

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ

ESCUELA DE POSGRADO



NATACHA: de la domesticidad a la agencia femenina.

Representaciones de lo femenino en la telenovela peruana.

Tesis para optar el Grado de Magister en Estudios de Género que presenta la licenciada:

GIULIANA CASSANO ITURRI

ASESORA

FANNI MUÑOZ

JURADO

VICTOR ALEXANDER HUERTA MERCADO TENORIO

ALIZON RODRÍGUEZ NAVIA

Pando, 2014

Agradecimientos

Este trabajo es resultado de un esfuerzo de varios años y en este tiempo son varias las personas que me han apoyado con su ejemplo, con su presencia, con sus consejos. A ellas quiero agradecerles. En primer lugar a mi familia: a mi madre por su esfuerzo y sacrificio, a mi abuela por ser la mujer de las grandes enseñanzas de mi vida, a mi padre quien ha sido siempre mi norte y guía, a mi abuelo por su infinita entrega y a James por su amor incondicional y cómplice presencia.

En segundo lugar a mis compañeras del curso de Seminario de Tesis de la maestría, sus comentarios y observaciones enriquecieron las preguntas y los análisis de este trabajo. También quiero darle las gracias a Alizon Rodríguez Navia quien con cariño y dedicación ha acompañado este proceso de investigación leyendo cada uno de mis manuscritos y aportando interrogantes y recomendando mejoras al texto.

INDICE

Presentación

Introducción

CAPÍTULO 1: El punto de partida

- 1.1. Justificación de la investigación
- 1.2. Planteamiento del problema
- 1.3. Preguntas de la investigación
- 1.4. Objeto de la investigación
 - 1.4.1. Objetivos de la investigación
 - 1.4.2. Hipótesis

CAPÍTULO 2: El estado de la cuestión

- 2.1. Sobre la telenovela
- 2.2. Sobre la representación de género y la telenovela

CAPÍTULO 3: Marco conceptual y metodológico

- 3.1. Los ejes teóricos
 - 3.1.1. La dimensión de género como soporte de la vida social
 - 3.1.1.1. Los modelos femeninos desde los estudios de género
 - 3.1.1.1.1. El modelo mariano
 - 3.1.1.1.2. El modelo materno
 - 3.1.1.1.3. El modelo de la seducción
 - 3.1.1.1.4. El modelo de la prostitución
 - 3.1.1.1.5. Las representaciones heterogéneas o de la ausencia de modelos
 - 3.1.2. La telenovela como espacio de representación social de lo femenino
 - 3.1.2.1. Los arquetipos femeninos de la telenovela
 - 3.1.2.1.1. La chica
 - 3.1.2.1.2. La madre
 - 3.1.2.1.3. La malvada
 - 3.2. El abordaje metodológico de la investigación

- 3.2.1. Dramaturgia audiovisual y construcción de personajes
- 3.2.2. Las representaciones sociales y la teoría del núcleo central
 - 3.2.2.1. Las cartas asociativas
- 3.2.3. El trabajo metodológico

CAPÍTULO 4: Un acercamiento a la telenovela peruana

- 4.1. Nuevos rostros retratados
- 4.2. De vuelta a la telenovela

CAPÍTULO 5: *Natacha*, el reino de lo doméstico

- 5.1. El contexto histórico
- 5.2. Acerca de *Natacha*: argumento y personajes de la historia
- 5.3. Las representaciones femeninas alrededor del hogar
 - 5.3.1. Natacha
 - 5.3.2. Teresa
 - 5.3.3. Elvira

CAPÍTULO 6: *Yo no me llamo Natacha*, universos complejos

- 6.1. El contexto histórico
- 6.2. Acerca de *Yo no me llamo Natacha*: argumento y personajes de la historia
- 6.3. Las representaciones femeninas alrededor de las subjetividades
 - 6.3.1. Natasha
 - 6.3.2. Mery
 - 6.3.3. Paquita
 - 6.3.4. Kerly
 - 6.3.5. Violeta

REFLEXIONES FINALES

BIBLIOGRAFÍA

ANEXOS

Presentación

El mundo de la telenovela ha sido y es un mundo presente en mi vida personal, no solo soy consumidora de estos relatos de ficción, sino que como parte de mi experiencia profesional he trabajado en la realización de varios de estos productos culturales. Y en estos productos encontramos claves para entender nuestra propia vida, no solo desde el ritual de consumo diario que implican sino porque son un espacio de apropiación y experimentación, donde las subjetividades se performan en relación a los relatos, relatos muchas veces anacrónicos pero donde siempre existen matrices culturales que conectan con la vida de la gente y del grupo social al que pertenecen.

Así la telenovela se convierte en objeto de estudio, en lugar privilegiado para entender nuestra propia latinidad y nuestras localidades a partir de la representación social de nuestra cotidianeidad. En esta investigación parto de la idea de que la telenovela es un espacio de configuración de las identidades femeninas y masculinas porque en ella nos vemos representados mujeres y hombres, niños y viejos, ricos y pobres de distintas clases sociales y de diferentes mundos culturales.

Introducción

En esta investigación planteo que la telenovela es un espacio de representación social de lo femenino, y me propongo identificar y analizar las representaciones de género femeninas – peruanas- que nos presentan los personajes femeninos desarrollados en las ficciones *Natacha* (1970) y *Yo no me llamo Natacha* (2010) realizadas en el Perú, además de develar sus variaciones y constantes. Justifico este trabajo a partir de entender la telenovela como un producto cultural complejo en el que converge la industria, las localidades, las representaciones que propone y las subjetividades de sus audiencias. En el primer capítulo se plantea el problema de investigación con las preguntas y los objetivos. El capítulo dos inicia la búsqueda teórica con un recorrido por trabajos que le anteceden, los mismos que validan y abren camino en la investigación sobre telenovela y representaciones femeninas.

En el capítulo tres elaboro el marco conceptual y metodológico de la investigación. Para ello he realizado un recorrido desde los estudios de género, recopilando definiciones y modelos femeninos que la teoría nos propone para hacerlos dialogar con la teoría de la dramaturgia televisiva y las imágenes femeninas que la propia industria de la telenovela ha perfeccionado. La complejidad de la telenovela me ha exigido también un abordaje metodológico particular, recuperando aspectos teóricos y de métodos acerca de las características de los personajes, las representaciones sociales y la viabilidad de observarlas en el universo de la telenovela.

Para entender la complejidad de los relatos de la telenovela recuperé una breve historia de la telenovela peruana en el capítulo cuatro. Esta mirada histórica permite observar cuál ha sido el devenir de esta industria local, sus temáticas y personajes, los contextos en los que se inscribe y su continuidad. Los capítulos cinco y seis están dedicados a los dos relatos a analizar, *Natacha* y *Yo no me llamo Natacha*. En cada capítulo se plantea el contexto en el que se inscribe, el argumento de cada telenovela y se realiza el análisis de los personajes femeninos protagónicos.

El análisis de cada telenovela me permite observar qué representaciones femeninas se mantienen y cuáles son las nuevas que aparecen retratadas. Esto se consolida en las reflexiones finales, espacio donde busco sintetizar los principales hallazgos y plantear algunas ideas y temas que aparecen como espacios de investigaciones futuras.

CAPÍTULO 1

EL PUNTO DE PARTIDA

1. 1. JUSTIFICACIÓN DE LA INVESTIGACIÓN: Me interesa analizar las telenovelas *Natacha* (1970) y *Yo no me llamo Natacha* (2010) porque desde la representación de género que la televisión y en especial la telenovela hace, podemos identificar las particularidades y los mandatos que nuestras sociedades construyen acerca de lo femenino.

Este viaje se inició con la definición del tema hace ya algún tiempo a partir de mi trabajo en el campo audiovisual, mi pasión por las telenovelas y mi interés por comprender qué ocurre en las dinámicas de estos relatos. Patricia Ruíz Bravo señala que “toda investigación se realiza desde un punto de vista” (Ruíz Bravo, 2003: 13), ese punto de vista en mi caso está definido por el ambiente de la telenovela y las múltiples manifestaciones de sentido que ahí se inscriben, por mi trabajo como comunicadora audiovisual, y también por mi interés en las representaciones femeninas que se elaboran en muchas de las producciones de televisión.

Parto de la idea que en los relatos de ficción –especialmente en la telenovela- se van construyendo y consolidando los imaginarios de una sociedad, particularmente los de género. Sabemos que el género como construcción cultural, condensa los significados que desde la diferencia sexual cada sociedad elabora, planteando qué significa lo femenino y lo masculino, qué valores, roles, tareas se asignan a mujeres y hombres inscritos en cada uno de los géneros. Estos significados estructuran la percepción y establecen un conjunto de mandatos y expectativas sociales.

Esta organización sostiene al sistema social y establece las relaciones y las expectativas de hombres y mujeres al interior de cada grupo cultural y, los relatos de la televisión no son ajenos a estos significados; las representaciones de lo femenino y lo masculino que se producen en la televisión y especialmente en la telenovela, responden a este conjunto de expectativas y mandatos, pero también pueden estar representando cambios y transformaciones en torno a lo que significa femenino y masculino, ya que la telenovela es un espacio simbólico que va conformando un lugar donde el reconocimiento, la gratificación, el placer, las normas y los tabúes de nuestra sociedad se nos van presentando y nos confrontan.

He elegido trabajar con la telenovela además, porque esta es una práctica continua en los distintos países de nuestro continente –incluido el Perú–, que moviliza una industria gigantesca en términos económicos, y tiene incidencia directa sobre los propios procesos sociales y culturales de los países en los que se producen y consumen. Muchos de los temas que sus relatos proponen transforman la manera en que vivimos y experimentamos nuestra propia subjetividad. Han servido de espejo en el cual miramos nuestras relaciones y nos constituimos como sujetos sociales. Ruiz Bravo señala que cuando “se presta creciente atención a los procesos de construcción de identidades y representaciones de género, adquiere una significativa importancia el análisis del lenguaje” (Ruiz- Bravo, 1996: 14) y es en este sentido que nos interesa la telenovela como espacio simbólico de representación femenina; ya que “la televisión (...) provee materiales a partir de los cuales forjamos nuestras representaciones de género, etnicidad, clase, nación” (Füller, 1997: 61). Marília Beltrão (En Fadul, 1993) sostiene que la producción de sentido que se hace desde la telenovela, habla de la relación existente entre los temas enfocados por ésta y la realidad que rodea al televidente en su práctica cotidiana. Así Beltrão (En Fadul, 1993) señala que ver telenovelas significa traer un bagaje cultural de pertenencia a un grupo social.

Esencialmente emocional, la telenovela es el espacio para la ensoñación, la pasión, la *catarsis*. La telenovela es el relato de la fantasía, de la idealización de nuestro universo, un lugar para el refugio lejano de lo real. Lo interesante de este relato es que si bien pareciera alejarnos del mundo de lo real, dialoga constantemente con este, y en algunos casos nos brinda las herramientas para pensar nuestro entorno, nuestras alegrías y dificultades; aunque eso también signifique la reproducción de roles, mandatos, estereotipos. Y es así porque en sus historias se nos presentan roles de género, estereotipos de lo masculino y lo femenino que dialogan con la vida social; desde este relato de ficción nos incorporamos a una realidad de fantasía que guarda grandes similitudes con el mundo real, con nuestro mundo cotidiano. Martín Barbero y Rey señalan que “desde el principio la imagen fue a la vez medio de expresión, de comunicación y también de adivinación e iniciación, de encantamiento y curación” (Martín Barbero y Rey, 1999: 9).

Así, la telenovela puede estar representando, a nuestro entender, un mundo simplificado y grueso pero éste es apenas el escenario donde se va construyendo y delimitando un mundo más sutil, más interesante; un mundo de deseos, de frustraciones, de aspiraciones y de sueños, de exigencias y mandatos: un universo femenino, un punto de vista que -anclado en la mirada de la mujer- está interpretando su género y está mirando al “otro”, está

presentando cómo son sus relaciones y los espacios en que éstas se manifiestan desde sus diferentes discursos. De allí lo central de su estudio.

Ahora bien, históricamente en América Latina la telenovela se ha narrado en clave melodramática. Y esto no es gratuito, el melodrama es el gran espacio narrativo de la identidad, de la pertenencia y de los valores morales que sustentan a la sociedad. Para Peter Brooks (1995) el melodrama es un modo de imaginación que va tomando forma en el tiempo, en el espacio y en la conciencia de los sujetos sociales. El melodrama pertenece a nuestro repertorio cultural, constituyendo nuestra conciencia moderna. Una forma narrativa que encarna el triunfo de la virtud, y se instala en tiempos específicos, con personajes y situaciones particulares. El melodrama se nos presenta como una forma narrativa que transparenta el orden social. En él se condensan los valores, temores, preocupaciones de los grupos sociales que comparten la experiencia melodramática. Es, en esencia, una forma de representación de la vida misma.

Omar Rincón señala que “el género es el melodrama, donde el destino decide por uno; y el formato preferencial en televisión para contar en melodrama es la telenovela” (Rincón, 2006: 191). Es un relato que siempre se construye en términos personales, subjetivos. Su fortaleza reside en la caracterización que se hace de los personajes y de las situaciones; en las relaciones que establece con la memoria social y la existencia cotidiana.

En las pantallas peruanas los relatos de ficción estuvieron presentes desde los inicios de la televisión en el país. El 22 de mayo de 1960 se estrenó *Historia de tres hermanas*, la primera telenovela peruana. A esta la siguieron varios títulos propios e importados. A finales de los años 60 -en Panamericana Televisión- dos títulos se realizaban en exclusiva, *Simplemente María* (1969) y *Natacha* (1970); ambos alcanzarían el éxito internacional.

Hemos señalado que en la telenovela hombres y mujeres somos retratados, estos relatos aportan en la consolidación de imágenes y creencias acerca de lo femenino y lo masculino; la telenovela no es una práctica estática, por ello es necesario observarla, analizarla, reflexionar acerca de los matices, la variedad y la multiplicidad de sentidos que puede constituir.

1.2. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA: La telenovela es un espacio donde se manifiestan y negocian las representaciones sociales de una comunidad. La telenovela al

representar la vida, genera, difunde y reproduce –entre otras- representaciones de lo femenino; en sus distintos relatos se plantean formas de expresar los afectos y las pasiones, las normas sociales respecto de la familia y la pareja, las sanciones, las gratificaciones, las relaciones entre los géneros, prácticas –todas estas- que expresan los valores y creencias de las distintas épocas que los relatos proponen. Nora Mazziotti (2006) nos propone que la telenovela es la marca audiovisual de nuestro continente, lugar de expresión de preocupaciones, mandatos y sueños. Formato que actualiza el melodrama poniendo en movimiento mecanismos epistemológicos para acercarnos a nuestras propias realidades. La telenovela representa la vida y en esa representación se plantean formas de expresar afectos, las normas sociales respecto de la familia y la pareja, las relaciones de género. En este sentido Mazziotti señala que en muchos casos estas relaciones “están en gran medida mediadas por el discurso de la telenovela y por el imaginario creado a partir de ella” (Mazziotti, 2006: 24).

Así la telenovela se configura como un espacio de generación, difusión y reproducción de representaciones femeninas -contribuyendo a la difusión de diferentes modelos femeninos y masculinos-, así como de mandatos y normativas correspondientes a cada etapa histórica particular. Así la televisión es un espacio que también nos permite visualizar las variaciones y las constantes que estas representaciones proponen.

En el Perú los estudios sobre telenovela no han abordado esta temática. Si bien se ha avanzado en la investigación sobre telenovelas, no se han realizado trabajos desde la perspectiva de los estudios de género. Por ello planteo analizar las representaciones femeninas que nos han propuesto los relatos televisivos peruanos de *Natacha* y *Yo no me llamo Natacha*, buscando develar cuáles son esas representaciones de género femeninas que cada relato nos propone en cada contexto histórico, así como identificar las variaciones y constantes que presentan –recordemos que ambas producciones se han realizado en Lima-Perú con una distancia de 40 años.

El género –como soporte de la vida social- es una construcción sistémica que atraviesa las dimensiones sociales, culturales, políticas y económicas de las sociedades. Es una construcción cultural porque asigna significado a la diferencia sexual. En términos de Scott (En Lamas, 1996: págs. 289-291), la condición sistémica del género se manifiesta en por lo menos cuatro dimensiones:

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

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

“Los sistemas de género son sistemas complejos. Están estructurados sobre bases dispersas, diversas y variables. Arrastran los signos de accidentes históricos, asociaciones débiles, conexiones temporales, modas y rumores. Proponen, al mismo tiempo, múltiples versiones del mundo, contradictorias entre sí. Invitan a jugar con estas contradicciones y permiten hacer un uso estratégico de ellas. Sus distintas partes son interconectadas de muchas maneras, con una fuerza variable. Puede haber fuertes asimetrías en sus categorías y componentes básicos. Están sujetos a vaivenes y etapas sucesivas de calma y turbulencia” (Anderson, 2006: 25).

Esta inestabilidad del género es explicada por De Lauretis cuando propone que el género es una tecnología social, esto es “una serie de fenómenos, actos, representaciones, producidos por discursos sociales y prácticas cotidianas” (De Lauretis, 1989: 26); un conjunto de prácticas recreadas para el mantenimiento del sistema.

La televisión –como medio de comunicación social- es un espacio cultural de construcción de identidades, comunidades e imaginarios sociales porque configura campos y redes de significación. Ahora bien, en la línea de lo planteado por De Lauretis podemos señalar que la televisión funciona también como una tecnología social, porque genera y reproduce representaciones sociales –especialmente femeninas en las telenovelas- a partir de los relatos e historias que nos ofrece.

La riqueza de la televisión -que se evidencia en la telenovela- está en su capacidad de contar historias, historias que acompañan, relatos a través de los cuales –desde la intimidad de nuestros hogares- compartimos experiencias porque en este medio, el relato es siempre

emocional; la emoción es la modalidad de seducción con los distintos públicos televisivos. Omar Rincón señala que “la televisión es cultura emocional, reflexión sentimental, juego de pasiones para encantar el tedio de la vida. La seducción televisiva toma diferentes formas, formas que sorprenden (y) emocionan” (Rincón, 2006: 187). Y en nuestros países la telenovela es el relato que mejor emociona y cuenta historias.

Desde finales de los años 80 del siglo XX, la telenovela se convirtió en objeto de estudio privilegiado –especialmente- de la academia latinoamericana, no solo por ser el principal producto audiovisual de exportación en América Latina como señala Mazziotti (2006), sino porque en la telenovela –como lugar de arraigo cultural y simbólico- encontramos claves para entender las formas culturales y las sociedades de las que son expresión (OBITEL 2008).

Nora Mazziotti (2006) nos propone que la telenovela es en nuestros países la actualización del melodrama, en este sentido la telenovela siempre va a presentarnos alrededor de una historia de amor, un mundo bipolar donde bien y mal se enfrentan provocando distintas emociones en los espectadores. La telenovela es pues una forma de pensar y de poner en movimiento mecanismos epistemológicos más allá de la fantasía, el escapismo y el entretenimiento fácil (Mazziotti, 2006: 14). La autora reconoce que:

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

La telenovela es un relato que desde sus inicios ha estado relacionado con la mujer, quizá porque durante más de cinco décadas las mujeres han sido sus principales consumidoras, pero también porque la telenovela tiene características narrativas que –parecen- hablar de las mujeres latinoamericanas –con sus variedades y particularidades-, de temas asociados en este continente a rasgos femeninos, valores y mandatos asociados. Las telenovelas narran sus historias, cuentan sus vivencias, expresan sus deseos y fantasías. En esa línea Rincón propone -para la telenovela- las siguientes características:

“Cuenta una historia de amor. La marca sexual del relato es propia del relato: la virginidad es un valor, la pureza es la estrategia de salvación; una vez que se ha amado (hecho el amor), se crea una imposibilidad de ser feliz con otra persona.

(Finalmente es) un relato femenino: la telenovela siempre debe ser contada y debe girar en torno a la mujer” (Rincón, 2006: 192)

Y Valerio Fuenzalida nos plantea que desde hace casi dos décadas la telenovela “legítima y valora socialmente un discurso femenino que ha sido tradicionalmente desvalorizado y considerado irrelevante por la sociedad patriarcal, (que sin embargo) valoriza la vida cotidiana de la mujer y el ámbito de la afectividad” (En FELAFACS, 1996).

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

Como ya he señalado para fines de este estudio he elegido dos producciones realizadas - sobre el mismo argumento de *Natacha*- en momentos históricos diferentes, porque esto me permitirá observar y analizar las ideas que subyacen a la representación de lo femenino en cada época, además de observar variaciones y constantes que evidencian también el peso simbólico del género como constructo, esto es “la forma en que las sociedades representan al género, hacen uso de este para enunciar las normas de las relaciones sociales o para construir significado” (Scott en Lamas, 1996: 282).

En el caso de la telenovela *Natacha* es importante señalar que se han hecho tres versiones para la televisión (1970, 1990 y 2010¹), a partir de la misma premisa argumental: una joven de provincia llega a Lima a trabajar en la casa de una familia de otra clase social como empleada doméstica. En esa casa se enamorará del hijo mayor de la familia, quien también encontrará en *Natacha* el amor. Esa relación generará la oposición de la familia y la pareja tendrá que enfrentarse a muchos obstáculos. La pareja solo alcanzará su felicidad en el capítulo final.

¹ Si bien en 2011 se realizó un *Yo no me llamo Natacha 2*, esta es una continuación que no estoy considerando como relato independiente porque en términos de producción audiovisual no fue planificado desde el inicio del proyecto. Pasado el éxito de *Yo no me llamo Natacha*, el canal y la casa realizadora negociaron una segunda parte con nuevos personajes y nuevos conflictos manteniendo sí a la pareja protagonista.

Natacha (1970) tenía como pareja protagónica a Ofelia Lazo -como Natacha- y Gustavo Rojo -como el joven Raúl-, Inés Sánchez Aiscorbe -como Elvira, la novia de Raúl- y Tito Bonilla -como Pedro, el amigo incondicional y eterno enamorado de Natacha. La telenovela estrenó los estudios construidos en la Feria Internacional del Pacífico. La historia se contó en 300 capítulos. Además se realizó una versión cinematográfica que contó con el mismo argumento, guionista, directores de área y reparto actoral. En términos de Adrianzén (2001) esta es una telenovela rosa ya que está centrada en el valor virginal de la protagonista.

