimenticios por la exigencia de sus padres hacia ella. Igualmente, Miguel buscará seducir a sus alumnas menores de edad.

Tercera temporada

Historia	Problemática social	Argumento
La culpable	Violencia hacia la mujer	Brenda es una secretaria de clase media baja con una vida social "libre". Una noche, en un salida con sus amigas, es violada por Gonzalo, un reconocido deportista y de buena posición económica y social. Brenda lo denunciará y luchará por hacer justicia; sin embargo, no le creerán porque no cumple con la imagen de "mujer decente". Así, Brenda quedará como la culpable de la situación.
Antes de tiempo	El embarazo adolescente	Kathy es una adolescente que cursa quinto de secundaria y queda embarazada de Sergio, su enamorado un año mayor. Kathy no solo tendrá que enfrentarse a las dificultades que trae un embarazo a tan corta edad, sino también a su propia familia, cuya mentalidad conservadora, hará que ésta sea juzgada y abandonada.
Señor doctor	Negligencia médica	Aurelio es un traumatólogo que sólo está interesa en ganar dinero. Por ello no le importa engañar a sus pacientes, como Virginia, y mucho menos no cometer negligencia médica. Así un día comete un grave error con William, un joven deportista, pero, en este caso, William lo denuncia con ayuda de su prima Corina, abogada. A su vez, Francisco, suegro de Aurelio y, también doctor, recibe el caso de William y se debatirá entre hacer lo correcto y ayudar en la denuncia o salvar la reputación de su familia.
Mujeres escorpiones	Tráfico de drogas	Paloma es una joven ambiciosa en busca de trabajo. Un día conoce a Flavia, una burrier que le ofrece ser parte del negocio. Así, Paloma entra en ello y conoce a un grupo de mujeres, lideradas por Romina, que se dedican al tráfico de drogas. Mientras Romina hace negocios con Gokú, un nuevo traficante, doña Nelly, una anciana, buscará averiguar qué se traen sus vecinas. Cuando Paloma quiere salir del negocio parece ser demasiado tarde.
Redes	Relaciones cibernéticas y pedofilia	Rita es una adolescente de provincia que vive con su tía Violeta y es maltratada por ella. Vía internet conoce a Octavio, un hombre que le miente y enamora, pero que es casado y se dedica a la pornografía infantil. Mientras tanto, Eliane, amiga de Violeta, trata de conseguir una relación vía internet, pero, a su vez, buscará ayudar

		a Rita a que descubra el engaño en el que vive.
Cuando pienses en volver	Reinserción familiar y social	Ana, una madre con dos hijos, regresa a casa de su hermana Nelly después de trabajar 12 años en los Estados Unidos. Así, Ana tendrá que adaptarse no solo a su familia, pues Lorena y Hugo, sus hijos, no se llevarán bien con ella; sino también a su nuevo trabajo, el cual tiene una dinámica diferente a los Estados Unidos.
Ceguera	Drogadicción	Gabriela es hija de Isabel, una famosa escritora de libros, con quien no tiene ninguna relación “auténtica”. Así, Isabel ignorará que Gabriela cae en las drogas al punto de hacer lo necesario para conseguirlas. Sin embargo, Susana, su editora y amiga tratarán de ayudarla. A su vez, Gregorio, empleado de Susana, no querrá darse cuenta que Toto, su hermano menor, también es un drogadicto debido a la influencia de su enamorada Almendra.
Después de tanto camino	Desempleo en la vejez	Pocho y Álvaro son dos ancianos que son botados de su Sandwichería y de sus casas cuando muere su amigo Chicho, propietario de los locales. Así, Pocho junto a su esposa Mirtha y su hija Inés, se mudan con su hijo Julio y su esposa Bárbara. Sin embargo, Bárbara, acostumbrada a otro estilo de vida, tratará de deshacerse de ellos. A su vez, Álvaro, se muda con su hija menor Soraya, a la casa de su hija mayor Carmen y de su esposo Roger. Pero la envidia de Soraya a su hermana hará que trate de seducir a su cuñado. Así, ambos ancianos tendrán que adaptarse a este nuevo ambiente y buscar una manera de aportar a la familia.
Con dinero o sin dinero	Consumismo compulsivo	Samantha, madre de dos hijos, Tabata y Foncho, siente envidia hacia la nueva esposa de su ex marido Alfonso, Joanne. Por lo que, junto a su hija Tabata, piden a Alfonso una tarjeta de crédito, la cual las vuelve compradoras compulsivas y se endeudan al máximo. De la misma manera, Joanne hace gastos innecesarios, por lo cual, Alfonso tiene que enfrentarse a la forma de salvar de las deudas a ambas familias.
Perdonarse	Reconciliación familiar	Pedro, un niño de la comunidad de Huaros en Ayacucho es secuestrado por los terroristas después que ellos matan a su tío y le piden a su madre María que elija entre él y su hermano Felipe. Sin embargo, logra escapar, pero en vez de buscar a su madre, se crea una nueva identidad y es llevado a Lima, donde Teresa lo adopta. Pasados los años, Teresa, a quien le detectan cáncer, le pide a Pedro que se reconcilie con su familia. Por lo que Pedro los buscará para poder hacer las paces.
Por una medalla	El deporte de élite en la pobreza	Nelson es un joven atleta de bajos recursos económicos, pero de gran talento. Un día su padre es atropellado por lo que tendrá que luchar por seguir su sueño de ser un deportista de élite o dejarlo por cuidar de su familia. Al mismo tiempo, Tania, enamorada de Nelson y voleibolista, se enfrentará a una nueva entrenadora que abusa de ella y de sus compañeras.
Miedo	Inseguridad ciudadana	Rochi y Cucha se unen para combatir la inseguridad ciudadana en su barrio, pero sus prejuicios las llevarán a hacer acusaciones a vecinos inocentes. A su vez, Félix, es asaltado y pierde su taxi, por lo que caerá en una profunda depresión que lo llevará a debatirse si acudir a la minería ilegal. Igualmente, Azucena, hija de Rochi, se meterá en problemas por su cleptomanía.

ANEXO 2

Se anexa un DVD con las escenas analizadas en la presente investigación.