En 1990 Panamericana Televisión realiza -en coproducción con Radio Caracas Televisión (RCTV)- una nueva versión de *Natacha* que tuvo 201 capítulos emitidos. Esta versión contó con la participación de Maricarmen Regueiro como Natacha; Paul Martin como el joven Raúl; Hilda Abrahamz como Elvira; y Diego Bertie como Pedro. Esta versión no va a ser considerada para el análisis que proponemos ya que si bien actualiza el relato a la época - los años 90- no presenta estructuralmente variaciones dramáticas importantes -desde los enfoques de género- con la propuesta original.

En el 2010 se realizó *Yo no me llamo Natacha*, producción que contó con la cantante Maricarmen Marín en el rol de Natacha. Esta versión se contó en 35 capítulos. Este relato es una versión libre a partir del argumento original. En esta historia los patrones de la casa están en la ruina económica, el único hijo varón de la familia es homosexual; son las empleadas domésticas las protagonistas, y Natacha termina enamorada de un guardaespaldas que es su amigo. Ambos -Natasha y “el cachaco”, como ella lo llama- han invertido en un negocio de catering y podríamos definirlos como “peruanos emprendedores”. Esta producción responde a lo que Adrianzén (2001) denomina telenovela postmoderna porque quiebra estilos, rompe con el formato y se sostiene en la historia de una mujer con fortalezas diferentes.

A partir de estos dos escenarios *Natacha* y *Yo no me llamo Natacha* es que me interesa la telenovela como espacio generador, difusor y reproductor de representaciones femeninas. Pienso que en cada relato se representan feminidades diferenciadas: en *Natacha* (1970) una feminidad subordinada al orden patriarcal, a la función del cuidado y a los roles de esposa y madre; mientras que en *Yo no me llamo Natacha* (2010) estamos frente a feminidades múltiples más próximas a la idea de complejidad en las identidades femeninas que nos propone Lagarde para el caso latinoamericano, y de identidades en tránsito que nos propone Füller para el caso peruano. Una de las hipótesis que guían esta investigación es la idea de

ruptura en las representaciones femeninas que plantea la telenovela, esto es representaciones femeninas que se transforman desde el espacio de la domesticidad inicial – esposas y madres-, a representaciones femeninas que están marcadas por la desestructuración de la propia identidad femenina (Lagarde, 1990) y son atravesadas por la subjetividad, el cuerpo, el trabajo y la movilidad entre pares.

Por ello planteo identificar y analizar las representaciones de lo femenino en los personajes protagónicos femeninos de los relatos, en cada momento histórico, así como las variaciones y constantes que se puedan estar manifestando en cada relato. Estos cambios solo podrán ser observados por el espacio que el tiempo nos otorga.

1.3. PREGUNTAS DE LA INVESTIGACIÓN.- Las preguntas que guían la presente investigación son:

1. ¿Cuáles son las representaciones de género femeninas que nos plantean los personajes protagónicos femeninos en las ficciones *Natacha* (1970) y *Yo no me llamo Natacha* (2010) realizadas en nuestro país?
2. Con relación a las representaciones de género femeninas ¿cuáles son las constantes que podemos identificar en los personajes protagónicos femeninos en las ficciones *Natacha* (1970) y *Yo no me llamo Natacha* (2010) realizadas en nuestro país?
3. Con relación a las representaciones de género femeninas ¿cuáles son las variaciones que podemos identificar en los personajes protagónicos femeninos en las ficciones *Natacha* (1970) y *Yo no me llamo Natacha* (2010) realizadas en nuestro país?

1.4. OBJETO DE LA INVESTIGACIÓN.- Identificar y analizar las representaciones de género femeninas –peruanas- que nos presentan los personajes protagónicos femeninos desarrollados en las ficciones *Natacha* (1970) y *Yo no me llamo Natacha* (2010) realizadas en el Perú. Sus variaciones y constantes.

1.4.1. OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN.- Los objetivos de esta investigación son:

1. Identificar y analizar las representaciones de género femeninas –peruanas-, presentadas por los personajes protagónicos femeninos en las ficciones *Natacha* (1970) y *Yo no me llamo Natacha* (2010) realizadas en el Perú.

2. Identificar y analizar las constantes en las representaciones de género femeninas – peruanas-, presentadas por los personajes protagónicos femeninos en las ficciones *Natacha* (1970) y *Yo no me llamo Natacha* (2010) realizadas en el Perú.
3. Identificar y analizar las variaciones en las representaciones de género femeninas – peruanas- presentadas por los personajes protagónicos femeninos en las ficciones *Natacha* (1970) y *Yo no me llamo Natacha* (2010) realizadas en el Perú.

1.4.2. HIPÓTESIS.- Las hipótesis que planteo son:

1. Las ficciones *Natacha* (1970) y *Yo no me llamo Natacha* (2010) configuran representaciones femeninas que evidencian transformaciones y rupturas respecto a los modelos femeninos asociados al marianismo y la domesticidad, transformaciones y rupturas que generan heterogeneidad en las representaciones femeninas, muchas de las cuales se expresan en la tensión y el conflicto.
2. En relación a las representaciones femeninas existen constantes, núcleos duros que se mantienen más allá de los contextos sociales, culturales, históricos y de las transformaciones ocurridas en el tiempo.
3. En relación a las representaciones femeninas existen variaciones que nos hablan de los cambios y transformaciones ocurridas en las propias mujeres, en sus contextos sociales, culturales e históricos.

CAPÍTULO 2

EL ESTADO DEL ARTE

Para desarrollar este estado del arte he considerado los objetivos y las preguntas de esta investigación, centrándome en primer lugar en la dimensión de la telenovela, y posteriormente en el tema de los estudios de género, siempre que hubiesen explorado la ficción televisiva con énfasis en la telenovela.

Con relación al tema de los estudios de género y la telenovela he incluido en este estado del arte una síntesis histórica de los abordajes teóricos realizados en América Latina acerca de la relación mujer y medios de comunicación porque estos fueron los primeros que colocaron como objeto de estudio las imágenes y representaciones que los medios –especialmente fotonovela y prensa del corazón- hacían de las mujeres.

2.1. Sobre la telenovela.- En el Perú los estudios sobre la telenovela se han concentrado principalmente en la recuperación histórica, el análisis textual y la importancia de este formato de nuestra industria audiovisual.

En 1986, Rosa María Alfaro escribe el artículo *Telenovela y melodrama en América Latina* en el que sostiene que la telenovela se vincula a todos sus antecedentes, la canción popular, los relatos orales, el folletín, el radiodrama, entre otros, para ir conformando un espacio cultural con vitalidad masiva. La tesis central del artículo es que la telenovela posibilita un modo de entendimiento de los conflictos sociales a partir de los conflictos familiares. Esto es, en la telenovela ocurren acciones y temáticas dramáticas que nos permiten observar la vida cotidiana. Y ese es un planteamiento que este trabajo de investigación propone también.

Rosario Arias, María Teresa Quiroz, Ana María Cano y Lily Cuadros escriben en 1993, *Sobre la Telenovela. Historia y condiciones de producción de la telenovela peruana. Análisis textual de tres telenovelas*, texto con el que buscan conocer qué ocurre en nuestro país con este producto cultural: “buscamos entender la dinámica cultural que tiene lugar en el interior de los equipos que producen las telenovelas y la del público que las disfruta y las convierte en parte de los bienes que consume en el mercado simbólico” (Arias et ál, 1993: 6). La metodología con la que trabajan es la recuperación histórica y el análisis textual. Entre los hallazgos que más nos interesan –para esta investigación- las autoras señalan que

la importancia de la telenovela no solo radica en que su consumo es masivo y popular o a que el fenómeno de su producción es central en América Latina frente a otros productos audiovisuales, sino especialmente porque este formato de la televisión transmite formas ideológicas y propuestas de vida.

Fernando Samillán escribe en 1999, un artículo sobre los *Inicios de la telenovela en el Perú* en el que da cuenta testimonial de la realización de telenovelas en los primeros años de la televisión peruana. En el 2001 Fernando Vivas Sabroso presenta una historia de la televisión peruana en la que observa el tema de la telenovela en un contexto más general. Es una recuperación histórica importante de títulos, actores, directores y productores. Eduardo Adrianzén escribe también en 2001 *Telenovelas, cómo son, cómo se escriben*, texto en el que desde su experiencia de guionista nos propone “intentar desentrañar los misterios de su creación, desde que un escritor articula en soledad la primera idea hasta que el producto, oleado y sacramentado, llega a sus ojos en forma de capítulo” (Adrianzén, 2001: 22); para ello describe qué se entiende por telenovela, los estilos que existen, hace una breve historia de la telenovela en el Perú para luego entrar de lleno en las características y los recursos dramáticos propios del proceso, reconociendo estereotipos, personajes y situaciones de este formato audiovisual. Este texto es central para el análisis que estoy realizando ya que desde la propia dramaturgia televisiva, teoriza acerca de los arquetipos en los que se inscriben los distintos personajes femeninos de la telenovela, estos serán incorporados al marco teórico. Estos tres textos me permiten valorar la importancia de la dimensión histórica en los estudios sobre la ficción televisiva, así como observar las constantes y los cambios que se dan.

Desde el año 2006 hasta el presente, el Consejo Consultivo de Radio y Televisión de nuestro país (CONCORTV) ha trabajado distintos aspectos de los hábitos de consumo, la oferta de la programación televisiva, los comportamientos de públicos diferenciados, la oferta publicitaria en horarios específicos, entre otros. Es necesario señalar que estos estudios -muchos de ellos elaborados de manera descentralizada- si bien son un valioso aporte, observan generalmente cómo son representadas las mujeres en la publicidad, en los periódicos y en las noticias de la televisión pero no trabajan con productos completos de telenovela, por lo que no serán incorporados de lleno en el trabajo.

En 2008 Víctor Vich plantea la relación de dos miniseries televisivas con dinámicas de mercado muy cambiantes en *Dina, la lucha por un sueño* y *Chacalón, el secuestro de la*

experiencia. Este ensayo nos plantea la consolidación de estos íconos populares en una práctica centrada en un modelo económico que está afectando la dimensión simbólica del relato legitimando así al propio mercado y a crecientes industrias culturales.

Guillermo Vásquez Fermi escribe en 2012 *Al fondo hay sitio: una mirada mediada e inclusiva a nuestras diferencias*, texto en el que analiza las características que han hecho de este producto de ficción un fenómeno de la televisión nacional. En el mismo año yo publiqué *Las miniseries biográficas como posibilidad de reconocimiento en la diversidad*, una investigación que buscaba analizar las relaciones simbólicas que se establecen entre los relatos televisivos, la diversidad cultural de nuestro país y la idea de inclusión. En estos dos textos se observa que los productos de ficción televisiva son agentes importantes no solo para las dinámicas de las industrias culturales sino para la construcción de identidades sociales y esta perspectiva me interesa para mi propio trabajo en la tesis.

Como observamos, en el Perú -desde el campo de las comunicaciones- la telenovela constituye en la actualidad un objeto de estudio valorado. En esta línea de investigación los trabajos que la abordan han avanzado especialmente desde la perspectiva de la dimensión textual -qué nos cuentan estos relatos y qué relaciones establecen-, el abordaje de los usos y apropiaciones -qué hace la audiencia de la ficción con eso que ve- y en la relación con las dimensiones simbólicas -la telenovela como agente para la construcción de las identidades. Aun así desde nuestro campo comunicacional no encontramos un trabajo de investigación sobre la telenovela que la observe desde la perspectiva de los estudios de género, a pesar de que se reconoce la importancia de esta producción como un producto cultural femenino con cargas ideológicas y modelos de identidad.

En América Latina la reflexión ha sido más abundante. Las perspectivas van desde el acercamiento a las temáticas, los personajes, la historia del formato hasta la reflexión sobre el melodrama como relato popular, los vínculos que establece entre lo local y lo global y el fenómeno de la telenovela -relación de mercados, audiencias, *share*, *prime time*- en las pantallas de nuestro continente. Desde la Escuela Latinoamericana de Investigación en Comunicación, este interés -radio y televisión principalmente- ha sido y continúa siendo importante. En este sentido es necesario señalar la obra de Jesús Martín Barbero, probablemente el más importante teórico e investigador de los medios masivos en nuestra América.

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

El lugar de la escucha, del ver, del consumo, es un espacio de apropiación y experimentación, donde las subjetividades se performan en relación a los relatos, relatos muchas veces anacrónicos pero donde siempre existen matrices culturales que conectan con la vida de la gente. El lugar para la producción de conocimiento entra, entonces, a la sala familiar, la del televisor, de la radio, de la prensa, el lugar de la investigación se instala en los espacios de cotidianidad familiar para hablarnos de los usos, de los testimonios, de las gratificaciones, del entretenimiento, de las simbolizaciones intentando explicarnos por qué el melodrama sigue vigente, cómo el consumo se va convirtiendo en una forma particular de ritual donde las mujeres de Colombia, y también del Perú, encuentran rasgos de su propia existencia, rasgos que facilitan su propia narración como sujetos modernos. Los estudios en el campo de las comunicaciones miran entonces hacia las telenovelas, las series, los noticieros, los programas deportivos y los spots publicitarios ya no solo en tanto productos, sino en cuanto escenarios donde las mediaciones se consolidan. (Cassano, 2008).

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

En 1996, la Federación Latinoamericana de Facultades de Comunicación Social (FELAFACS) edita un número especial -de su publicación periódica *Diálogos de la comunicación*- dedicado a la telenovela como objeto de estudio. En esta edición especial, José Mario Ortiz Ramos escribe el artículo *Telenovela brasileña: sedimentación histórica y condición contemporánea* donde da cuenta de la vigencia de este formato audiovisual y da luces sobre las distintas variaciones que nos ofrece; María Inés Mendoza en *La telenovela venezolana: de artesanal a industrial*, hace un recorrido histórico de la producción de telenovelas en Venezuela para observar las transformaciones que ha tenido en su país.

Continua Germán Rey quien vislumbra las conexiones que las telenovelas colombianas están mostrando entre lo global y lo local en *Telenovela, cultura y dinámicas sociales en Colombia*. Para el autor la temática de la telenovela colombiana es un lugar donde se encuentran las expresiones más locales en diálogo con las globales; Joao Van Tilburg reconoce como espacio metodológico de investigación las cartas que los fans les escriben a sus artistas favoritos en *La lectura de un texto televisivo (telenovela). Cuestiones*

metodológicas. El autor construye metodológicamente un objeto de estudio a partir de las cartas que las fans les escriben a sus personajes más importantes, lo que resulta en una aproximación novedosa; cierra la edición Valerio Fuenzalida, quien destaca a la telenovela como un lugar de apropiación educativa, negando la existencia de un espectador vacío en *La apropiación educativa de la telenovela*, planteándonos dos ejes importantes: el consumo es también agencia y la telenovela es un lugar para el cambio social. Ambos serán incorporados al marco teórico.

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

2.2. Sobre la representación de género y la telenovela.- Para observar mejor la relación de los estudios de género con la telenovela considero necesaria la revisión del origen de esta relación.

En América Latina la investigación “sobre mujeres y medios de comunicación se inició a fines de la década de los sesenta” (Charles, 1996: 38); los primeros estudios buscaban comprender el rol que tenían los medios de comunicación “en la consolidación del prototipo femenino” (Charles, 1996: 39). Estas primeras aproximaciones teóricas se enfocaron en las fotonovelas, las novelas románticas y las revistas femeninas –todas ellas ampliamente difundidas y de gran consumo en nuestros países. Estos trabajos estaban centrados en los contenidos desde la mirada de la teoría crítica de la comunicación, “trataban de mostrar que las fotonovelas, las novelas de amor y las revistas femeninas tenían un carácter francamente ideológico que promovía la sujeción de las mujeres” (Charles, 1996: 39), esto es, mantener a las mujeres en los roles de esposa, madre y ama de casa; pero también reforzando el prototipo femenino de mujer blanca, de clase media y rubia, prototipo por cierto que no se ajustaba a la realidad latinoamericana.

La década de los 70 es más bien compleja en América Latina. En esta etapa se consolida la idea de que los medios de comunicación -y especialmente la televisión- cumplen un rol

importante en las sociedades, “la televisión es el medio de comunicación de más impacto en términos cualitativos, por lo que se considera su influencia como de gran importancia en la conducta y actitudes de hombres y mujeres. Este medio de comunicación ejerce una notable influencia en el comportamiento de la familia” (CIM, 1977: 12). Prevalece la mirada crítica y se considera que los productos culturales se ubican en la alta, la media y la baja cultura. Las telenovelas al transmitir “una imagen de la mujer altamente alienante” (CIM, 1977: 13) pertenecen a la baja cultura. De la mano de los cambios sociales, el debate teórico se enriquece. En este contexto, Charles (1996) señala que para mediados de los años 70 la investigación -sobre medios de comunicación y mujer- da cuenta de algunos cambios manifiestos en las sociedades y por ende en los medios de comunicación. Estos habían comenzado a complejizar la imagen femenina, empezaban a aparecer imágenes variadas de mujeres diferentes que daban cuenta de los cambios producidos en nuestras sociedades.

Es en los años 80 que los investigadores latinoamericanos recuperaron y reivindicaron al melodrama como espacio cultural de investigación. Como he señalado en el punto referido a la telenovela, “varios estudios mostraron que la telenovela no (era) un género estático, sino más bien que está permeado por un gran dinamismo y adecuación a la realidad que se plasma, entre otras cosas, en los cambios de la imagen femenina que contiene” (Charles, 1996: 40). En los 90 aparecen las telenovelas –especialmente brasileñas y mexicanas- que elaboraron personajes más profundos y menos lineales, insertos en conflictos, que retratan con mayor verosimilitud, temáticas y problemas sociales.

Si la investigación centrada en los mensajes –desde la teoría crítica- supuso inicialmente receptoras pasivas, son los estudios de recepción –desde los estudios culturales y los latinoamericanos- los que demostrarán que las mujeres consumidoras de relatos de telenovela aceptan, rechazan, discuten y resemantizan estos mensajes. Mercedes Charles (1996) plantea que la recepción femenina tiene características importantes entre las que destaca el contexto hogareño, el uso educativo de los medios, los gustos y preferencias, la socialización de los contenidos y su influencia en la vida cotidiana. En ninguno de los casos, los estudios de recepción encuentran una recepción pasiva. Por ello distintos autores sostienen la importancia de la telenovela y la ficción para la representación social, los cambios y la oferta de modelos identitarios - Martín Barbero (1993), Fuenzalida (1996), Orozco (1991, 2002), Vasallo de Lopes (2004), Mazziotti (2006), Rincón (2006).

El Perú no fue ajeno al debate teórico acerca de los medios de comunicación. Se pasó de observar los medios y la telenovela como *estructuras ideológicas alienantes* a prestarles atención como espacios de producción y de encuentro cultural.

En nuestro país un trabajo que vincula los relatos de la televisión con la mirada de género es el de la antropóloga Norma Füller. En *Identidades masculinas* (1997) apuesta por trabajar con los discursos de la telenovela y la miniserie para deconstruir los discursos y representaciones de la masculinidad en las clases medias de Lima. De este recuperaremos el concepto de *identidades en tránsito*, que da cuenta de la ruptura y la incorporación de los procesos de cambio en la conformación de las identidades masculinas. Concepto que – considero- podemos trasladar al terreno de las representaciones de género femeninas porque estas manifiestan también quiebres y reconfiguraciones.

En octubre del 2003, la Veeduría Ciudadana de la Comunicación Social publica *Atrapadas sin salida, imágenes de mujer y de pareja en telenovelas y publicidad*, y en el 2005, *Atracción fatal. Gritos y susurros de género en la pantalla peruana. Análisis de programación y consulta ciudadana*. Ambos textos nos ofrecen las características de la oferta en relación a la representación de las mujeres, varones y las parejas con especial énfasis en la percepción desde la mirada de las mujeres: ¿qué y cómo ven las mujeres estos productos de la televisión?, ¿en qué tiempos?, ¿acompañando qué actividades? Ambos son textos que se concentran en los estudios de recepción. En *Atrapadas sin salida* se analizan las imágenes de la mujer y la pareja en las telenovelas; es un análisis importante pero que no se construye desde los enfoques de género. En el segundo texto *Atracción fatal* encontramos interesantes cuadros y cifras sobre oferta y consumo de relatos de ficción. Estos textos permiten inferir la importancia con que la ficción televisiva debe ser vista desde lo académico ya que ocupa un lugar central en la vida de sus consumidoras.

En América Latina encontramos *Ficción Seriada en Televisión, las telenovelas latinoamericanas*, una edición de Ana María Fadul de 1993, que nos ofrece un conjunto de trabajos presentados por investigadores latinoamericanos en la International Association for Mass Communication (IAMCR), y en la Asociación Latinoamericana de Investigación en Comunicación Social (ALAIIC). En este texto nos encontramos con distintas formas – metodológicas y temáticas- de abordar la investigación sobre los relatos de la telenovela en nuestro continente. Hay en muchos de los artículos una preocupación por la familia y especialmente por la mujer –como protagonista del consumo-, pero también por las propias

relaciones entre los sexos y el aporte que -desde las ficciones televisivas- se puede hacer a estas relaciones. Este texto nos resulta importante por los vínculos que establece entre las relaciones entre los sexos y el universo de la telenovela.

En este texto resalta el artículo de Olga L. Bustos quien señala que “la telenovela pertenece a un campo de difusión fascinante, ella representa la vida social, nos prepara de manera especial y muy similar a cómo es la vida diaria” (Bustos en Fadul, 1993: 125), de ahí que su audiencia encuentre en ellos roles de género, estereotipos de hombres y mujeres, además de presentarnos un sistema que reproduce el poder que jerarquiza a hombres y mujeres.

En el recorrido hecho sobre los estudios acerca de la ficción televisiva, en el Perú y en Latinoamérica, podemos reconocer la variedad de aproximaciones metodológicas, el marcado interés por las temáticas de los diferentes relatos, la convicción de comprender a la telenovela como un campo cultural que dialoga con la vida cotidiana y especialmente la diversidad de lugares teóricos que nos ofrecen estos productos culturales para nuestra aproximación académica.

Muchos de los trabajos -acá presentados- plantean vínculos importantes entre los relatos de la telenovela, las mujeres y -podríamos añadir- las representaciones femeninas. Sin embargo no encontramos -en el Perú- una investigación que observe a la telenovela desde la mirada que nos permiten los enfoques de género -para develar las representaciones femeninas que en estas ficciones se construyen, recrean y sintetizan. Por ello considero necesario investigar la telenovela como un espacio generador y reproductor de representaciones femeninas, y especialmente las posibilidades que estos relatos nos ofrecen en relación a las posibilidades de cambio, a las variaciones y las constantes.

CAPÍTULO 3

MARCO CONCEPTUAL Y METODOLÓGICO

3.1 LOS EJES TEÓRICOS

La presente investigación propone una lectura de la telenovela desde la perspectiva de género, buscando develar las representaciones femeninas que la telenovela nos ofrece; esto supone en primer lugar, entender el género como construcción sistémica que soporta y sostiene las diferentes dimensiones de la vida social; y en segundo lugar, pensar la telenovela como una práctica cultural compleja donde las representaciones sociales –como significados sociales- juegan un rol importante en la elaboración de los relatos y la constitución de los modelos femeninos representados.

Entender el género como construcción sistémica significa pensar en sistemas diferenciados que operan como instrumentos de identificación, clasificación y jerarquización social; sistemas que reconocen, incorporan y forman a hombres y mujeres en un conjunto de normativas en función de su sexo. Así, los sistemas de género están relacionados con los imaginarios, las representaciones, los modelos, las prácticas y nuestro propio conocimiento. Y la telenovela es un espacio de representación social, formador y reproductor de las representaciones de género que nuestra sociedad construye y valida.

La telenovela es una práctica cultural compleja porque el universo de la telenovela implica un mercado internacional, una producción cultural que habla de las diferentes industrias nacionales, un conjunto de relatos que se movilizan y afectan la vida de la gente, un consumo que exige una ritualidad, una lectura y una instancia de diálogo con sus audiencias, y especialmente porque al representar la vida, también la va moldeando y construyendo. En ese representar la vida, la telenovela genera y reproduce representaciones de lo femenino. Este aspecto es el que me interesa como objeto de análisis.

Además, la telenovela como espacio de representación de lo femenino nos permite observar vínculos y relaciones con otros ámbitos de nuestra realidad social, porque la telenovela representa prácticas donde las particularidades del género se manifiestan, se reconocen y se consolidan en los imaginarios de la sociedad. Sostienen las representaciones sociales y construyen espacios para el reconocimiento, la experiencia y la acción.

3.1.1. LA DIMENSIÓN DE GÉNERO COMO SOPORTE DE LA VIDA SOCIAL.- He indicado que el objetivo de esta investigación es hacer una lectura de la telenovela desde la perspectiva de género, buscando develar las representaciones femeninas que la telenovela nos ofrece, ya que en este tipo de relato asistimos a representaciones sociales de hombres y mujeres en su vida cotidiana, retratando sus relaciones, los modelos que encarnan, las sanciones y gratificaciones que cada uno de estos modelos reciben; pero también porque estas representaciones evidencian continuidades y cambios, quiebres y fracturas al interior de los propios modelos.

Y esto es así porque la telenovela es un *lugar de cruces*, de encuentros, de diálogos múltiples y dinámicas temporales propias, en relación de las identidades culturales de los países latinoamericanos que las producen y consumen. La telenovela es un *lugar de cruces* porque en estos relatos se condensan las historias, las memorias, los modelos, las representaciones que conforman los imaginarios sociales y culturales de nuestras sociedades. Constantemente la telenovela nos ofrece imágenes de representaciones femeninas y masculinas, las mismas que nos hablan de los significados culturales que asignan nuestras sociedades a lo femenino y a lo masculino.

Y sabemos que femenino y masculino son elementos relacionales de la construcción de género que dan cuenta de la diferencia sexual. Enrique Gomáriz (1992) sostiene que “los sistemas de género son los conjuntos de prácticas, símbolos, representaciones, normas y valores que las sociedades elaboran a partir de la diferencia sexual” (Gomáriz, 1992: 84).

En el terreno teórico fue Gayle Rubin (En Lamas, 1996) quien primero planteó que aquello que denominamos género es en realidad un sistema; sistema que ella denominó de sexo/género, sistema que “transforma la diferencia sexual en productos de la actividad humana” (Rubin en Lamas, 1996: 41), así el sistema consistiría en los resultados de las relaciones sociales particulares que al mismo tiempo lo organizan. El trabajo de Rubin sentó las bases para pensar el género en tanto sostenimiento de un aparato social que establece lugares, roles, normas y mandatos en función del sexo con el que nacen biológicamente las personas.

Joan Scott amplía la importancia de la dimensión de género al proponer que esta “es una categoría para el análisis” (En Lamas, 1996), considerando no solo sus posibilidades de categoría histórica sino también social, cultural y relacional. Esto significa entender el

género como una construcción históricamente situada, lo que significa que nos permite visualizar relaciones entre las representaciones y los mandatos en un lugar y momento específico, y en segundo lugar que observamos al género y al sistema social que integra, ligado al terreno de las representaciones sociales. Esta dimensión teórica será incorporada en la reflexión acerca de los relatos de la telenovela como espacios de producción – generadores y reproductores- de representaciones femeninas, históricamente situadas y con sentidos específicos para cada tiempo histórico. Representación social, representaciones femeninas y relatos de la telenovela son instancias íntimamente relacionadas que activan significaciones culturales y modelan socialmente a distintos grupos.

En esta línea De Lauretis (1989) amplía la reflexión sobre el género cuando sostiene que las representaciones, los sujetos sociales y las subjetividades son dimensiones constituidas en el género por lo que es necesario comprender el género como una tecnología social porque “el género no es una propiedad de los cuerpos (...) sino el conjunto de efectos producidos en los cuerpos, los comportamientos y las relaciones sociales” (De Lauretis, 1989: 8). El trabajo de De Lauretis nos acerca al terreno de las representaciones sociales porque ella entiende que como tecnología, el género opera como representación con implicancias sociales y subjetivas importantes, donde además la representación es el propio proceso de construcción del género. Y la telenovela reproduce estos efectos, comportamientos y relaciones sociales.

En cada telenovela la protagonista femenina encarna un conjunto de valores morales que la definen como personaje y la ubican en el lugar de heroína o víctima en el lado del Bien². En estos relatos hay pues elementos modélicos para los personajes femeninos. Cada narración está produciendo una representación válida para nuestra heroína. Estos roles han sido rotos en algunos relatos, especialmente en la telenovela contemporánea –lo que evidencia cambios. Sin embargo hay características que se mantienen.

Para De Lauretis (1989) la idea de representación, el terreno del lenguaje, y de los efectos que ambos tienen para la propia construcción de la idea del género son centrales. En el instante que la representación ocurre, el género ha sido constituido, el género se ha realizado. El género -sostiene la autora- es la representación de una relación, no de cualquier relación, sino de una relación –que tiene como característica central- el ser social. Así podemos definir las representaciones sociales como modalidades de pensamiento que se

² Son pocos los ejemplos pero también excepcionalmente podrían estar ubicadas y definidas en el lado del Mal.

van generando en el contexto de la comunicación cotidiana, un conjunto de significados compartidos y validados socialmente.

Estas representaciones sociales –que condensan y asignan significado- son retratadas en los medios de comunicación, en las ficciones audiovisuales y las telenovelas entre otras construcciones discursivas. La telenovela va consolidando representaciones sociales de lo femenino a partir de las temáticas, los personajes, los discursos, la oralidad del producto audiovisual, los premios y castigos que reciben los personajes en función de su falta de moral y honradez o en función de su moralidad y perseverancia. Frente a *Natacha* y a *Yo no me llamo Natacha* estamos ante personajes, roles, arquetipos universales que las audiencias reconocen.

De Lauretis señala que asignan significado porque otorgan identidad, valor, prestigio y ubican a los sujetos en la jerarquía social relacionándolos con otros. Así, masculino y femenino son categorías que clasifican y relacionan a los sujetos. En los relatos de la telenovela estas relaciones son representadas en una narrativa de conflicto, de lucha de poderes, de tensiones alrededor de una historia de amor. La jerarquía social representada es cuestionada también por la jerarquía moral –más valiosa e importante para la narrativa de la telenovela.

Ahora bien, pensar el género como tecnología permite visibilizar cómo esa construcción de diferencias ha tomado lugar a lo largo de la historia y en ella, la masculinidad y la femineidad se han ido produciendo siempre como elementos de una relación y un conjunto de diferencias. Para De Lauretis (1989) la representación y la auto-representación del género -que opera a nivel subjetivo- deja abierta una posibilidad de agencia en la medida que existen prácticas cotidianas y micro-políticas que ejecutan los sujetos en su vida diaria. Esta idea podrá enriquecer la reflexión en las telenovelas observadas ya que las variaciones y constantes en los personajes, pueden estar planteando representaciones sociales diferenciadas en relación al contexto histórico, social y político en que cada telenovela apareció. Prácticas cotidianas de las mujeres y generación de nuevas y diferentes representaciones femeninas. Como señala Hollway “cada relación y cada práctica es un lugar de cambios potenciales tanto como de reproducción” (En De Lauretis, 1989: 24).

En este sentido nuestro objeto de análisis propone relaciones que no solo visibilizan la reproducción sino que también generan tensión al orden social, al tiempo que nos permiten

pensar y visualizar la posibilidad de cambio. En el caso de *Natacha*, la tensión es generada por una relación de amor entre personas de diferentes clases sociales, de diferentes estratos económicos y de diferentes culturas, todo ello al interior de un estricto sistema patriarcal. Y en el caso de *Yo no me llamo Natacha*, la tensión es generada por un orden social más bien aristocrático que se subvierte. Las trabajadoras del hogar son las que –en este relato– poseen el conocimiento y las habilidades para enfrentar la crisis económica de los dueños de la casa –los patrones.

Estamos pues frente a representaciones sociales de distintos personajes femeninos con objetivos variados, pero sobre los que pesan mandatos sociales compartidos que se sostienen en el género.

Ahora bien, si el género es la construcción social de la diferencia sexual, entonces nuestra identidad de género nos coloca dentro del entramado social, informándonos de quienes somos, cuál es nuestro lugar en el mundo y cómo relacionarnos con los demás. Entonces los discursos sobre lo femenino y lo masculino son agencias productoras de identidad. La construcción de la identidad es un proceso, señala Fuller (1998), una práctica diaria que vamos realizando, que re- escribimos y contamos todos los días de nuestra vida.

La identidad de género así entendida es el saber que asigna significados a diferencias corporales, pero también es un proceso de aprendizaje, también responde a imaginarios contruidos socialmente a través de los discursos y es a partir de los patrones y definiciones aprendidas que las personas interpretan sus acciones y sus emociones a los otros y al mundo.

Este planteamiento nos permite reconocer que lo femenino –y por ende su representación– se construye, se elabora, se va moldeando a partir de los modelos, de los espacios, de las experiencias de las mujeres; de las expectativas familiares, sociales, culturales. El género, al organizar la vida social, está manifestando una percepción sobre la realidad en la que actúa. Conway, Bourque y Scott (En Lamas, 1996) constatan que los límites sociales establecidos por modelos basados en el género, si bien varían histórica y culturalmente, funcionan como componentes fundamentales de todo sistema social; las autoras sostienen también que las normas de género se transmiten de forma implícita a través del lenguaje y de otros símbolos; sin embargo, todos los símbolos también producen asociaciones, jerarquías y clasificaciones, según la lectura e interpretación que se haga de ellos. Hay categorías que

parecen recurrentes, las experiencias de las mujeres han sido moldeadas en relación a otras mujeres y en relación a las de los hombres, estableciéndose jerarquías sociales, sexuales y distribuciones desiguales de poder. Esto porque el género no opera solo, sino en relación con otras dimensiones tales como la raza, la clase, la edad y estas relaciones benefician ciertas posiciones o no. Ruiz Bravo (2003) señala que “los sistemas de género son instrumentos no solo de clasificación social sino también de jerarquización, dominación y poder. El género, en tanto sistema de desigualdad social, alimenta y se nutre de otros sistemas discriminatorios como son los de clase, raza y etnia” (Ruiz Bravo, 2003: 25).

Y en los relatos de la telenovela encontramos estas representaciones. La telenovela es un lugar donde se representan a hombres y mujeres, jóvenes y viejos, ricos y pobres, buenos y malos que entran en conflicto por sus amores y deseos, pasiones y ambiciones, en síntesis por sus buenos o malos sentimientos. En todo relato de telenovela nos vamos a encontrar con uno o más conflictos que relacionan a las personas de distinta clase social, de distintos rasgos étnicos, de distintas solvencias económicas, de distintos pasados culturales. Al final del relato, el verdadero amor –anclado en la historia de amor principal-, superará los obstáculos y la pareja vivirá su felicidad. En esta reproducción de modelos, imágenes y representaciones, la telenovela también tiene espacio para proponer continuidades y cambios importantes. Para Nora Mazziotti la telenovela es un espacio de representación importante porque:

No solo marcan pautas en cuanto a moda e indumentaria, sino que en el plano de las relaciones interpersonales, los permisos, las prohibiciones y sanciones están mostradas de manera natural en estos textos. (Mazziotti, 2006: 23)

Cecilia Absatz (1995) nos invita a pensar en las telenovelas desde los relatos de las aventuras épicas de caballeros, solo que en este caso, la heroína es una mujer, una mujer que recibe o se decide por un mandato que va a desencadenar todo un recorrido en busca de su propia identidad, esencialmente porque la telenovela es un formato que se sostiene en un aceptar, negociar o enfrentar las relaciones y los mandatos sociales.

Amores imposibles, hijos perdidos, adopciones secretas, paternidades confusas, dulces heroínas, atractivas villanas, poderosas madres, promesas de amor, venganzas familiares, engaños, secretos y confabulaciones son los elementos y recursos que presentan estos relatos para articular sus propias formas de contar. Relatos que seducen y motivan a los televidentes provocando risas, miedos, lágrimas y ansiedades; pero sobre todo, relatos que

se establecen como “lo que queremos imaginar” (Absatz, 1995: 44), y que a su vez se convierten en inevitables soportes de las distintas representaciones que se van construyendo en nuestras sociedades.

3.1.1.1. Los modelos femeninos desde los estudios de género.- Autoras como Evelyn P. Stevens, Sonia Montecino, y Norma Füller proponen –como resultado de sus investigaciones- distintos modelos femeninos para Latinoamérica y el Perú. En palabras de sus autoras estos modelos condensan y validan imaginarios y representaciones sociales. Otras autoras como Marcela Lagarde y Liuba Kogan dialogan más bien con las identidades femeninas de América Latina y el Perú a partir de diferentes abordajes teóricos reconociendo procesos de cambio en la experiencia de lo femenino.

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

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

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

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

Esta pérdida de los rasgos de la identidad genérica o de aspectos de la feminidad es experimentada con confusión, ya que implican cambios profundos en el propio mundo de las personas, cambios que generan tensión. “Por primera vez se separa la procreación del erotismo, y la brecha milenaria entre sexualidad procreadora y sexualidad erótica, que escinde a la mujer como género, tiene la posibilidad de desembocar en una identidad cohesionada, integrada” (Lagarde, 1998: 7).

Los cambios y las transformaciones históricas en cada uno de nuestros países –en América Latina- han incidido en las responsabilidades, roles y actividades que realizamos hombres y mujeres en el mundo privado y en el mundo público. Esto afecta directamente cómo nos proyectamos y nos imaginamos hombres y mujeres. Lagarde (1998) señala que las mujeres somos un grupo que cambia mucho más que otros grupos, y eso produce fracturas en los modelos de feminidad. En la telenovela postmoderna estas complejidades son incorporadas a la trama y a los personajes, les otorgan dimensión y conflicto. Las maternidades, las aspiraciones personales, las relaciones de pareja, el cuerpo, el placer, la sensualidad y la sexualidad aparecen como temáticas en mayor medida en los relatos. Esto produce cambios en el formato mismo de la telenovela y de aquello que representa, ofreciendo mayor variedad y diversidad en lo representado.

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

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

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

3.1.1.1.1 El modelo mariano.- Evelyn P. Stevens (En Pescatello, 1977) plantea que el marianismo es -en América Latina- el modelo por excelencia de lo femenino. Este modelo supone una superioridad femenina que se convierte en objeto de culto, convirtiendo a las

mujeres en seres cercanos a la divinidad, moralmente superiores y con una fuerza espiritual que las distingue de los hombres. El marianismo se convierte en el deber ser femenino, un deber ser anclado en la abnegación, la virtud, la humildad, el sacrificio, la sumisión y la entrega. En nuestro país este modelo sigue vigente posicionándose como uno privilegiado de creencias y estereotipos. En el relato de la telenovela encontramos constantemente representado este modelo, es el ideal de la representación femenina. En la telenovela – especialmente rosa- el modelo mariano está encarnado en el personaje protagónico. La heroína del relato es una muchacha –generalmente pobre- cuya virginidad, fuerza espiritual y virtudes humanas funcionan como su único patrimonio, el mismo que hace que el galán – rico- se enamore de ella. Este modelo es útil como referencia para las variaciones y las constantes.

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

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

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

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

La **madre heroica** se sostiene en la idea de que la esencia femenina reside en la maternidad. Este modelo representa a la madre luchadora, a la trabajadora incansable. Es una mujer multidimensional que obtiene reivindicaciones a nivel doméstico. La **madre moderna**, por su parte, es esposa y madre, pero también profesional, es una persona que tiene metas propias. Estos tres modelos de madre no se anulan, son modelos que conviven, pueden superponerse unos con otros, entrar en conflicto, a veces representan variaciones en el tiempo de vida de las personas. Füller señala que “para la mujer latinoamericana, la maternidad constituye el punto focal alrededor del cual se articula su identidad ya que es a través de ella que accede al poder doméstico, el status sagrado y al reconocimiento y

veneración de los hijos” (Füller, 1998: 38). Como vemos, la maternidad es un concepto central para aproximarse a la femineidad porque encarna el lugar de realización de la mujer a la par que sostiene los valores morales de la familia.

3.1.1.1.3. El modelo de la seducción.- La mujer seductora es la mujer que ejerce su sexualidad a voluntad, se define por tener conciencia del poder que le da su sexualidad. Es un modelo asociado a la belleza física, a la coquetería, a la conciencia de su cuerpo, de su sensualidad y del poder que estos elementos le otorgan para seducir al hombre. La belleza es fundamental en el modelo de la seductora porque de ese poder de atracción depende que ella pueda conquistar. Su cuerpo y su sexualidad juegan un rol importante. La belleza física es su estrategia para seducir al hombre. Füller señala que la mujer seductora es peligrosa porque altera el orden social, “ella puede invertir la relación jerárquica hombre-mujer al colocar al primero bajo su dominio debido a la fuerza de la pasión que le inspira” (Füller, 1998: 34). En el relato de *Natacha* la representación de la seducción estaría encarnada en Elvira –la novia de Raúl-, y en *Yo no me llamo Natacha* por Violeta –la antagonista- quien mantiene una relación secreta con el hijo de la dueña de la casa, esperando ascender socialmente con esta relación.

3.1.1.1.4. El modelo de la prostituta.- Este modelo condensa el pecado, la prostituta está definida por comerciar con su cuerpo y con su sexualidad. Representa el peligro de la sexualidad, generalmente ocupa un lugar marginal. Si bien en los relatos con los que estoy trabajando no hay un personaje que encarne este modelo, la imagen de la prostituta es siempre el referente de lo sancionado, funciona como la frontera que marca el bien del mal comportamiento.

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

3.1.1.1.5. Las representaciones heterogéneas o de la ausencia de modelos.- O de las complejidades o de las identidades en tránsito. Füller (1998), Lagarde (1998) y Kogan (2010) reconocen que en la actualidad la identidad femenina está en proceso de

redefinición. Vivimos un mundo diverso, un mundo en el que los desarrollos tecnológicos y la complejidad de los cambios sociales, políticos y económicos transforman las formas en las que vamos construyendo nuestras propias identidades. Existimos en un mundo en que la modernidad ha entrado en una nueva etapa donde grandes flujos reestructuran la vida de las sociedades en el conjunto del planeta; en particular el flujo migratorio y el flujo de la información como señala Appadurai (2001)

Los medios de comunicación electrónicos transforman el campo de la mediación masiva porque ofrecen nuevos recursos y nuevas disciplinas para la construcción de la imagen de uno mismo y de una imagen del mundo (...), lo mismo ocurre con el movimiento. Por cierto, las migraciones en masa (ya sean voluntarias o forzadas) no son un fenómeno nuevo en la historia de la humanidad. Pero cuando las yuxtaponemos con la velocidad del flujo de imágenes, guiones y sensaciones vehiculizados por los medios masivos de comunicación, tenemos como resultado un nuevo orden de inestabilidad en la producción de las subjetividades modernas (Appadurai, 2001: 19 y 20)

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

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

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

Estas experiencias complejas evidencian identidades que están cambiando, superponiendo intereses, gustos, afinidades, características que definen a las mujeres en la actualidad. Füller (1997) propone el concepto de identidades en tránsito para referirse a identidades masculinas que se están renovando. Sin embargo considero que es un concepto que se puede extrapolar a las identidades femeninas ya que el término se refiere a identidades de género que se están modernizando, incorporando otras perspectivas y complejidades. Estos cambios y transformaciones evidenciarían una ausencia de modelos hegemónicos y más bien sí la coexistencia –con tensiones y conflictos- de diversos modelos, de hibridaciones y superposiciones en las formas de experimentar lo femenino. Estas complejidades y transformaciones de los modelos de mujer los ubicamos con mayor claridad en el relato de *Yo no me llamo Natacha*. Paquita, Kerly, Mary y la propia Natasha son personajes que han roto los estereotipos, incorporando a sus vidas, nuevas perspectivas. Eso plantea ciertas tensiones en sus relaciones interpersonales.

La idea de ausencia de modelos hegemónicos y los conceptos de complejidad y/o de tránsito también nos permiten dar cuenta de lo que se mantiene. Como señala Liuba Kogan (2009), para las mujeres de la clase alta limeña, lo femenino continua siendo definido en términos de sensibilidad, de moral, de espiritualidad, de decencia, de generosidad y principalmente de poca curiosidad sexual. Lo femenino se concentra en su capacidad de dar, donde la maternidad continua manifestándose como el pilar central en la construcción de la identidad femenina. Kogan afirma:

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

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

Los modelos anteriores sirven de guías para observar las transformaciones y también la vigencia de algunos de los mandatos aún vigentes, ya que “los estudios sobre femineidad parecen mostrar modos diversos de ser mujer basados en la reinterpretación de los modelos mariano y moderno” (Kogan, 2010: 99).

3.1.2. LA TELENVELA COMO ESPACIO DE REPRESENTACIÓN SOCIAL DE

LO FEMENINO.- “La telenovela es una narrativa que impregna la rutina cotidiana (...), una experiencia cultural, estética y social” (Vasallo, 2004: 71). Es una experiencia cultural porque trabaja sobre los imaginarios propios de cada uno de los países que las producen. Cada industria impregna de características particulares a sus relatos, así, no serán iguales una producción brasilera de una venezolana, cada una pondrá en escena temáticas, personajes y preocupaciones diferentes. Es una experiencia estética porque cada industria dota de una dimensión expresiva, artística y de realización a cada uno de sus productos. Es finalmente una experiencia social porque la telenovela dota de un conjunto de imágenes compartidas a una comunidad, proponiendo significados sociales, reproduciendo y generando así viejas y nuevas representaciones sociales.

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

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

Así las telenovelas serían canales para distintas representaciones sociales de lo femenino y lo masculino que conviven, dialogan y se enfrentan en nuestras sociedades. Si en la telenovela nos reconocemos representados, es porque ella nos ofrece lo que somos y también porque refleja lo que queremos ser.

Mazziotti señala que “la telenovela es el más importante género de ficción producido en América Latina (...) y el principal producto de la industria cultural” (Mazziotti, 2006: 21). La telenovela es un tipo de narración que se ancla en una historia de amor imposible, ésa es su principal característica. Tiene que ser una historia que venza los obstáculos, que enfrente los riesgos, que esté dispuesta a pagar los costos, “debe ser más fuerte que la pertenencia social y los lazos de sangre, superar al tiempo, a la distancia, a las desgracias más terribles que puedan imaginarse” (Mazziotti, 2006: 22). Ahora bien no es cualquier narración, es una narración pensada para la audiencia femenina.

La telenovela es también un tipo de narración que históricamente nos ha ofrecido representaciones sociales de lo femenino y lo masculino, presentando modelos de identidad, convirtiendo a sus personajes en ejemplos a ser imitados, personajes cuyas acciones son aceptadas o sancionadas socialmente de acuerdo a los contextos de la época en que es narrada. En relación a la experiencia brasileña, Immacolata Vasallo de Lopes señala:

La telenovela en Brasil (...) constituye un ritual compartido por personas en todo el territorio nacional, que dominan las convenciones narrativas consolidadas por la telenovela y que toman patrones mostrados en ella como referenciales con los cuales definen tipos ideales en el sentido weberiano de familia brasileña, mujer brasileña, hombre brasileño y también de corrupción brasileña, violencia brasileña, etc. (Vasallo, 2004:73).

Distintos autores –Rincón, Adrianzén, Valenzuela, entre otros-, resaltan el hecho de que la telenovela es -en nuestra América Latina- una actualización del melodrama. Entendiendo el melodrama como “el drama del reconocimiento” (Martín Barbero, 1993: 244), la necesidad y la lucha por hacerse reconocer. Jesús Martín Barbero dice “el melodrama trabaja en estas tierras una veta profunda de nuestro imaginario colectivo, y no hay acceso a la memoria histórica ni proyección posible del futuro que no pase por el imaginario” (Martín Barbero, 1993: 243). La presencia del melodrama en América Latina supone una diferenciación importante: el melodrama se manifiesta como la narrativa -la clave en la que contamos las historias-; mientras que la telenovela es un formato televisivo, esto es la forma que adopta propiamente el tipo de narración para integrarse al continuo televisivo. Como formato televisivo, la telenovela debe cumplir con algunas características de producción -serialidad, continuidad, tiempo y números de capítulos, entre otros-, y con otras características propias de la narración –historia de amor, búsqueda de la identidad, maternidades, abandonos.

Si históricamente la telenovela en América Latina se ha contado en clave de melodrama es porque en estas narraciones se representa mundos divididos donde el bien y el mal se enfrentan, mundos en los que la identidad –la de los personajes y la nuestra- es materia de búsqueda constante; pero especialmente porque el melodrama es la gran narrativa de las emociones y los sentimientos. Jesús Martín Barbero (1993) señala que en el melodrama estamos frente a cuatro grandes sentimientos: miedo, entusiasmo, lástima y risa; sentimientos que se van a manifestar en cuatro situaciones: terribles, excitantes, tiernas y burlescas que dotarán de rasgos característicos a sus personajes arquetipos.

A la telenovela se le ha acusado de exceso y derroche, pero sus historias pertenecen a nuestro repertorio cultural, son prácticas rituales que nos ayudan a experimentar nuestra conciencia moderna, son experiencias que se instalan en tiempos específicos, con personajes y situaciones particulares. Jesús Martín Barbero (1993) entiende que la telenovela toca la vida cotidiana, se relaciona e incorpora a ella, pues es espacio de constitución de identidades primordiales –incluidas las de género.

En este constituir identidades primordiales la telenovela visibiliza mandatos de género que organizan la vida social. La pureza, la virginidad y la pasividad de las heroínas del relato frente al libre ejercicio de la sexualidad de las antagonistas son hechos que están reproduciendo modelos de género y están hablando de mandatos sociales que forman parte del conocimiento colectivo.

Una característica esencial de la telenovela es la exigencia de un final feliz, el amor imposible debe realizarse y los culpables, los que obraron mal a lo largo del relato deben ser sancionados –de alguna manera. El bien debe triunfar³, “la reparación justiciera es una recompensa que otorga sentido a todo el relato” (Mazziotti, 2006: 22). Este es un premio no solo para los que obraron bien y se mantuvieron firmes a sus sentimientos sino que es un premio para la propia audiencia. Elvira muere asesinada en *Natacha* y Violeta es sentenciada a la cárcel por el daño hecho en *Yo no me llamo Natacha*.

Otra característica es que en toda telenovela tiene que existir un secreto, verdadero motor narrativo de la telenovela en palabras de Lucrecia Escudero (1997). El amor de Raúl y

³ Aunque hay excepciones que podemos encontrar especialmente en la producción brasilera y en algunas propuestas de telenovelas asociadas al humor.

Natacha es un secreto en la versión de 1970, y la elección sexual de Alonso Raúl en *Yo no me llamo Natacha* (2010) también lo es.

Hemos señalado anteriormente que la telenovela es una producción cultural compleja porque en términos de industria, su universo implica un mercado internacional a partir de diferentes industrias nacionales; en términos de relato, significa un conjunto de historias que emocionan y afectan la vida de la gente; en términos del consumo, exige una ritualidad, una lectura y una instancia de diálogo con sus audiencias; y en términos de representación social, genera y reproduce nuevas y viejas representaciones de lo femenino.

Así podemos reconocer distintos tipos de telenovelas. Adrianzén (2001) identifica los siguientes:

1. Telenovela rosa clásica, telenovela que maneja un ambiente de fantasía extraordinaria, son muy parecidas a los cuentos de hadas. En términos dramáticos giran alrededor de un solo gran conflicto. El relato es muy sencillo, es una historia fácil de seguir. *Natacha* es una telenovela rosa.
2. Telenovela moderna, se sale del mundo de fantasía, los protagonistas llegan a la ciudad, no hay una historia única, el divorcio existe como posibilidad aunque la virginidad sigue siendo un bienpreciado. Para José Ignacio Valenzuela “las telenovelas modernas se convirtieron en el puente de transición entre dos generaciones y lograron conquistar al nuevo público que ya no se identificaba con los estereotipos propuestos por la telenovela rosa” (Valenzuela, 2012: 21).
3. Telenovela postmoderna, también llamada de ruptura. Rompen con el molde tradicional y mezclan temáticas, sentimientos, personajes. *Yo no me llamo Natacha* es una telenovela postmoderna.

María Victoria Bourdieu (2011) elabora una clasificación similar para el caso argentino, lo que nos permite visualizar la evolución de la telenovela en función de las propias necesidades estructurales del relato, de las audiencias y de los momentos históricos en los que se inscriben.

Un elemento que es crucial para la configuración de estos tipos de telenovela es el personaje femenino protagónico. La heroína de estos relatos cambia sus características de acuerdo al tipo de telenovela en el que nos encontramos. En la telenovela rosa, la protagonista es

virginal, pasiva, pura, de una belleza natural. Mientras que en la telenovela moderna nos encontramos con heroínas cuya vida es más compleja, la virginidad no es necesariamente el mayor bien que posee la protagonista, el fin del amor es posible así como la reconstrucción de la propia vida –sola o con una nueva pareja. La educación y el trabajo se convierten en elementos que también definen a la mujer. En la telenovela postmoderna, la protagonista femenina rompe moldes y mandatos, vive su sexualidad y su deseo, es pareja, madre, trabajadora; tiene metas propias en cuanto a su trabajo y ambiciones personales.

Históricamente las telenovelas como productos audiovisuales han desarrollado sus relatos y complejizado sus características, presentándonos arquetipos femeninos que se instalan como modelos de referencia identitarios.

3.1.2.1. Los arquetipos femeninos de la telenovela.- En la dramaturgia audiovisual los arquetipos son los modelos que representan caracteres universales, esto es moldes en los que encajan los personajes. Y los personajes son los responsables de realizar las acciones dramáticas. En la *Poética* (2010), Aristóteles define a los caracteres –personajes- como los agentes que desarrollan la trama, aquellos que realizan las acciones dramáticas que permitirán el desarrollo de la historia. Por su parte Doc Comparato (2000) señala que los personajes son todos aquellos, que teniendo un carácter definido, aparecen en una narración. Finalmente Valenzuela propone que el personaje “es quien vive la historia” (Valenzuela, 2012: 89). Jesús Martín Barbero (1993) propone que los grandes personajes del melodrama son: los traidores o villanos, los justicieros o héroes, las víctimas o heroínas y los bobos. Todos ellos definidos por los sentimientos que especifican al melodrama, señalados líneas arriba.

El dramaturgo peruano Eduardo Adrianzén señala que “un personaje tiene que estar muy bien ubicado dentro de un arquetipo (...) porque todo personaje necesita crear algún tipo de corriente emocional con el público” (Adrianzén, 2001: 88); la inconsistencia, la duda, la contradicción del personaje -en la telenovela- genera incertidumbre y confusión. Y reconoce que los arquetipos femeninos de la telenovela son: la chica, la madre y la malvada. Sobre estos descansa en gran parte el relato de toda telenovela.

Es importante señalar que estos arquetipos están caracterizando a las mujeres representadas en relación a la juventud, la maternidad y a deseos y caprichos individuales. A pesar del reconocimiento de cierta diversidad al interior de cada arquetipo, estos caracteres recrean

valores y mandatos en relación a los modelos femeninos planteados anteriormente. Observamos por ejemplo como el marianismo atraviesa estos caracteres universales dotando a inocentes y madres de una superioridad y fortaleza moral, ejerciendo presión sobre la chica moderna y la madre persona, y sancionando drásticamente a mujeres pecadoras y malvadas.

3.1.2.1.1. La chica.- En el rol de la chica –heroína- del relato reconocemos los siguientes modelos: la inocente, la moderna, la pecadora y la chiquilla. La **inocente** es la joven virgen, ingenua, bondadosa, pobre, de una estricta moral que está dispuesta al sacrificio en aras del bien de aquellos que ama. Su virtud, su moral y sus valores la hacen superior. “La Virgen María es su indiscutible arquetipo de identificación” (Adrianzén, 2001: 93). El personaje de Natacha (1970) y Paquita de *Yo no me llamo Natacha* pertenecen a este arquetipo.

La **moderna** es la chica más realista, tiene sueños, metas y proyectos personales. Es una persona activa, con voluntad propia, podemos señalar que es un arquetipo más cercano a las mujeres contemporáneas, sin embargo “necesita el amor en la misma medida de la inocente” (Adrianzén, 2001: 94). Conserva la bondad y los valores asociados al mundo femenino. Su gran reto es combinar sus deseos personales con el matrimonio, la maternidad y el romanticismo, así como su derecho a experimentar su sexualidad sin culpas. Natasha y Kerly de *Yo no me llamo Natacha* pueden inscribirse en este grupo.

La **pecadora** es un arquetipo interesante ya que si bien encarna una moral diferente, es un personaje que ha sufrido mucho y ejerce *el oficio más antiguo del mundo* no porque así lo decidió inicialmente, sino porque ha sido llevada a él por desgracias personales o por necesidad. Es pecadora porque algo muy malo ocurrió en su vida. Son personajes que buscan el castigo a aquellos que les hicieron mal y buscan también su propia redención. En este arquetipo encontramos a *Doña Bella, Xica da Silva* y *Julia* de *Dancin' days*. En los relatos que estamos trabajando en esta investigación no encontramos un personaje que se inscriba en este arquetipo.

La **chiquilla** es un arquetipo que nos propone Adrianzén “para las mujeres- niñas cuya sexualidad les impide quedarse en el terreno de la telenovela infantil” (Adrianzén, 2001: 98). La chiquilla es pícaro, tiene calle y mucha energía. En las telenovelas peruanas hemos tenido varios personajes de chiquillas. Los personajes protagónicos femeninos de *El adorable profesor Aldao, Carmín, Gorrión, La rica Vicky* y *Carmín* son algunos ejemplos.

En los dos relatos que estoy analizando no encuentro este arquetipo, aunque Natasha de *Yo no me llamo Natacha* tiene algunos rasgos como la energía, la picardía y el humor.

3.1.2.1.2. La madre.- Sobre la figura de la madre, Adrianzén (2001) nos recuerda que al inicio del género “todas las madres eran encarnaciones de María, el gran arquetipo católico femenino que es virgen como la chica, madre como la madre y virgen y madre al mismo tiempo” (Adrianzén, 2001: 115). Ahora bien los tiempos han cambiado y la figura materna también, aunque este cambio signifique también transformaciones en los núcleos familiares que la telenovela nos ofrece.

En el rol de la madre encontramos los siguientes modelos: la dolorosa, la castradora, la uterina y la madre persona. La madre **dolorosa** es aquella que ha perdido, regalado o le han robado a sus hijos, su objetivo en el relato será el encuentro con el hijo perdido. Es la madre que llora por el hijo ausente.

La madre **castradora** es la madre cuya relación familiar con los hijos se realiza en función de un ejercicio del poder y dominio absolutos. Es la matriarca del clan familiar. Catalina Creel de *Cuna de lobos* es la encarnación de este arquetipo.

La madre **uterina** es bondadosa, comprende y adora a sus hijos, los apoya y respeta. Es valiente y fuerte por sus hijos, los defiende y protege, siempre está dispuesta al sacrificio por ellos. Encarna el verdadero amor de madre y simboliza el ideal mariano católico. Mery de *Yo no me llamo Natacha* tiene rasgos muy definidos de este modelo.

La **madre persona** es la madre que tiene vida personal, metas, deseos y ambiciones propias. Generalmente son madres que trabajan por lo que su mundo no se reduce al ámbito familiar doméstico. “También son las jóvenes profesionales postfeministas, hijas de las mujeres que tuvieron que desfilan en las calles para exigir igualdad de derechos” (Adrianzén, 2001: 118).

3.1.2.1.3. La malvada.- Este arquetipo es vital para la telenovela ya que es el arquetipo antagónico del relato. Las malvadas se encargan de obstaculizar los deseos y sueños de las heroínas. Las malvadas son sensuales, astutas, usan su cuerpo y sus encantos para lograr sus objetivos. Nunca son ingenuas ni débiles. Los modelos de las malvadas son: la sexy y la patológica. Las malvadas siempre son intrigantes, maquinadoras, frías y calculadoras. La

representación de este arquetipo propone a la mujer como carente de sentimientos. La malvada es generalmente caprichosa u obsesiva.

La **sexy** es la que usa su cuerpo, su sexualidad y sus atractivos físicos para lograr sus objetivos. Desea al galán y lo quiere para ella, no necesariamente porque esté enamorada de él sino generalmente por estatus, prestigio o capricho. Elvira de *Natacha* (1970) y Violeta de *Yo no me llamo Natacha* (2010) pertenecen a este arquetipo. La **patológica** es la mujer perturbada emocionalmente, carga con vacíos, penas y dolores que la han transformado en un ser malvado. El dolor se ha transformado en una enfermedad del alma.

Observamos en estos arquetipos que subyace una identidad femenina patriarcal, que es tensionada por algunas de sus propias variaciones. La presencia activa del marianismo en estos arquetipos de la dramaturgia de la telenovela estaría evidenciando elementos diferentes de las representaciones sociales. Por ello es que en nuestro abordaje metodológico hemos planteado trabajar con las historias de vida de los personajes, las escenas seleccionadas y con las cartas asociativas -y sus variaciones de color. Como ya se ha señalado, esto nos permitirá diferenciar el lugar que ocupan -en las representaciones sociales- cada uno de sus componentes, pero también cuáles son los elementos que le dan estabilidad, coherencia y vigencia en el tiempo a cada representación social.

En el caso de *Natacha* y *Yo no me llamo Natacha* tenemos dos versiones hechas para la televisión, cada una en un contexto histórico determinado. Y nuestra hipótesis supone que esta característica le otorga sentidos diferentes a la narración y a lo representado. Esto es los modelos femeninos de *Natacha* y *Yo no me llamo Natacha* dan cuenta de representaciones femeninas diferentes que responden a contextos históricos también diferentes.

3.2. ABORDAJE METODOLÓGICO DE LA INVESTIGACIÓN: Como en esta investigación me propongo estudiar las representaciones sociales femeninas que la telenovela construye desde la perspectiva de los estudios de género, buscando develar las representaciones femeninas que la telenovela nos ofrece, es necesario que le dedique unas líneas al enfoque teórico de la dramaturgia audiovisual, con énfasis en la construcción de los personajes y al planteamiento teórico de las representaciones sociales. Entender estos aportes permitirá comprender mejor los instrumentos utilizados -desde la comunicación audiovisual- en la recuperación de las representaciones femeninas de la telenovela.

3.2.1. Dramaturgia audiovisual y construcción de personajes.- Los primeros textos que nos hablan de la estructura de las narraciones están compilados en la *Poética* (2010) de Aristóteles, obra inconclusa cuyos textos están asociados a la tragedia, como forma narrativa principal, pero que son la base de la dramaturgia audiovisual occidental.

La tesis central del autor es que sin conflicto, no hay historia. Así el conflicto moviliza la historia del relato ya que es el núcleo de la misma, el momento clave en que se rompe el equilibrio y se desestabiliza el orden. Dos ideas resultan fundamentales:

- el conflicto es el corazón de la trama
- el drama es conflicto.

Este conflicto –como se ha señalado anteriormente- movilizará las acciones dramáticas que harán posible el avance de la historia, estas acciones dramáticas son realizadas por los personajes del relato. En términos de dramaturgia audiovisual, un personaje se define por lo que hace en aras de alcanzar sus objetivos.

Así mismo la teoría del guión nos indica que todo personaje tiene una dimensión física – cómo es, cómo luce y cómo se nos presenta el personaje-, una dimensión espiritual –qué quiere, qué sueña, cuál es su moral, en qué cree- y una necesidad dramática -su voluntad, su deseo, su objetivo final.

Estos principios se manifiestan en cada personaje a través de: lo que desea el personaje, sus creencias, cómo se muestra el personaje, y los cambios que evidencia. Es importante señalar que aunque –tímidamente- todos los personajes siempre cambian.

Ahora bien, todo personaje está inserto en un conjunto de situaciones dramáticas organizadas en una estructura narrativa que se manifiesta en un guión y que avanza hacia el final del relato, punto en el cual nuestros personajes habrán alcanzado o no sus objetivos. La estructura narrativa planteada por Aristóteles (2010) reconoce tres elementos: el principio – donde se presenta la historia-, el medio –donde se desarrolla la historia- y el final –donde concluye la historia. En los relatos audiovisuales contemporáneos reconocemos –sin embargo- algunas variaciones. Estructuras que fragmentan aún más el relato complejizándolo y manifestándose a partir de la presentación, conflicto, complicación, crisis, clímax y cierre.

A su vez toda estructura narrativa está compuesta por distintas escenas, que desarrollan distintas situaciones dramáticas. Es necesario señalar que la escena es la unidad mínima de sentido del relato. La escena es lo que hace avanzar la historia y se define por tres elementos: el tiempo en el que ocurre, el espacio en que se desarrolla y la acción que organiza. Syd Field (2002) propone que cada escena tiene también una estructura interna que la enriquece y permite entender mejor la propia historia.

Este planteamiento teórico acerca de los relatos, del conflicto, de la estructura dramática y las escenas, me permiten validar dos herramientas metodológicas que voy a utilizar en esta investigación: la historia de vida de los personajes –Matriz 1-, y la selección de escenas en los que las que nuestras mujeres protagonistas se verán envueltas –Matriz 2. A partir de ellas podemos observar sus deseos y ambiciones, sus sueños y creencias, todos ellos elementos que las definen y movilizan como personajes y que finalmente nos las presentan como modelos de feminidades diferenciadas que son representadas y tienen significación para sus audiencias.

3.2.2. Las representaciones sociales y la teoría del núcleo central.- Moscovici (1979) sostiene que las representaciones son abstracciones que conforman campos de sentido para los grupos sociales. En este sentido es necesario tener presente que un requisito de la representación social es que se refiere a significados compartidos socialmente. Esto supone que pueden existir distintas representaciones sociales en una sociedad o representaciones sociales que cambian, se transforman o trastocan su significado. Por su parte, Tania Rodríguez (2002) indica que las representaciones sociales son modalidades de pensamiento que se van generando en el contexto de la comunicación cotidiana, una elaboración eminentemente simbólica que va cambiando en el tiempo y que se refiere a significados compartidos socialmente. Finalmente Jean Claude Abric (2011) las define en relación al conjunto de valores y significados sociales que encarnan.

Ahora bien, ya sea que las reconozcamos como abstracciones, modalidades de pensamiento compartidas o entidades de significación social, el gran reto que nos plantean las representaciones sociales es el cómo abordarlas, cómo transformarlas en objeto de estudio, cómo analizarlas en diferentes textos. Es Jean Claude Abric quien nos provee los instrumentos teóricos y metodológicos para este trabajo. En 1976, Abric plantea *la teoría del núcleo central* (TNC), y con ello abre un escenario diferente para la investigación acerca

de las representaciones sociales. La *teoría del núcleo central* postula que toda representación social está formada por un núcleo central y elementos periféricos. Tania Rodríguez -quien analiza la teoría propuesta por Abric- señala que: “el núcleo central de representación es estable, coherente, expresa consenso y está considerablemente influido por la memoria colectiva del grupo y su sistema de valores” (Rodríguez, 2002: 167).

Para Abric es el núcleo central el que le otorga a la representación social su significación, su valor y su permanencia en el tiempo. El núcleo central es el elemento fundamental de toda representación social ya que genera, unifica y organiza la significación –los valores, creencias, certezas que encierra y tienen sentido para una colectividad. Todo núcleo central es funcional –conduce al comportamiento; y es normativo -encierran normas o estereotipos sociales validados por el grupo. Dos representaciones son diferentes porque sus núcleos centrales son diferentes. La organización del contenido de una representación social es esencial, “dos representaciones definidas por un mismo contenido pueden ser radicalmente diferentes si la organización de ese contenido, y luego la centralidad de ciertos elementos, es distinta” (Abric, 2011: 21). Un segundo elemento de las representaciones sociales son los elementos periféricos, definidos por Abric como aquellos que “se organizan alrededor del núcleo central. Están en relación directa con él, es decir que su presencia, su ponderación, su valor y su función están determinados por el núcleo. Constituyen lo esencial del contenido de la representación, su lado más accesible, pero también lo más vivo y concreto” (Abric, 2011: 23).

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

La propuesta teórica de Abric hace posible aproximarnos de mejor manera las representaciones sociales al trabajo de la investigación ya que reconoce en ellas

componentes variados que se organizan en el tiempo y en contextos específicos. Ahora bien Abric no solo nos plantea la base teórica para abordar las representaciones sociales como objetos de estudio, sino que además nos ofrece una herramienta metodológica sugerente con el trabajo de las cartas asociativas.

3.2.2.1. Las cartas asociativas.- Abric también propone un abordaje metodológico para diferenciar los elementos del núcleo central de los periféricos; el autor plantea el uso de las cartas asociativas, esto es cadenas significantes en función de un centro que condensa la representación social. Para Abric, la carta asociativa es “un nuevo método de asociaciones libres, inspirado en la técnica de la carta mental de H. Jaoui” (Abric, 2011: 62). El método resulta de ir ordenando a partir de un elemento central asociaciones libres –que en este caso estarán dados por los relatos de las ficciones-, formando una cadena alrededor del término principal. Después de esta primera recolección se arma una segunda cadena que contenga el término central y uno de los términos de la primera cadena asociativa.

Este método es el que mejor se relaciona con nuestra búsqueda para identificar representaciones femeninas en los relatos de telenovela que estamos abordando, ya que la posibilidad de configurar asociaciones libres -a partir del contenido del relato- es el que nos permitirá identificar las distintas representaciones femeninas presentes en cada telenovela así como sus variaciones y constantes.

En otras palabras el diálogo que podamos establecer entre las representaciones femeninas de los relatos de *Natacha* y *Yo no me llamo Natacha* -con sus variaciones y constantes-, y, el abordaje metodológico de las cartas asociativas nos permitirá observar qué elementos estarían formando el núcleo central y qué elementos configuran la periferia de cada una de las representaciones femeninas que hallemos.

3.2.3. Las etapas del trabajo metodológico.- He señalado como hipótesis que las representaciones femeninas que nos plantean los relatos de *Natacha* y *Yo no me llamo Natacha* configuran representaciones femeninas que evidencian transformaciones y rupturas respecto a los modelos femeninos asociados al marianismo y la domesticidad, transformaciones y rupturas que generan heterogeneidad en las representaciones femeninas, muchas de las cuales se expresan en la tensión y el conflicto. A partir de ello hay rasgos que se mantienen y otros que han perdido vigencia. Esos cambios y permanencias pueden visualizarse –usando las cartas asociativas- a partir de identificar los elementos de la

representación social, para combinarlos con las propuestas teóricas propias de la dramaturgia televisiva y de la construcción de personajes de la telenovela.

Así pues, en esta investigación apuesto por lo cualitativo, esta dimensión me permitirá aproximarme -de manera exploratoria- a mi objeto de estudio para concretar un estudio descriptivo- explicativo que se sostendrá en el análisis de los personajes y las escenas – desde la dramaturgia audiovisual-, y de la metodología de las cartas asociativas –desde la teoría del núcleo central de las representaciones sociales- que me permitirán elaborar cadenas de asociaciones significantes a partir de los propios personajes del relato. Este acercamiento me permite describir, analizar y explicar las representaciones femeninas presentes en la narración audiovisual para identificar los planteamientos acerca de la feminidad que los relatos de la telenovela nos ofrecen. En esta investigación quiero profundizar en las representaciones femeninas que los relatos de la ficción seleccionados nos ofrecen, buscando síntesis y modelos de feminidad, variaciones y constantes de estos modelos a partir de los propios relatos televisivos.

Por ello este trabajo tiene etapas diferenciadas: en primer lugar, la recuperación videográfica del material audiovisual. He señalado que la versión de *Natacha* (1970) contó con 300 capítulos y debido al éxito alcanzado se realizó una versión cinematográfica. Para efectos de esta investigación estoy trabajando con una copia de esta película, ya que en el Perú es prácticamente imposible conseguir copias de los capítulos originales de la telenovela *Natacha*⁴. La película fue realizada por Clasa Films y producciones Barbachano Ponce; contó con el mismo reparto actoral del relato televisivo, con guión de Abel Santa Cruz, el guionista original de la telenovela; y con la dirección de Tito Davison, director chileno especialmente invitado para el proyecto cinematográfico.

En el caso de *Yo no me llamo Natacha* los capítulos han sido recopilados de la fuente de emisión original y se han hecho copias digitales de todos los capítulos de la telenovela.

En segundo lugar, la historia de vida de los personajes y la selección de escenas. Teniendo en cuenta los principios de la dramaturgia audiovisual y la teoría del guión, desarrollados anteriormente, me propongo trabajar con ocho personajes de ambos relatos. De la

⁴ Cuando el gobierno militar de Juan Velasco Alvarado expropió los canales de televisión, gran parte del archivo de estos canales fue retirado. En el caso de América y Panamericana Televisión buena parte de su archivo fue colocado en un terreno baldío donde el material audiovisual se deterioró con el paso de los años, perdiéndose para siempre. Nota de la autora.

telenovela *Natacha* (1970) he escogido a tres (3) personajes: la protagonista Natacha, la antagonista Elvira y el personaje principal de Teresa, la hermana de Raúl. De *Yo no me llamo Natacha* (2010) se trabajarán cinco (5) personajes: la protagonista Natasha y sus co-protagónicas: Paquita, Kerly, Mery y Violeta –el personaje antagónico. En ambos casos, todos los personajes seleccionados son personajes protagónicos femeninos.

Dado que los personajes principales de ambos relatos son los personajes de Natacha y Natasha, para ellos he escogido cinco situaciones paradigmáticas del relato. Estas situaciones son importantes porque en ellas podemos reconocer distintas acciones dramáticas que movilizan la propia narración. Además, las cinco situaciones escogidas para ser analizadas corresponden a los momentos de presentación, conflicto, complicación, crisis y clímax de la estructura narrativa audiovisual contemporánea. Estas situaciones se seleccionarán de distintos momentos de los relatos, y corresponden a:

- La presentación del personaje de Natacha
- El encuentro con el galán
- El encuentro con la antagonista (con la “otra” mujer interesada en el galán)
- La consumación del amor (el matrimonio, la maternidad)
- El final “feliz”

Para los demás personajes –Elvira, Teresa, Paquita, Kerly, Mery y Violeta- he seleccionado una situación dramática que presenta y define al personaje. En la mayoría de los casos esta situación corresponde a la presentación en la estructura aristotélica del relato.

Este planteamiento metodológico tiene como resultado dos matrices, cada una con características diferenciadas:

La matriz 1 que recoge la historia de vida de los personajes, recupera las tres dimensiones de cada personaje: física, espiritual y su necesidad dramática. Quién es, qué quiere, cuál es su aspecto físico y/o espiritual y cuál es su voluntad, es decir aquello que lo moviliza dramáticamente. Este primer trabajo es esencialmente descriptivo, busca reconstruir la historia de vida del personaje para conocerlo y reconocer gustos, creencias, intereses, deseos y voluntad, respetando los principios de la teoría del guión –señalados líneas arriba. La historia de vida del personaje me permitirá enfocarme en la vida de cada uno de los personajes con los que trabajaré en esta investigación –poniendo énfasis en sus deseos,

creencias y voluntades como representaciones de lo femenino. Esta matriz se aplicará a todos los personajes protagónicos femeninos con los que se trabajará.

La matriz 2 que recoge las situaciones dramáticas a partir del trabajo de las escenas busca consolidar también una primera sistematización de los personajes en función de los contextos en los que se mueven y las situaciones en las que intervienen, además de sintetizar algunas particularidades de la representación femenina. Este producto me permitirá sistematizar los datos acerca de la presentación y representación del personaje en cada una de las situaciones dramáticas que se trabajarán, las que han sido detalladas anteriormente. Esta matriz se aplicará a cada una de las situaciones dramáticas a analizar y a todos los personajes protagónicos femeninos con los que voy a trabajar.

Es necesario señalar que estos productos se han elaborado buscando conjugar aspectos propios del espacio audiovisual con las categorías operacionales de la representación femenina del constructo género. Todas las matrices se incorporarán en el trabajo en la parte de los anexos.

En tercer lugar, la elaboración de las cartas asociativas. Una vez que tengamos las matrices completas voy a trabajar las cartas asociativas, esto es cadenas de asociación de significado –en función de cada personaje- para observar cuáles son los valores, características e ideas que estén asociadas a los personajes protagónicos de Natacha y Natasha en cuestión. Abric⁵ señala que el método requiere la formación de cadenas asociativas de hasta cinco elementos. Yo he realizado una variación a las cartas originales, en tanto busco trabajar con cadenas que van configurando significados respecto de las representaciones femeninas.

Considerando los principios de la dramaturgia y la construcción de los personajes del relato audiovisual, he buscado asociar los significados alrededor de constructos asociados a lo femenino: ideal mariano, agencia, transgresión, empoderamiento, sumisión. Para que se visualice mejor el trabajo de significación he incorporado color a cada conjunto de sentido.

Es importante señalar que estoy elaborando estas cartas asociativas después de haber trabajado las matrices, porque me interesa que los términos utilizados en las cadenas de

⁵ Jean Claude Abric (1976) propone este método para aproximarse a las representaciones sociales y transparentar los elementos del núcleo central de la representación, de los elementos periféricos.

sentido, puedan tomarse de la consolidación de características, valores, estereotipos, imágenes resultantes de lo sistematizado en las propias matrices acerca de lo femenino.

Finalmente y de manera complementaria se ha realizado una recuperación bibliográfica de los autores y autoras que permitirán desarrollar la investigación.



CAPÍTULO 4

UN ACERCAMIENTO HISTÓRICO A LA TELENVELA PERUANA

La televisión llegó a nuestro país recién en 1958, en un contexto de ilusión por la modernidad y el crecimiento económico. La televisión pública fue la primera en llegar y fue durante la gestión del historiador Jorge Basadre como Ministro de Educación. Y fue posible porque la UNESCO donó el capital para que el Ministerio de Educación instale un canal experimental. Vivas lo reseña así:

Desde el piso 22 del edificio del Ministerio, el más alto de Lima en esa época, se empujaba una pequeña antena y un modesto transmisor de 100 vatios en imagen y 50 en audio que entraron en funcionamiento el viernes 17 de enero de 1958, bajo la nomenclatura Garcilaso de la Vega OAD-TV7. (Vivas, 2008:27)

El mismo año -en diciembre- se inaugura el primer canal comercial de nuestra televisión, América televisión. Los dueños Umbert y Gonzales venían de la radio, su empresa Compañía Peruana de Radiodifusión era una empresa líder en la época que decidió ampliar su horizonte en el campo de la televisión.

Al año siguiente se inaugura Canal 9 Radio El Sol el 02 de agosto de 1959, y Panamericana Televisión el 17 de octubre de 1959, de mano de los hermanos Delgado Parker.

En el Perú la televisión comercial siguió el modelo de producción norteamericano, y varios de los proyectos iniciales de nuestra televisión fueron concebidos por personas conectoras de la radio. La televisión en sus inicios era pensada como una *radio con imágenes*. Eso incidió en su organización como empresa, en las apuestas que se hicieron para su programación y en la transposición de algunos géneros y formatos radiofónicos para la televisión, entre ellos la radionovela, que en el nuevo medio se transformó en telenovela. Es importante señalar que en esta transposición había características que se perdían, cambiaban y/o aparecían características nuevas. Samillán (1999) reconoce que si bien la radionovela tenía convocatoria y eso hacía atractivo su pase a la televisión, había que pensar en los cambios que se necesitaban trabajar: la televisión requería simpatía física de los actores, vestuario para los personajes, escenografías y mobiliario para reproducir los espacios en los que los personajes interactuaban.

Fue Panamericana televisión la que apostó desde el primer día por la ficción televisiva – teleteatro, telenovela, serie y miniserie. En los meses iniciales se concentraron en el teleteatro, Panamericana presentó desde la historia dramatizada del asesino *Chessman* a *El malentendido* de Camus pasando por el *Collacocha* –con elenco original, encabezado por el primer actor Luis Álvarez. Recién a mediados de 1960, los hermanos Delgado Parker se inclinan por la telenovela, cuando estrenan *Historia de tres hermanas*, considerada como la primera telenovela peruana. Fue escrita por Juan Ureta Mille –cabeza del clan Ureta Travesí-, y auspiciada por COPSA. Samillán (1999) señala que rápidamente alcanzó el primer lugar del *rating*.

El éxito de estos relatos hizo que la televisora siguiera interesándose en ellos, los títulos se sucedían unos tras otro: *El abogado del diablo*, *Los culpables*, *Las madres nunca mueren*, entre otros. Las mujeres –sus principales consumidoras- se convirtieron en una audiencia fiel tarde a tarde. Quiroz y Cano (1987) señalan que la telenovela se fue haciendo de un espacio en la programación y que en ella los anunciantes encontraron un lugar importante para publicitar sus productos. La telenovela fue tomando forma como el relato pensado para el público femenino. Las historias se concentran entonces en la historia de amor imposible, los hijos perdidos y la exaltación del matrimonio como el final feliz de la pareja principal.

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

A finales de 1961 en Panamericana se empieza a experimentar con el *videotape*⁶ con la telenovela *Mañana comienza el amor*. Hasta antes de esta tecnología las telenovelas se hacían en vivo, lo que significaba que los actores tenían que aprenderse la letra de todo el capítulo, las indicaciones se daban antes del inicio del capítulo y entre los cortes comerciales; si se presentaban errores, estos no podían ser corregidos. La tecnología del *videotape* permitiría fijar los contenidos, controlar mejor las escenas y desarrollar los propios recursos del relato, al poder controlar mejor las distintas etapas del producto final. Quiroz y Cano (1987) señalan que con el *videotape* “la calidad de los programas

⁶ El *videotape* es una tecnología que permitía la grabación de los productos audiovisuales.

evidenciaba un mayor cuidado en las formas y en la actuación” (Quiroz y Cano, 1987: 204). Con ello se incrementarían las posibilidades en la búsqueda de nuevos mercados.

En paralelo se seguían produciendo nuevos títulos: *Cuarto Mandamiento* (1962), *Los culpables* (1962), *Acusada* (1962), *Mamá* (1962), *Caras sucias* (1962), *La parroquia de mi barrio*, entre otros. En 1963 se adaptó *Mujercitas* lo que “introdujo un bienvenido soplo de humor y frescura a un género que había comenzado con registros demasiado graves” (Vivas, 2010: 105).

Hay que señalar que América televisión apostó también por las adaptaciones literarias, con Carola Yonmar y Caridad Bravo Adams como las artífices de sus producciones, pero para 1963 decidieron que su propuesta funcionaba mejor con la importación de telenovelas. Por su parte Canal 9 Radio El Sol si bien apostó por adaptar el melodrama *El derecho de nacer* para el *prime-time* peruano -con lo que se consolidó la viabilidad del folletín-, finalmente abandonó su línea de folletines con lo que el camino de la producción de telenovelas quedó libre para Panamericana televisión.

Para 1966, en Panamericana se habían producido cerca de treinta títulos. La apuesta por el folletín televisivo era un buen negocio y se estima que a finales de la década del sesenta se producían unos 12 títulos de unos 60 capítulos de media hora de duración.

Desde sus inicios la telenovela peruana apostó por el melodrama tradicional –el de los secretos, la identidad y las filiaciones. Es importante señalar además que algunos de estos títulos planteaban una alta dosis de contenido social denunciando muchas veces prejuicios sociales. Quiroz y Cano (1987) reconocen que esto “respondía a una realidad que iba modificando algunos aspectos de la composición social de ciudades como Lima. Las migraciones hacia las ciudades de la costa son cada vez más agudas, convirtiéndose las barriadas en un nuevo factor de juego político” (Quiroz y Cano, 1987: 206). A pesar de los cambios en el contenido, las telenovelas consolidaron a las mujeres como su gran audiencia.

En 1968 el golpe militar encabezado por el general Juan Velasco Alvarado amenazaba a los canales con la estatización de los mismos. Panamericana televisión continúa en su línea de producción. “Los Delgado Parker encontraron en Buenos Aires el argumento perfecto para la novela moderna y desarrollista que el Perú y América Latina querían” (Vivas, 2008: 135). Esa historia fue la de María Ramos, joven migrante que encarnó de alguna manera la

propia situación local que el país experimentaba. El encuentro de lo rural con lo urbano, la educación, el trabajo como eje para alcanzar metas. Para Vivas (2001) María es una *heroína reformista*. En 1970, *Simplemente María* era la telenovela más vista y lanzó al estrellato internacional a sus protagonistas. Con esta telenovela la representación femenina propone un modelo femenino con agencia, un modelo que escapa de lo doméstico y del rol de esposa- madre para realizarse como mujer.

A pesar de la revolución de María, lo doméstico se instalaría en la siguiente telenovela como núcleo del relato: amor, familia, hogar, afecto son las características que sientan las bases de *Natacha*. Los Delgado Parker volvieron a encontrar el argumento en Argentina. El libreto de Abel Santa Cruz contaba el choque cultural de una joven migrante que llega a trabajar a una mansión urbana de clase alta. Choque cultural que termina en amor, matrimonio y descendencia a pesar del escándalo social.

Después del éxito de *Natacha* y en el contexto de la estatización, la apuesta de Panamericana fue la coproducción con otras industrias de la región. *Rosas para Verónica*, *Un verano para recordar*, *El adorable profesor Aldao*, *Nino* (1971), *Los hermanos Coraje*, *Mi dulce enamorada* (1972) son algunos de los títulos de esta etapa. En estos títulos los personajes femeninos son confinados al espacio doméstico, al lugar de los afectos y a los roles de esposas, madres o hijas.

El 9 de noviembre de 1971 el gobierno de Juan Velasco Alvarado expropió la televisión, se estatizó el 51% de las acciones de los canales; desde el primer momento el gobierno militar condenó a la telenovela.

Desde 1971 las novelas fueron duramente fustigadas en el horario estelar, pero en las tardes remolonas seguían alimentando el *rating* femenino. Pantel (Panamericana televisión) las seguía fabricando y América importando (Vivas, 2008:187).

Tres años más tarde con la creación de Telecentro, se concretó la estatización del 100% de las acciones de los canales y la paralización de la producción de telenovelas. La Junta Militar recortó también la inversión publicitaria orientándola exclusivamente a los productos producidos en el país, y dispuso que el 60% de la programación de los canales fuera producción nacional.

En 1975, la propia Junta Militar retira al general Velasco Alvarado de su cargo propiciando algunos cambios que los acercaban a la civilidad; en ese contexto, en 1976 se reinicia la producción de telenovelas pero con conceptos socialistas. Si bien en esta etapa se buscaba otras representaciones de mujeres y hombres, la carga ideológica era extremadamente central, lo que diluía la búsqueda de otros modelos femeninos y masculinos. Mujeres inafectas, comprometidas con la revolución no se consolidaron como modelos de cambio. Aún así se rescatan algunos títulos que fueron reconocidos por la audiencia: *El diario de Pablo Marcos* (1976), *Cita con Julieta*, *Una larga noche* (1978) y *Tres mujeres, tres vidas* (1979), esta última una teleserie que “por varias semanas se llegó a ubicar en el primer puesto del ranking nacional” (Vivas, 2008: 193).

En los años 80 -con la devolución de los canales a sus dueños-, la producción de series y telenovelas cobra un nuevo impulso. Aun así retomar el trabajo de la fábrica folletinesca de los 60 no iba a ser tarea fácil. El mercado había cambiado, se habían consolidado otras industrias: la brasileña, la mexicana, la argentina y la venezolana y en el Perú había que reconstruir el *staff* de actores, personal técnico y de libretos y libretistas. En los primeros años de los 80, “la producción nacional de telenovelas es una actividad restringida prácticamente al entusiasmo de Panamericana, que sufre fracasos sucesivos con *La casa de enfrente*, *La Doña y Saña*. Solo *Carmín* que se emite en 1986 representa un éxito por la atención que concita en el público juvenil” (Quiroz y Cano, 1987: 212). La audiencia juvenil se identifica con los roles y modelos de jovencitas de clase media en proceso de legitimización en el mundo adulto. Son chiquillas, con ansías de vivir que se enfrentan al mundo patriarcal.

En 1986 se funda PROA S.A., productora que unía los talentos de Francisco J. Lombardi, Gustavo Bueno y Cine 70 – casa realizadora de publicidad de propiedad de Alfonso Maldonado. Esta productora recluta a jóvenes profesionales de las facultades de comunicación social, del teatro y de la publicidad. Con ese equipo realizan su primera telenovela *Bajo tu piel* (1986), Vivas señala que “se saludó la adultez de sus diálogos, la solidez de su construcción narrativa, la renuencia al tremendismo melodramático, la alternancia de escenas graves y cálidos cuadros familiares” (Vivas, 2008: 269). Los personajes femeninos de esta telenovela son personajes con carácter, mujeres jóvenes que salen del espacio doméstico para convertirse en periodistas de investigación y doctoras. El relato se acerca a la modernidad.

La siguiente novela de PROA S.A. será *Malahierba*, proyecto de préstamos narrativos –por la presencia de características del policial–, que incluye como línea de la trama el tema del narcotráfico. La siguiente producción de esta sociedad será *Paloma* (1988) en que se apuesta por una telenovela rosa de buena factura técnica para competir en el mercado internacional. En 1987, PROA S.A. se une a SECUENCIA –empresa del director Augusto Tamayo– y realiza *Solo por ti*. La última aventura de PROA S.A. fue *Kiatari, buscando la luna* (1988) producción cancelada en el contexto de la grave crisis institucional que vivió el país a finales de los 80. La hiperinflación de los últimos años del gobierno de García diluía cualquier presupuesto de trabajo. Los personajes femeninos de estas telenovelas volverían al mundo de la ensoñación, aún si esta se realizaba en un mundo más moderno.

A pesar de la profunda crisis económica, política, social que vivía el país, Panamericana televisión realizaría *El hombre que debe morir* (1990), y posteriormente –ya entrados los 90 y con nuevo gobierno– apostaría por los remakes de *Natacha* y *Me llaman Gorrión*.

Iguana producciones –casa realizadora de Luis Llosa Urquidi– también invertiría en el espacio de la telenovela, a esta casa pertenecen los títulos: *Y la venganza* (1990), *Velo negro, velo blanco* (1991). Vivas señala que “se percibe (...) ese afán por aislar el rasgo narcopatriarcal de la latinidad y mezclarla con tópicos cosmopolitas como el periodismo, el modelaje, la fotografía, la diversión nocturna” (Vivas, 2008: 277- 278). Video Studio de Eduardo Guillot invertiría en *Mala mujer* (1991), telenovela con protagonistas extranjeros, que lamentablemente por problemas argumentales no consiguió una respuesta positiva de parte del público.

En esta variedad de títulos podemos reconocer muchas telenovelas rosas, con protagonistas femeninas encarnando el modelo mariano, pero también encontramos algunos títulos que ya se encontraban experimentando con la telenovela moderna; telenovelas en las que sus protagonistas femeninas buscaban escapar de la limitación a la que el espacio doméstico las confinaba.

4.1. Nuevos rostros retratados⁷.– En esta etapa un producto que es especialmente importante en nuestra televisión es la telenovela *Los de arriba y los de abajo*, dirigida por

⁷ Este texto ha sido presentado en el I Congreso Mundial de Comunicación Iberoamericana Confibercom 2011, realizado en Sao Paulo- Brasil. Y forma parte del artículo *Las miniseries biográficas como posibilidad de reconocimiento en la diversidad*. Giuliana Cassano, publicado en Representación e inclusión en los nuevos productos de comunicación. James A. Dettleff (editor). Departamento Académico de Comunicaciones. PUCP. 2012

Michel Gómez y escrita por Eduardo Adrianzén. Es un producto que retrata una Lima diferente, más compleja y menos idílica. Una Lima donde convive la tradición con la modernidad, una Lima de migrantes que han tejido sus propias redes para subsistir, pero también una Lima donde se mantiene un orden de jerarquización económico, político y social que impide ver los cambios sufridos por la sociedad. Siguiendo los condicionamientos del género melodrama, los personajes de la historia son unos que buscan alcanzar sus sueños en una realidad que les es hostil. Migrantes e hijos de migrantes que llegan a la ciudad para hacerse de un lugar. El relato arranca con la muerte del padre de Ulises –el protagonista encarnado por Óscar Carrillo- en un incendio provocado por un gamonal de una hacienda recién expropiada por la reforma agraria. El relato parte en 1971 y de ahí se dispara en una narrativa que nos va mostrando distintas historias y diversos rostros. Teniendo como fondo musical a Los Mojarras y su *Triciclo Perú*, nuestra televisión de ficción retrata por primera vez los cerros, las esteras y la pujanza de estos nuevos limeños y limeñas.

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

Una particularidad de este relato es que los personajes femeninos son personajes con una fortaleza interior, son mujeres luchadoras, son madres solteras que buscan alcanzar sus sueños. Se recupera ese reformismo de *María Ramos*. Las mujeres se separan de sus parejas porque estas les impiden desarrollarse como mujeres y ciudadanas.

Recordemos que el folletín, con su narrativa melodramática, es en palabras de Jesús Martín el “primer texto escrito de consumo popular (que plasma) la articulación entre el formato y los usos” (Martín Barbero, 1983: 9). Y es la relación que establece con la vida cotidiana la que convierte a este producto en uno representativo de nuestra ciudad a inicios de los 90. La telenovela visibiliza prácticas de subordinación y discriminación complejas históricamente construidas por los diferentes poderes que actúan en la construcción de ciudadanía.

Con *Los de arriba y los de abajo* se hizo visible una ciudad diversa y segmentada, con personalidad pero también corrupta. Y esto no es gratuito, pues el relato tuvo como insumo principal la propia coyuntura nacional. En el relato se presentó por ejemplo la estafa de CLAE, la campaña de Susy Díaz y hasta la propia campaña política de Fujimori, así como las salidas de los ríos y las inundaciones en el Callao. En ese contexto urbano Chamochoy y Constitución son probablemente los personajes que encarnan mejor este empezar de abajo para triunfar, a pesar de todas las dificultades. Adrianzén indica que “en *Los de arriba* saqueamos todos los tópicos del populismo de los 90” (Vivas, 2001: 257).

4.2. De vuelta a la telenovela.- La devolución de los canales a inicios de los 80 estuvo acompañada de algunos beneficios tributarios –reducción del impuesto a la renta, disminución de las tasas arancelarias y facilidades crediticias–, que el gobierno de Fernando Belaunde había otorgado en compensación por los años de la toma militar. Este segundo debut de la televisión sin embargo cerraba la década envuelto en una crisis económica y de manejo de las empresas. La crisis de más del 1000% de inflación pasaba factura y esta era difícil de manejar. A eso debemos sumar los conflictos internos y familiares en los se vieron inmersos los propios empresarios de los medios, por desacuerdos entre los accionistas frente a la propuesta del gobierno de Alan García de estatizar la banca en 1987.

La llegada de Fujimori al poder solo complejiza el escenario político y económico en el que se inscribe la televisión y en ella, el relato de la telenovela. El gobierno de Fujimori quebraría las bases institucionales de las empresas televisivas, manipularía salas de prensa y gerencias, y marcaría una de las etapas más nefastas de la televisión peruana. Vivas lo sintetiza de la siguiente manera:

Despistada respecto al futuro, la televisión acogió el primer golpe de Fujimori irresponsable e indolente, a pesar de ser víctima en ese mismo 1992 de una crisis energética –cortes de luz en Lima– que mermaron considerablemente su sintonía. Desde entonces vio cerrarse sutilmente el cerco sobre su independencia política mientras en todo lo demás no tenía que envidiar la libertad de nadie (Vivas, 2008: 494).

La presión que el gobierno de Fujimori haría sobre la televisión solo será develada a la caída del régimen. Hoy sabemos que durante la década del 90, la televisión fue utilizada como un espacio de experimentación en la propaganda, generador de psicosociales así como de campaña política desde los espacios informativos y periodísticos a favor del régimen fujimontesinista. “La dictadura militar marcó a la televisión con esta propensión a ser

políticamente vigilada, que recrudecerá a partir del golpe de Fujimori al Poder Legislativo el 5 de abril de 1992” (Vivas, 2008: 493).

En este contexto político y a contracorriente, la ficción parecería encontrar un camino interesante de transitar, un público dispuesto a consumirla y productores y directores dispuestos a aventurarse en esta dinámica cultural.

Después del éxito de *Los de arriba y los de abajo*, MGZ, la productora de Gómez continúa su camino en la telenovela con la producción de *Los unos y los otros* (1995) en la que apuestan por interpretar las clases sociales; continúan con *Tribus de la calle* (1996) en la que se concentran en el enfrentamiento “de las barras bravas de Universitario de Deportes y Alianza Lima como expresiones cosmopolitas de una violencia originaria” (Vivas, 2008: 293). En *Todo se compra, todo se vende*, el mismo equipo aborda un “país radicalmente segmentado, donde los intentos por cambiar de status están amenazados por una corrupción a la que no escapa la televisión misma y menos el gobierno de Fujimori” (Vivas, 2008: 289). Separada la dupla Gómez-Adrianzén, Gómez continúa con *La rica Vicky* (1998), *Amor serrano* (1998) y *Procura amarme más* (1999).

Llosa volvería a la telenovela en 1995 con *Malicia*, donde la intriga del relato es el elemento que mejor convence a la audiencia, retrata un mundo de engaños, trampas, falsa modernidad y bajos sentimientos. Continúa con *Obsesión* (1996) en la que la trama de la novela retrata la propia producción de novelas de una casa realizadora. Iguana producciones –casa matriz de Llosa- continuaría en la producción de telenovelas de manera continuada a lo largo de la década fujimorista. Encontramos los siguientes títulos: *Cuchillo y Malú*, *La noche* (1996), *Torbellino*, *Boulevard Torbellino*, *Escándalo* (1997), *Apocalipsis*, *Secretos*, *Travesuras del corazón* (1998), y en coproducción con Venevisión Internacional: *Sueños*, *Girasoles para Lucía* (1999), *Vidas prestadas* y *María Rosa, búscame una esposa* (2000).

MGZ y Llosa apostarían principalmente por la producción de telenovelas modernas, esas que sirven de tránsito para el cambio, donde nos encontramos con personajes femeninos pasivos, inocentes, virginales pero también con personajes femeninos dispuestos a vivir más allá de las ataduras del mundo patriarcal, del matrimonio y la maternidad.

Panamericana Televisión retomaría -en los 90- la producción de telenovelas apostando por dos *remakes* de su antigua fábrica de folletines, *Natacha* (1992) y *Gorrión* (1994). Luego

del éxito de ambos, la empresa continuaría con *Canela* (1995), historia escrita por los poetas José Watanabe y Rocío Silva Santisteban, que no alcanzó el éxito de sus predecesoras, frente a lo cual Panamericana retoma el camino de los *remakes* y realiza *Nino* (1996). En todos estos casos estamos frente a telenovelas rosas. Después de esta hubo un cambio en la dirección del canal y con ello llegó a su fin la aventura de la telenovela. El canal pasó de las manos de Genaro Delgado Parker a las de Ernesto Schultz, consuegro de su hermano Manuel y futuro hombre del entorno montesinista.

Para comprender el caso de América televisión hay que volver a finales de los 80, momento en el cual América televisión había acumulado una deuda considerable. Esta deuda fue comprada por un grupo de empresarios, los que se convirtieron en socios acreedores del canal. En la campaña de 1990, el canal apostó por el candidato Vargas Llosa. Cuando este pierde las elecciones políticas frente a Fujimori, América televisión fue vendida a los mexicanos de Televisa S.A., quienes a fines de 1993 nombran a José Enrique Crousillat, presidente de Televisa Perú. Unos meses más tarde Crousillat se convertirá en dueño de América televisión, a partir de un préstamo de la propia Televisa, quien al verse impedida de ser propietaria del canal en cumplimiento de las leyes peruanas, traspasa su propiedad a su antiguo empleado y socio.

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

A la caída del régimen fujimorista muchos de los propietarios de los canales se vieron envueltos en procesos judiciales, penas de carcelería y huídas del país. Algunos de los canales cambiaron de dueños como es el caso de América televisión, Global TV y Frecuencia Latina. En este contexto fueron las empresas independientes quienes empezaron a producir ficción para los canales, especialmente miniseries, series y telenovelas, aunque la

propia dinámica del mercado ha permitido una hibridación de géneros narrativos, experimentación con los formatos, las temáticas y los planteamientos argumentales. Es en esta etapa que encontramos personajes femeninos más cercanos a la telenovela moderna y postmoderna, personajes que se distancian del modelo mariano para vivir sus propias identidades en tránsito. Son en la actualidad estas producciones las que han revitalizado nuestra ficción. A este grupo de producciones pertenece *Yo no me llamo Natacha* (2010).

Las propuestas de telenovelas –que se ajustan a un patrón de producción más clásico- han sido escasas, aunque podemos mencionar algunos títulos como *Corazón de fuego* (2011) y *Avenida Perú* (2013) entre las últimas incursiones, lamentablemente con personajes femeninos con poco dinamismo y cierto retorno a los mandatos de la telenovela rosa.

Como observamos en este breve recorrido por la telenovela de producción nacional, podemos reconocer etapas y procesos de desarrollo de nuestra industria local. Como propuesta académica planteo las siguientes:

- a) los inicios, años centrados en la trasposición de los relatos desde el teatro y la radio, caracterizados una temática folletinesca con fuerte carga dramática, con protagonistas inscritas en el marianismo, podemos señalar que este periodo va de 1958 a 1971⁸;
- b) el periodo militar, caracterizado por avances y retrocesos de una industria que surgía, protagonistas femeninas marianas o inafectas por la carga ideológica del discurso, va de 1971 a 1980;
- c) el retorno a la democracia, periodo que reconocemos de nuevos impulsos, aparecen nuevas casas realizadoras y nuevas temáticas con componente social, personajes femeninos modernos, en los que empiezan a convivir el marianismo con la modernidad, va de 1980 a 1992;
- d) la etapa de auge con capital y deseo de los empresarios por apostar por la telenovela y la producción de ficción. Lamentablemente los canales más fuertes y de pantalla más caliente estaban comprados por el gobierno de turno. Retorno al

⁸ Si bien el golpe militar fue en octubre de 1968, no fue hasta 1971 que se expropiaron los canales de televisión. Considero que es con la expropiación de los canales que se detuvo la producción de ficción por la que apostaron los dueños iniciales de nuestra televisión.

marianismo a pesar de encontrar personajes femeninos más complejos. Este periodo va de 1992 al 2000.

e) la etapa de los emprendedores, vuelta la democracia y los canales a sus dueños – nuevos o antiguos- esta producción apuesta por pequeñas casas realizadoras, es una ficción que tiene múltiples influencias, diferentes líneas narrativas, una fuerte mezcla de temáticas y presencia de nuevos actores sociales. Los personajes femeninos se ven revitalizados, son personajes que evidencian identidades en tránsito, personajes complejos en un mundo también cambiante. Este periodo va del 2000 al presente.



CAPÍTULO 5

NATACHA, el reino de lo doméstico

En este capítulo nos concentraremos en identificar y analizar las representaciones femeninas que el relato de la telenovela *Natacha* elabora y propone. Para el análisis que desarrollaré en esta parte tomo como insumos principales las matrices 1 y 2 –en anexo- de los personajes de Natacha, Teresa y Elvira; así como las cartas asociativas –las que he trabajado con distintos colores para que los cambios y las permanencias sean visualmente más atractivos-, que están incorporadas en cada personaje. Es importante señalar que este material además está siendo leído en el contexto del relato integro de la telenovela y del contexto histórico.

5.1. El contexto histórico.- Lima, la de 1970 es producto de un conjunto de procesos sociales, políticos e históricos que han venido ocurriendo a lo largo del siglo XX. Revisaremos brevemente algunos de ellos ya que nos permitirán ubicar mejor el contexto en el que la telenovela *Natacha* se inscribe.

En 1920 la Constitución Peruana había consagrado “la jornada de las 8 horas, el respeto de las tierras comunales y a la raza indígena” (Matos Mar, 2004: 28), se promovían los gobiernos locales y se creaban nuevas instituciones estatales como el Banco de la Reserva y el Banco Hipotecario; se impulsaba también la construcción de caminos y carreteras que pudieran integrar al país. Sin embargo el poder terrateniente del campo y las haciendas no fue cuestionado. En la década del 30 surgen y se expanden los partidos políticos de izquierda y de derecha, Matos Mar (2004) señala que esta década es la del populismo. Para la década del 40, la red vial del país se ha incrementado haciendo posible la movilidad interna de las poblaciones; se inician los procesos de migración masiva hacia Lima. Los medios masivos de comunicación como la radio, la prensa escrita y el cine empiezan a influir en gran parte del territorio nacional, aportando en la configuración de imaginarios y aportando también en la configuración de una conciencia nacional.

La Segunda Guerra Mundial tuvo repercusiones en nuestra economía. Por un lado favoreció la exportación de recursos y productos pero por otro, limitó la importación de productos de consumo nacional, lo cual incidió directamente en la aparición de industrias nacionales con relativo éxito. Con el fin de la guerra se potencia el ciclo de expansión económico que promueve la industrialización y convierte a Lima en el centro de este desarrollo con la aparición de centros textiles, fábricas de ensamblaje automotor, industrias de

metalmecánica, entre otras. Este crecimiento posibilita la llegada de nueva mano de obra y la aparición de una clase obrera más grande y de los sindicatos, quienes comienzan a intervenir en la vida política del país.

Sin embargo los diferentes gobiernos del país han alternado procesos democráticos con dictaduras militares, lo que genera avances y retrocesos en los propios procesos de industrialización y ausencia de consolidación de mejoras económicas y sociales para la población. A esta realidad se suma el hecho de que la población indígena – mayoritariamente analfabeta- no tenía derecho al voto en las elecciones políticas, por lo que no podían ejercer como ciudadanos con plenos derechos, “representaban más de las tres cuartas partes de la población peruana, pero no tenían ni voz ni voto en las instancias del Estado. La política pro-indígena tuvo pretensiones de tutelaje pero no de realización democrática de la Nación” (Matos Mar, 2004: 29).

Lima es una ciudad que ha crecido desordenada y rápidamente, y ahora tiene una periferia que exige cambios en la distribución de los recursos, sin embargo la experiencia aristócrata aún controla importantes fuentes de poder. Esta indiferencia social, los problemas en el ejercicio político y un manejo económico inconsistente incidieron directamente en la consolidación del golpe de Estado de 1968 encabezado por el general Juan Velasco Alvarado, quien planteó una dictadura de izquierda –a diferencia de las otras dictaduras latinoamericanas. Con un discurso nacionalista y antiimperialista, este gobierno planteó la expropiación de las grandes haciendas del país con la ley de la Reforma Agraria de 1969; la expropiación de los complejos agroindustriales de capital extranjero, proponiendo en cambio industrias estatales; la imposición de un control de precios de los productos de la canasta básica; y una Reforma de la Educación (1972) que entiende que la educación pública es la gran herramienta para generar cambios.

El país inicia una etapa de transformaciones profundas en las estructuras sociales, económicas y políticas del país. En la década del 70, las mujeres entran a la escena pública a través de las movilizaciones callejeras y los proyectos colectivos, mujeres de base, investigadoras y de ONG's coincidirían en estas movilizaciones en aras de la sobrevivencia de sus hijos y de mejoras para sus familias. Maruja Barrig señala que “el movimiento feminista peruano tuvo una intensa agitación a finales de la década de los 70” (Barrig, 2000: 3). Es necesario recordar que Natacha se estrena en 1970, al inicio de este periodo de experiencias. En este sentido pareciera que en el mundo construido en la telenovela y las

representaciones femeninas que el relato nos propone se ubican lejos de las tensiones y conflictos que se evidencian en la realidad. El modelo mariano encarnado por Natacha resulta una representación idílica de un discurso más dominante. Más interesante aun cuando para noviembre de 1970 un estudio cualitativo del Instituto Peruano de Opinión Pública ya había indicado que “las telenovelas imparten enseñanzas a las espectadoras” (IPOP, 1970: 12), y reconocía que “el 76% de las amas de casa entrevistadas aprueban que las telenovelas les ayudan a ganar más experiencia para manejar mejor los problemas de la vida diaria” (IPOP, 1970: 12).

Lima –la de los años 70- es una ciudad en la que confluye la vieja aristocracia con los nuevos limeños, cada uno con exigencias diferenciadas. Es una ciudad en la que conviven tradición y modernidad.

5.2. Acerca de *Natacha*: argumento y personajes de la historia.- La telenovela *Natacha* cuenta la historia de Natalia Cervantes (Natacha), joven provinciana, criada en el convento con las monjas, que ha llegado a la capital para trabajar como empleada doméstica en la casa de la acaudalada y aristocrática familia Pereyra.

En esta casa conocerá Raúl Pereyra –hijo mayor de la familia- de quien Natacha se enamorará. Este amor será correspondido por Raúl. A pesar de la diferencia de clases –y de la oposición de sus padres, de su hermano y de los intentos fallidos de su ex novia- se casará con ella. Este hecho en palabras de la madre “*lo hundirá en la vergüenza*”.

Cuando el relato comienza Raúl Pereyra es un joven y exitoso abogado a quien acaban de ascender en el estudio de abogados donde trabaja, y puede –desde esa posición- ayudar a mantener la economía de la casa Pereyra. Es inteligente, guapo y está a punto de formar una familia con Elvira, una joven de su misma posición social.

La familia Pereyra está compuesta por Don Leopoldo, doña Rosalía y los hijos del matrimonio- Raúl, Carlos, Teresa y Chizita. Don Leopoldo es un hombre mayor quien se encuentra retirado de las labores del trabajo, es una persona noble que confía en la educación que ha brindado a su hijo mayor y en quien ve a su sucesor. Doña Rosalía –su esposa- es de cuna noble, perteneciente a la antigua aristocracia limeña. Es una mujer que se mantiene atada a viejas estructuras sociales, *la cuna manda* y las clases sociales deben mantenerse separadas, “*una sirvienta será siempre una sirvienta*”, dirá en un momento

crucial de la historia. Es una mujer dedicada a su familia y a su nombre. Un poco distante en sus relaciones afectivas, tiene dos adoraciones: Raúl y Carlos –sus hijos hombres.

Si Raúl es responsable, afectuoso con sus padres y hermanos, Carlos es irresponsable, engreído y poco dado al trabajo y al estudio. Un señorito de sociedad que ve en Natacha la oportunidad para mostrar su poder de seducción. Teresa por su parte es una joven de unos 25 años dedicada a las labores de la casa en tanto espera por un novio formal con quien fundar una familia. A lo largo del relato sabremos que ella está enamorada de un hombre casado y que esa relación es imposible.

Chizita –la menor de los hermanos Pereyra- es una niña que va a la escuela, tiene unos 10 años y su identidad femenina está siendo moldeada. Se le dice cómo tiene que vestirse, sentarse, hablar, comportarse finalmente. Se le ve constantemente jugando con muñecas, y al ser la más pequeña de la familia recibe todos los cuidados de la misma, especialmente de Raúl –de quien es la favorita.

Elvira por su lado es una joven de clase alta, guapa y segura de sí misma; es novia de Raúl desde hace algún tiempo, lo que le ha ganado un lugar importante en la casa y con la familia. Elvira y Raúl pertenecen a familias con poder y prestigio individual. Algo que veremos a lo largo del relato es que Elvira es engreída, egoísta y manipuladora. Raúl pareciera ser solo un capricho en aras de acrecentar el prestigio social.

Carlos y Elvira serán los dos grandes antagonistas del relato, movidos por sus celos, caprichos y egoísmos individuales.

5.3. Las representaciones femeninas alrededor del hogar.- *Natacha* fue una telenovela exitosa en la década de los 70 del siglo pasado. La historia se centra –como ya se ha señalado- en la vida de Natacha, quien siendo huérfana ha salido del convento donde la criaron para dejar su natal Arequipa y venir a trabajar como empleada doméstica en la casa de la familia Pereyra en Lima. La historia empieza con ella presentándose con su futura empleadora. En esta escena la sumisión y la fragilidad de Natacha son evidentes.

En este relato estamos frente a un discurso hegemónico de género que reconoce lo femenino en relación al espacio privado –su lugar es la esfera doméstica y es dependiente; mientras que lo masculino se define en relación al mundo público –su lugar es el afuera y a partir del

trabajo productivo transforma a los sujetos en proveedores. Una sociedad patriarcal en donde el orden, el poder y las decisiones se encuentran en manos de los sujetos de género masculino.

Esta telenovela nos propone representaciones femeninas que se sustentan en el modelo mariano y que expresan una domesticidad de lo femenino. El modelo mariano aporta a estas representaciones la exaltación de la virginidad, la pureza de sentimientos, la inocencia y los valores morales anclados en la religiosidad. La domesticidad de lo femenino –que se define por la ubicación de los sujetos femeninos en el ámbito doméstico, la dedicación al cuidado de la familia, la disposición al sacrificio, la pasividad, la dependencia económica, la docilidad femenina- aporta estas características a la constitución misma de los personajes.

El trabajo –como transformación del mundo material para fines prácticos⁹- es una experiencia que también es representada en la telenovela, marcando diferencias entre los personajes. El trabajo doméstico y reproductivo de las mujeres –Natacha y Teresa- es invisibilizado en tanto se realiza en el ámbito familiar; mientras que el trabajo productivo de Raúl –el protagonista masculino- en el mundo público le otorga a este personaje reconocimiento, prestigio y poder. Raúl resulta un sujeto proveedor que ha alcanzado la madurez en términos de la masculinidad, es respetado por su familia –de quien se ha hecho responsable económica y socialmente-, por sus pares y por su comunidad. Como señala Füller:

El trabajo es uno de los ejes fundamentales de la identidad masculina. Ingresar al mundo laboral significa alcanzar la condición de adulto; constituye una precondition para poder establecer una familia y es la principal fuente de reconocimiento social (Füller, 1997: 130).

5.3.1. Natacha.- Nuestra protagonista es una joven provinciana de unos 22 años que viene a la capital para trabajar. Natacha es huérfana, su madre murió hace algunos años y nunca ha conocido a su padre. Ha sido criada por las monjas del convento en una estricta moral católica; sus principios, sus ideas, sus saberes se sostienen principalmente en su formación católica. De escasos recursos, sin lazos familiares ha sido formada para ejercer su rol de mujer en el mundo patriarcal. Sabe que su espacio es el doméstico. Como señala Lagarde:

⁹ Presentación en clase de Teoría general de las relaciones de género 2. Fecha: 04 de octubre de 2012.

El espacio privado simbólico es el espacio femenino (...) las mujeres y lo femenino, ubican en el mundo privado su vida cotidiana, mundo compuesto por todos aquellos seres asociados dependientemente a las mujeres: los niños, los jóvenes, los enfermos, los viejos (Lagarde, 1992: 9)

Es una persona callada, un poco tímida y bastante reservada. Entre los atributos que reconocemos en Natacha están el saber cocinar, lavar, planchar, limpiar, coser, atender la casa y a la familia.

La casa de los Pereyra se ha convertido en su hogar por lo que –más allá de su trabajo- ella lo cuida y protege. Natacha también ha encontrado el amor en este lugar, ha sido un amor a primera vista y ella pone su mayor afán en cuidar a Raúl. El cuidado que Natacha puede ofrecerle es el único que ella conoce –el cuidado doméstico-; así, prepara sus comidas, lava y plancha su ropa, asea y ordena su habitación, pero también le demuestra que puede cuidar de su familia, especialmente de Chizita. Es con esta niña que Natacha mostrará su *natural instinto materno*, cuidará de ella, le entregará afecto, jugará con ella a las muñecas. En uno de esos juegos, Natacha dirá “*dicen que las muñecas despiertan el instinto maternal de las niñas, es hermoso, ¿verdad?*”. Natacha realiza con éxito los roles femeninos que le han sido asignados.

Natacha –como representación femenina que encarna el modelo mariano en el relato de la telenovela- confirma la idea de que “en el mundo patriarcal, la mujer es un ser cuyo sentido de la vida es para los otros” (Lagarde, 1992: 11), es a los otros que Natacha dedica su tiempo, su trabajo y su cariño.

Una situación que grafica bien esta entrega es aquella en la que Chizita se accidenta gravemente. Todos han salido y han quedado en casa Natacha y Chizita. Es de noche, ambas están durmiendo. La niña se levanta por un vaso con agua. Al querer tomar el vaso de una estantería superior cae con él y se corta gravemente el cuello. Natacha prontamente auxilia a la menor llevándola a una clínica. El médico que atiende a la niña después le dirá a Raúl que ésta se ha salvado “*por la intervención de su sirvienta*”, “*que a ella le deben la vida de su hermana*”. La niña había perdido mucha sangre y Natacha ha donado su sangre para salvar a la pequeña y esta entrega simbolizará el lazo que unirá a Natacha con los Pereyra. El vínculo ya es de sangre.

Natacha –como encarnación del modelo mariano- no ha dudado en esta entrega, demostrando su fuerza espiritual, recordemos que “esta fuerza espiritual engendra abnegación, es decir, una capacidad infinita para la humildad y el sacrificio” (Stevens, 1977: 127).

Un segundo momento en que Natacha demuestra una vez más su disposición al sacrificio se da cuando ante el inminente descubrimiento de la huída de Teresa con el hombre casado con quien mantiene una relación en secreto, Natacha decide aceptar que es ella quien va a huir, aún cuando eso signifique que Raúl la rechacé pensando que ella es una mujer indigna, “*yo confíe en ti, yo pensé que eras una muchacha decente*” le dirá Raúl a Natacha, “*pero eras peor*”. Lo dicho por Raúl solo acentúa y actualiza los mandatos de género al interior del sistema: las muchachas decentes no huyen con los esposos de otras mujeres, no se entregan. Se hacen respetar, porque esa es la única manera de mantener el honor de la familia.

Lo importante en este punto es que Natacha es quien ha resguardado el honor de la familia, evitando así la vergüenza social de la pérdida de virginidad de Teresa a manos de un hombre casado, que en el relato de la telenovela aparece como imposible de consolidar un hogar con Teresa. El hombre de la familia –el poder- no conoce ese secreto y Natacha calla, guarda en silencio su verdad, lo experimenta con tristeza. El secreto solo es compartido por la propia Teresa, quien se pondría en evidencia si lo contara. El silencio de Natacha habla de la fortaleza espiritual del personaje, acentuando su lugar como ideal mariano.

Natacha sabe bien que el amor de Raúl es inalcanzable, sabe que ambos pertenecen a mundos diferentes. Aun así, ese amor será el único para ella, y por él Natacha está dispuesta a sacrificarse y a darlo todo, evidenciando que:

El afecto continúa siendo el espacio femenino por excelencia. Subyace el sobreentendido según el cual, para negarlo o para afirmarlo, la relación de pareja es uno de los nudos centrales de la identidad de la mujer (Füller, 1998, 78).

Pasan algunos meses y Raúl –quien conoce los sentimientos que Natacha tiene para con él, pues Teresa le ha dicho la verdad sobre su fallida huída y también le ha hablado de los sentimientos de Natacha- le prometerá entonces que ambos permanecerán juntos. Un tiempo después –en el cual Raúl se ha hecho consciente de sus propios sentimientos hacia Natacha- ellos se casarán, a pesar de las diferencias sociales y de todas las oposiciones.

Natacha y Raúl tendrán una hija –Natalia. Natacha entonces se ve realizada como esposa y como madre, como Füller nos lo recuerda:

La maternidad constituye el punto focal alrededor del cual se articula su identidad (femenina) ya que es a través de ella que accede al poder doméstico, al status sagrado y al reconocimiento y veneración de los hijos (Füller, 1998: 38).

La nueva familia es bien recibida por Teresa, por Chizita –quien lleva una muy buena relación con Natacha- y por don Leopoldo; la madre aún se resiste a aceptar que su hijo se haya casado con una “*servienta*”. Teresa también está embarazada, ambas se sienten realizadas como mujeres, como esposas y como madres, confirmando así que “maternidad y conyugalidad conformarían a las mujeres independientemente de su clase, edad, nacionalidad, etc.” (Montecino, 1995: 272).

Elvira y Carlos –antagonistas del relato- se mantienen decididos a separar a la pareja protagónica. Elvira porque Natacha le “*ha robado el amor de Raúl*” y Carlos porque juró hacerlo debido a los rechazos constantes de Natacha –cuando recién llegó Natacha a trabajar en la casa, Carlos intentó en una oportunidad proparse con ella y ella lo amenazó con un cuchillo. Si bien Natacha nunca dijo nada sobre el incidente con Carlos, en cada encuentro con él percibimos su incomodidad y alguna vez Natacha le cuestionó su no hacer nada en términos productivos.

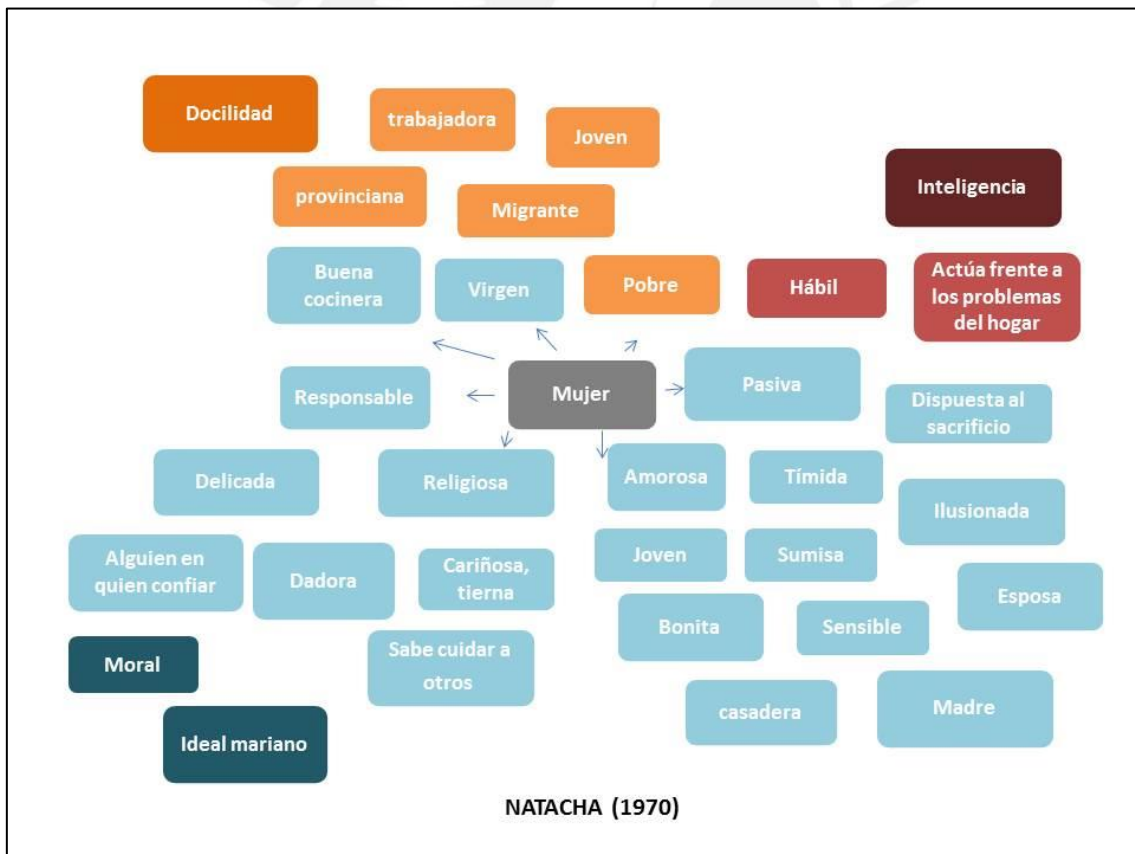
El plan de Carlos y Elvira es que esta convenza a Raúl de encontrarse con ella en el apartamento que habían comprado cuando tenían planes de casarse y una vez allí, seducirlo frente a los ojos de Natacha, quien llegaría convocada por una llamada anónima –hecha por Carlos- en la que le avisaban de la supuesta infidelidad de su esposo. Raúl asiste a la cita con Elvira y esta aprovecha la oportunidad para decirle que lo sigue queriendo y que no se resigna a haberlo perdido. Para asistir a esta cita Raúl ha mentado en su hogar diciéndole a Natacha que se reunirá con unos amigos para tomar unos tragos. Natacha recibe la llamada anónima pero decide esperar a que su esposo vuelva a casa.

Este hecho evidencia la consolidación de Natacha como esposa y madre, ella encarna la decencia y conoce su lugar en la dinámica social del sistema patriarcal. Su pasividad, su sumisión, su inacción pareciera significar que Natacha sabe que no es ella quien debe pedir explicaciones, pareciera saber Natacha que su esposo volverá al hogar con la familia, pues “la condición genérica de las mujeres hace que lo más importante de nuestras vidas sea lo

que ocurre en torno a lo materno conyugal” (Lagarde, 1992: 11), y no a lo que ocurre en el mundo del afuera del hogar. Y en este mundo patriarcal representado por la telenovela, le da la razón a Natacha. Raúl regresará al hogar familiar en busca del perdón de Natacha. Esta lo perdona en nombre de todo el amor que se tienen y de la familia que han construido. En este perdón observamos algunos rasgos de la convicción compartida socialmente de que los hombres “no tienen la culpa de ser como son” (Stevens, 1977: 128), él ha sido tentado en su masculinidad por una mala mujer. Finalmente, pone en evidencia que Natacha habla el lenguaje del afecto, del perdón, del amor; este expresa su manera de sentir, de pensar y de hacer, guía sus palabras, sus acciones y su carácter. En el mundo patriarcal representado por la telenovela ella encarna el ideal femenino.

Gráfica N° 1.- Natacha

Esta gráfica nos ofrece la carta asociativa de Natacha, en ella se sintetiza algunos atributos y roles que definen a nuestro personaje.



Como observamos Natacha como personaje femenino encarna el ideal mariano, la docilidad y la inteligencia. Si bien reconocemos niveles de acción, su mayor desarrollo como personaje está en función del afecto, de la pureza y de los sentimientos.

Así Natacha representa el modelo mariano de femineidad porque sus acciones la confirman como guardiana de la moral, convirtiéndola en ejemplo, guía y representación de la sociedad, “ellas apoyan su saber en la tradición y sobre todo, en la religión” (Füller, 1998: 64). Su espacio de acción es el privado donde desempeña su rol de esposa y madre. Respeta el mandato por el cual el discurso tradicional le propone el matrimonio como la institución privilegiada para su proyecto de vida personal y las actividades relacionadas a la reproducción y lo doméstico como propias y de realización de su femineidad. En este modelo se nos presentan diferentes niveles de subordinación:

El natural: el embarazo como inferioridad sexual (...) el social: ser apoyo del padre y del marido; por los hijos ella lucha y soporta. El económico: el marido es el responsable del hogar, el trabajo doméstico no es una responsabilidad (es natural) (Montecino, 1995: 274).

5.3.2. Teresa.- Teresa es una joven de unos 25 años, bien educada, buena hija, respetuosa de sus padres. Es la señorita de la casa, en espera de un buen matrimonio. Es la acompañante ideal de la madre. Ha terminado el colegio pero no ha estudiado una carrera y tampoco trabaja fuera de casa. Ella es quien se hace cargo de la casa cuando no tienen una trabajadora del hogar.

A sus 25 años Teresa no tiene novio y no se le conoce un pretendiente oficial. Su madre la presiona para que acepte a algunos de los jóvenes de sociedad y haga un buen matrimonio, frente a lo cual Teresa se niega. Esta condición en la que se encuentra Teresa la ubica desde la representación de mujer mariana -esposa y madre, guardiana del honor- en una posición devaluada frente a las expectativas culturales y sociales de la familia. Posición que se evidencia en un conjunto de presiones que ella debe aceptar de forma silenciosa con respecto a su ser y realización femenina. “*Todas tus amigas se casan ¿Y tú para cuándo?*”, “*te vas a quedar para vestir santos*” son los constantes recordatorios de su frágil condición en un mundo de hombres. Carlos es quien los manifiesta, ejerciendo el poder que encierra su masculinidad patriarcal sobre su hermana. Ese poder se manifiesta en derecho de opinión y de juicio sobre la voluntad, deseo y acción de su hermana. Y si bien el resto de la familia no manifiesta con el mismo énfasis esas ideas, sí reconocen en ellos una realidad concreta y un futuro inmediato. Estas frases develan una existencia considerada vacía, sin un marido proveedor y una familia a quien atender, porque:

La constitución de la identidad femenina está dada por el proceso de asunción (o los diversos ritos de paso) del estado madresposa. Así, maternidad y conyugalidad conformarían a las mujeres independientemente de su clase, edad, nacionalidad, etc. (Montecino, 1995: 272).

Son también frases que encierran todo el poder del sistema de género y que nos muestran cómo operan los mandatos y las exigencias del género. La existencia de Teresa pareciera estar condenada a la soledad en un mundo en que el marianismo significa el ideal de las mujeres.

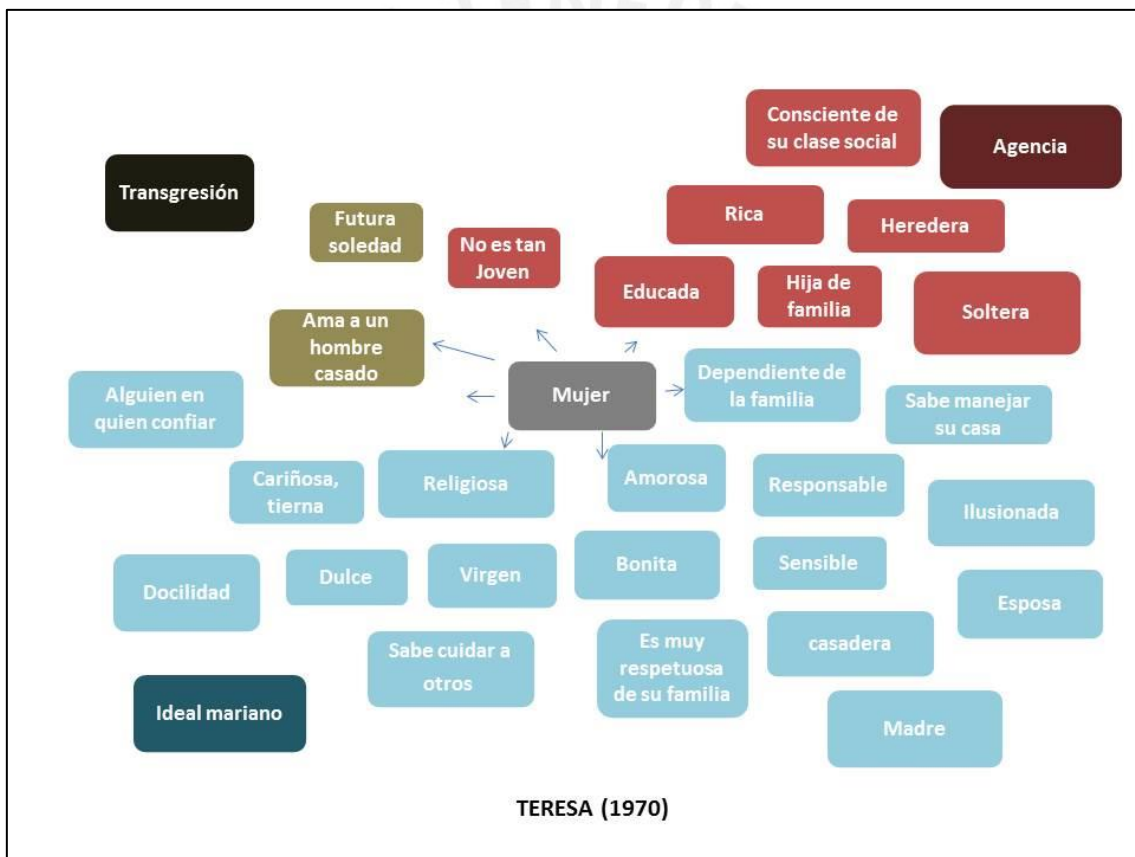
Ahora bien, Teresa guarda un secreto mayor, su familia no lo imagina pero Teresa se ha enamorado y mantiene una relación con un hombre casado. Eso la convierte en una mujer que se encuentra en un conflicto emocional muy fuerte en relación al cumplimiento de los mandatos de la identidad femenina ideal. Este romance la va a llenar de contradicciones respecto de sí misma. Teresa tiene para sí misma cuestionamientos morales, expresa una tristeza infinita y experimenta un dolor profundo. Estos sentimientos además los tiene que guardar para sí misma. Solo cuando Natacha se sacrifica por ella, compartirá con Natacha este dolor.

Teresa no es una mujer libre, vive a escondidas una relación que ella misma experimenta como dañina. Un encuentro con este hombre nos muestra ese dolor. Teresa le dice que está cansada de esconderse, de no poder amarlo libremente; llora de solo pensar que su familia los puede descubrir, *“ya no puedo seguir escondiéndome”*, *“mi madre hace muchas preguntas”*, *“Raúl se moriría de la vergüenza”*.

Teresa siente dolor por el daño que le puede causar a su familia. Pero Teresa también tiene miedo, miedo por reconocerse en pecado al haberse enamorado de un hombre casado. Esta escena evidencia mandatos y exigencias con respecto a la sexualidad femenina y al honor de los hombres de la familia. El amante de Teresa es una figura maligna en el relato, pues cómo audiencia sabemos que no tiene intención de terminar su matrimonio y que solo está jugando con los sentimientos de la joven. Teresa encarna a la chica del relato engañada por un mal hombre, encarna a la joven educada para cumplir con las exigencias del ideal mariano que ha sido seducida. Seducción y sexualidad femeninas se nos presentan como peligrosas en el mundo patriarcal porque *“la sexualidad femenina (es) percibida como una fuente constante de peligro”* (Füller, 1998: 33), y esto es así porque en el cuerpo de la mujer se concentra la moral y el honor de los hombres de la familia.

Finalmente el bien ganará esta batalla y Teresa no abandonará a su familia para huir con este mal hombre. El sacrificio de Natacha –que hemos analizado en el punto anterior- será crucial en esta decisión, ya que al verse descubierto por Raúl, el mal hombre no volverá a buscar a Teresa, quien podrá resguardar su virginidad y el honor de su familia. Al poco tiempo aceptará el amor de un buen joven de sociedad, con quien se casará –con la bendición de sus padres y hermanos-, y tendrá un hijo –consolidando su familia. La tensión producida por el desliz de Teresa dará paso a una etapa de equilibrio fortalecida por la renovación de los mandatos marianos.

Gráfica N° 2.- Teresa



Teresa representa una femineidad anclada también en el ideal mariano. El mandato recibido por Teresa es la de constituir un buen matrimonio, consolidar su agencia en función de esa relación. La transgresión aparece como el reto mayor a ser superado, un conflicto que la cuestiona, la sanciona con una futura soledad y especialmente la ubica en los extramuros de la moral. Solo un buen matrimonio consolidará su posición de prestigio y reconocerá el honor de la familia de origen.

5.3.3. Elvira.- Elvira es la antagonista del relato. Hija única y heredera de una gran fortuna familiar, sabe que casándose con Raúl confirmará su posición social, porque para la mujer el hombre es -como indica Füller- “fuente de satisfacciones afectivas y de estatus” (Füller, 1998: 67).

Joven, bonita y perteneciente a la clase alta de la ciudad, Elvira es también una mujer caprichosa que siempre obtiene lo que desea. Es una mujer independiente sexual y socialmente. Elvira dedica su día a día a su vida social, lleva una muy buena relación con la familia de su prometido a quienes visita con regularidad. Es una mujer que valida su poder y el lugar que ocupa en la escala social en función de su propia cuna y del prestigio que le otorga su familia y su prometido. Elvira viaja sola, maneja su auto y toma decisiones sin consultar a otros. Se define como una mujer moderna, frecuenta los lugares de moda y confiesa *no saber cocinar, planchar, ni lavar, ni coser ni nada*; en ese aspecto se define como *una calamidad*.

Es importante señalar que la modernidad para Elvira está representada por su alejamiento de los roles tradicionales en el espacio doméstico, por su abandono del mundo privado, y por su libertad económica; sin embargo esta modernidad también confirma que Elvira reconoce que esos roles son los que le corresponden, solo que ella reniega de ellos.

Elvira es una mujer que expresa pocos sentimientos, sin embargo siente celos de Natacha porque reconoce en ella virtudes y valores que la sociedad valida. Para Elvira y sus planes de matrimonio con Raúl, Natacha representa un peligro. Los lazos afectivos que Natacha construye con Chizita, Teresa, Don Leopoldo y el propio Raúl socavan el lugar de Elvira en la familia, frente a lo cual Elvira empieza a tratarla como su futura empleada doméstica, buscando cimentar su lugar como la “futura señora de la casa”. En un encuentro con Natacha, Elvira le dice *“Tú tienes que salvar mi matrimonio, yo no sé lavar, ni cocinar, ni nada”* frente a lo cual Natacha contesta *“y para qué se quiere casar entonces”*. En el ideal mariano, Natacha no entiende entonces para qué se quiere casar -si no puede cumplir con sus obligaciones al interior de la familia- y la cuestiona.

Esta escena es importante porque la pregunta de Natacha evidencia un ideal femenino y un mandato sobre lo femenino que valora lo materno-conyugal y el valor asignado al cuidado de los otros en la demarcación de la identidad femenina. Lo interesante de esta situación es

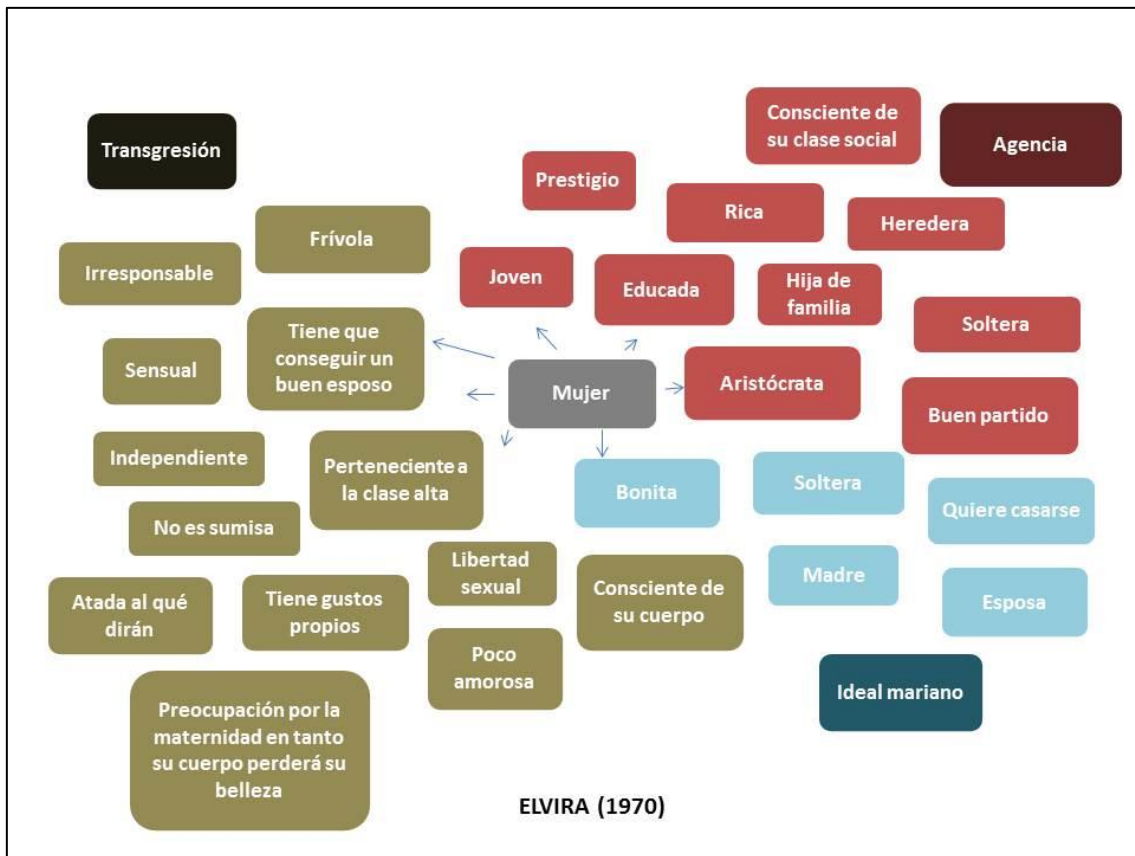
que Elvira -que se define por su independencia y modernidad- también es una mujer consciente de su situación y de las exigencias que su condición de mujer le reclaman.

La relación entre ambas mujeres será de una tensión contenida no solo porque Raúl es el objeto de deseo de ambas, sino porque la clase social y la diferencia étnica así lo indican, evidenciando que la identidad de género dialoga permanentemente con un conjunto de significaciones históricas y culturales que operan en las diferentes sociedades. Recordemos que Lagarde (1992) nos dice que la raza hace a unas mujeres diferentes de otras, las hace ocupar lugares diferentes en la sociedad, en el acceso a los bienes y al poder.

Raúl no ha sido su única pareja afectiva, ella tiene un amante con quien mantiene una relación clandestina, a quien ama realmente pero con quien Elvira sabe que no le corresponde un matrimonio. El matrimonio perfecto de Elvira es con alguien como Raúl, rico, joven, de buena familia y con un buen apellido, igual que ella. La relación con este amante marcará también su fin, porque en el modelo mariano Elvira encarna a la mala mujer -aquella que busca su propia satisfacción, que no se da al cuidado de la familia y el hogar- y bajo el mandato patriarcal “la mujer que vive su sexualidad (libremente) es asimilada simbólicamente al caos y al peligro” (Füller, 1998: 33) y esa disrupción es normalizada por el relato. En el último encuentro de Elvira y Raúl -aquel que han planeado con Carlos para que Elvira seduzca y recupere a Raúl- ellos se verán interrumpidos por el amante de Elvira, quien viéndola en brazos de otro y ante la evidente pérdida de su objeto de deseo decide matarla para luego suicidarse él mismo.

Desde el relato de la telenovela podemos ubicar a Elvira como una malvada sexy que corporiza la seducción. En el mundo patriarcal este modelo representa peligro y caos, las mujeres seductoras no son madres, no son esposas, ponen en riesgo la moral y el honor de los hombres de familia. Este modelo debe ser sancionado y en el relato de la telenovela la sanción es la muerte física de la persona. La representación del modelo de la seducción que encarna Elvira se sostiene en la carencia de afectos reales. Esta carencia de afectos es puesta de manifiesto en la etapa de separación de la pareja, cuando Raúl termina su relación con ella para casarse con Natacha. La telenovela nos muestra que Elvira no sufre por la pérdida del amor de Raúl, tampoco llora por la soledad en la que se encuentra, lo que Elvira resiente es el hecho de haber sido abandonada por alguien inferior a ella, resiente el hecho de que *la haya dejado por una sirvienta*.

Gráfica N° 3.- Elvira



Elvira es un personaje que si bien se rebela ante el mandato mariano, representa la frontera y se constituye como alteridad del ideal mariano. La agencia de Elvira se sostiene en la clase social a la que pertenece, a su riqueza y prestigio familiar. La sexualidad, la independencia y la falta de afectos sin embargo son los rasgos que la ubican en los extramuros del ideal mariano.

CAPÍTULO 6

YO NO ME LLAMO NATACHA, universos complejos

Para el análisis que desarrollaré en esta parte tomo como insumos principales las matrices 1 y 2 –en anexo- de los personajes de Natasha, Mery, Paquita, Kerly y Violeta; así como las cartas asociativas –las que he trabajado con distintos colores para que los cambios y las permanencias sean visualmente claros-, que están incorporadas en cada personaje. Es importante señalar que este material además está siendo leído en el contexto del relato integro de la telenovela y del contexto histórico.

6.1. El contexto histórico.- Para el 2010 el Perú se ha transformado como país, ha superado la más grande crisis económica de su historia republicana, ha experimentado una guerra interna que ha durado casi 20 años, ha vivido gobiernos autoritarios que han socavado la institucionalidad misma del Estado y de los gobiernos de turno. Lima del 2010 es una ciudad que condensa grandes transformaciones, ha vivido los procesos del país, ha recibido mucha de la migración interna y ha experimentado un crecimiento desordenado como consecuencia de la poca continuidad de los gobiernos locales, las crisis económicas, del incremento demográfico y de las consecuencias de las propias transformaciones del país.

El movimiento femenino ha tenido un desarrollo intenso, que se inicia en los 70 con las movilizaciones callejeras y los proyectos colectivos; y que en los 80 se manifiesta en el trabajo de las organizaciones de vaso de leche, comedores y salud que alcanzan un protagonismo en la vida política y pública del país.

En estos años aparecen también algunos centros dedicados al trabajo de base y a la investigación acerca de la situación de la mujer peruana. Aparece el Movimiento Manuela Ramos y el Centro de la Mujer Peruana Flora Tristán.

La preocupación fundamental de los feminismos en los años ochenta fue pasar de la negación al reconocimiento, recuperando, en este proceso, la urgencia de explicitar la diferencia y develar el carácter político de la subordinación de las mujeres en el mundo privado y sus efectos en la presencia, visibilidad y participación en el mundo público. Al politizar lo privado, las feministas se hicieron cargo del "malestar de las mujeres" en este espacio generando nuevas categorías de análisis, nuevas visibilidades e incluso nuevos lenguajes para nombrar lo hasta entonces sin nombre; violencia doméstica, asedio sexual, violación en el matrimonio, feminización de la pobreza, etc., fueron algunos de los nuevos significantes que el

feminismo colocó en el centro de los debates democráticos (Centro de la Mujer Peruana Flora Tristán, 2004: 12)

Para finales del siglo XX casi el 70% de la población peruana vive en la ciudad. La década de los 80 si bien significa el retorno a la democracia también significa la aparición de grupos terroristas en la sierra y selva de nuestro país, el crecimiento del narcotráfico y la amenaza de una inflación que encontraría sus cifras más altas hacia finales del primer gobierno de Alan García (1985-1990).

En ese periodo se da una fuerte crisis económica, crece el terrorismo de Sendero Luminoso y del Movimiento Revolucionario Túpac Amaru, se denuncian múltiples casos de violación a los Derechos Humanos y de corrupción, y se vive un proceso de populismo político desde el Gobierno. En julio de 1990 García finaliza su periodo dejando un país quebrado económicamente, con una moneda totalmente devaluada, sin reservas internacionales, aislado de los sistemas financieros internacionales, con el terrorismo habiéndose mudado del campo a las principales ciudades del país, y con un altísimo índice de desaprobación. (Dettleff y Cassano, 2013: 188 y 189)

En este escenario surge Alberto Fujimori, quien se convierte en presidente del Perú con amplio respaldo popular. Dos años después de su elección da un autogolpe y cambia la Constitución del país. La década de los 90 son la del quiebre institucional, Fujimori cierra el Congreso de la República, interviene el Poder Judicial, se instaura una política neoliberal que busca insertar al país en los mercados internacionales, pero que cobra un costo social altísimo, cientos de miles de despidos, cierre de empresas, privatización de los sectores de salud y de las pensiones, apropiaciones de las cajas policiales y militares, detenciones arbitrarias, desapariciones. Políticas de Estado que socavan la vida y el respeto de los Derechos Humanos. El quiebre institucional de Fujimori permitió además la generación de una red de corrupción amplia, que involucraba al propio presidente, ministros, generales, empresarios, dueños de medios de comunicación; todo ello en la búsqueda de permanecer en el poder.

Para el movimiento feminista y la organización de las mujeres, los años 90 significan los años de la inmovilidad. Barrig (2000) propone que el desconcierto de la vida política afectó al movimiento feminista tanto como a otras instituciones de la sociedad civil, “la práctica desintegración de los partidos políticos, la ilusión del éxito individual, una brecha aún más profunda en la distribución de los recursos e ingresos, un sistema político agrietado” (Barrig, 2000: 3) fracturaron los proyectos colectivos.

La caída del régimen –con la huída de Montesinos y de Fujimori- significó la vuelta a la democracia. Valentín Paniagua encabezó un gobierno de transición que buscó impulsar un proceso de moralización de las entidades públicas y de las fuerzas policiales y militares.

Para las mujeres, a finales del siglo XX hay algunos logros visibles: Comisarías de mujeres, un Ministerio de la Mujer y poblaciones vulnerables, leyes y la integración de la equidad de género en las políticas del Estado.

En el Perú se ha visibilizado la situación de desigualdad de las mujeres, se han logrado cambios normativos e institucionales en su favor, se ha avanzado en el reconocimiento de los derechos sexuales y derechos reproductivos y se ejerce una vigilancia permanente de la vigencia y cumplimiento de los derechos humanos de las mujeres. (Centro de la Mujer Peruana Flora Tristán, 2004: 3)

En los últimos años el crecimiento económico permitió el desarrollo de muchos sectores de la sociedad, el crecimiento de las ciudades –especialmente de la costa- y el desarrollo del mercado turístico local y regional. En el país se vive un boom de la gastronomía y de la producción de productos nativos. La década del 2010 es una década que podemos llamar de emprendedores.

6.2. Acerca de *Yo no me llamo Natacha*: argumento y personajes de la historia.- *Yo no me llamo Natacha* es una actualización del relato original de *Natacha*. Cuenta la historia de Natasha, quien ha estudiado su educación secundaria y técnica -cocina y repostería- en el convento de Santa Catalina en Arequipa, mientras su madre trabaja en la casa de la familia Schulmann en Lima. Al inicio de la historia Natasha se prepara para viajar a Lima para ayudar a su madre y con el tiempo hacerse cargo de ella. Natasha es una joven emprendedora que no le teme al trabajo y está convencida que con esfuerzo y dedicación saldrá adelante con su madre.

Natasha llega a Lima e ingresa a la casa Schulmann como trabajadora del hogar. En esta ciudad conocerá a Mery, Paquita, Kerly y Violeta. Cada una con su propia historia buscan hacerse de un lugar en la capital. *Yo no me llamo Natacha* es una telenovela postmoderna, un relato que representa algunas fracturas en el orden social, una narración con grandes dosis de comedia, lo que aligera el peso de muchas de las situaciones dramáticas que se nos presentan –la homosexualidad, el racismo, las brechas sociales, la infidelidad, la drogadicción, el abuso, entre otras.

Esta telenovela -protagonizada por la cantante Maricarmen Marín- fue producida por Michelle Alexander y lideró el rating de las 8 de la noche dejado por *Al fondo hay sitio* en la temporada del verano del 2010.

6.3. Las representaciones femeninas alrededor de las subjetividades.-. En *Yo no me llamo Natacha* nos encontramos con formas de representación de lo femenino más diversas, muchas de ellas más dinámicas y menos apegadas a la tradición. Sin embargo éstas conviven con las representaciones más tradicionales, y la convivencia de todas ellas produce contradicciones y conflictos constantes porque nos muestran los mandatos vigentes y los cambios que se empiezan a vislumbrar.

6.3.1. Natasha.- Natasha es joven, vivaz, pícaro, muy segura de sí misma y de sus atributos físicos; se sabe guapa pero para ella eso no es lo más importante. Repite a menudo que las personas valen por lo que son -sus sentimientos y valores. Valora el *ser chamba*, el ser honesto, el ser trabajador. Ha terminado la secundaria y ha seguido estudios técnicos en cocina y repostería y sabe que con trabajo y esfuerzo ella va a conseguir sus sueños.

Natasha es una joven que viene de Arequipa a vivir con su madre y trabajar junto a ella en la casa de la familia Schulmann. Tiene unos 22 años, ha estudiado interna en el convento con las monjas -a quienes ponía de cabeza- para que su madre pudiera trabajar -en Lima- para mantenerlas a ambas. Su familia está compuesta solo por ella y su madre. Como su situación económica no es buena y ella recién está comenzando, ambas tienen que trabajar para hacerse de un capital y realizar sus metas. Natasha es muy trabajadora, sabe lavar, cocinar, planchar y organizar un hogar.

En la presentación del personaje en la telenovela asistimos a una escena en la que Sor Catita, la monja del convento a cargo de Natasha, le dice que tenga mucho cuidado, que Lima es demasiado grande y peligrosa. Frente a esta advertencia y con el afecto que la caracteriza Natasha le contesta que ella sabe cuidarse, *“no se preocupe madrecita, yo sé cuidarme y si tengo que defender a mi viejita, más”*.

Además del valor que Natasha tiene por el trabajo, ella valora la solidaridad de las personas, Natasha busca la justicia de las causas y especialmente ayudar a los que menos tienen. Por ejemplo, en su primer viaje en taxi en Lima, una combi obliga al chofer del taxi a frenar

intempestivamente, en la siguiente luz roja Natasha se baja y encara al cobrador, quien finalmente acepta su error y le pide disculpas.

Hemos señalado que Natasha está viniendo a Lima para trabajar junto a su madre, pero este trabajo solo es la fórmula para alcanzar sus verdaderas metas: tener su propio negocio de comida y *catering*, y con ello poder mantener a su mamá y que ella deje de trabajar.

Por su forma de vestir y actuar podemos decir que es una mujer moderna. Usa un lenguaje muy transparente, dice las cosas que piensa y no se calla nada, usa jerga –generalmente como estrategia de control y dominio de situaciones incómodas.

A su llegada a casa de los Schulmann, Natasha se ilusionará con Alonso Raúl, con quien se reencuentra después de muchos años; ellos se conocen desde niños y él la sigue llamando Natalia. Alonso Raúl le dice que ella está muy bonita y ella se entusiasma, de hecho lo invitará a salir y demostrará que le gusta. Frente a eso Alonso Raúl le confesará que él es *gay* y que ha regresado al país por una decepción amorosa. Desde ese momento se convertirán en los mejores amigos, se apoyarán mutuamente y Natasha será la “novia oficial” de Alonso Raúl para que sus padres no lo presionen con un noviazgo por conveniencia.

Ante la bancarrota de la familia Schulmann, Natasha es quien hace un plan para que la casa funcione y se mantenga. El plan lo realiza de acuerdo y con el respaldo de Alonso Raúl –el primogénito de la familia–, a quien los padres ven como su salvación, ya que esperan que se case bien casado, es decir con alguien de sociedad y de dinero. De ahí que la madre no aceptó el noviazgo con Natasha, pues ella no tiene dinero, por ello no le conviene.

El plan consiste en poner a todos los miembros de la familia Schulmann a trabajar de igual a igual con las trabajadoras del hogar. Para Natasha el trabajo es trabajo y todos son iguales. Tiene una firme moral que se sostiene en los valores aprendidos de su madre y del convento, en las cosas justas y en el esfuerzo colectivo. Cree firmemente que con trabajo y dedicación se consiguen las metas soñadas. Una frase que la caracteriza es “*los problemas no se solucionan con los brazos cruzados*”. Natasha se nos muestra como un personaje activo, el silencio, la sumisión y el aceptar su destino no son elementos que la definan. Un detalle importante en esta situación es que no necesariamente hay una fuerte división del trabajo por sexos. Todos trabajan en el negocio de *catering* y eso implica comprar, cocinar, lavar,

distribuir, cobrar y ver las cuentas. El trabajo doméstico se vuelve productivo y mantiene a la familia.

El trabajo además es un soporte de acción y decisión que permite a muchas mujeres -como Natasha y sus compañeras- narrar su propia identidad al tiempo que le otorga la estabilidad emocional necesaria para proponer sus experiencias a los otros, manteniendo independencia con agencia.

La identidad es el sentimiento experimentado por el sujeto de que su existencia posee una permanencia y continuidad perceptibles internamente por él mismo y externamente por los otros. De una manera general puede ser definida como el conjunto de significados, de imágenes sobre sí mismas, que las personas elaboran a lo largo de sus vidas y que les permite percibirse como iguales a sí mismas, distintas de los otros y merecedoras, por ello, de ser reconocidas en su unicidad (Füller, 2001: 20).

Natasha –como representación social de lo femenino- encarna las complejidades del ser mujer en el mundo contemporáneo, representa a la joven moderna de la telenovela, cuya identidad femenina podemos definir en términos de tránsito, porque evidencia las contradicciones de una sociedad que le dice a la mujer que debe trabajar para su realización personal, profesional y afectiva, pero simultáneamente le repite que el matrimonio y la maternidad son los espacios de realización de lo femenino. Esta dicotomía es conflictiva para las mujeres, porque va conformando un lugar de contradicciones profundas y cambios progresivos, pero también de sobrecargas afectivas. La mujer actual debe enfrentar este doble discurso en la vida cotidiana y –algunas veces- éste genera fisuras en la relación entre los géneros. Vemos a Natasha trabajar constantemente para sacar adelante su negocio, pero por las noches cuando el trabajo ha terminado la encontramos sola. Algunas noches la vemos triste, y suele hablar con Terry –su mascota- y en esos diálogos nos enteramos que ella también quiere tener a alguien al lado, quiere una pareja, pero se pregunta si *“habrá algún hombre que quiera bien... porque el gran defecto de los hombres es... ser hombres”*.

En este sentido los sentimientos encontrados de Natasha nos están hablando de los conflictos emocionales que nos provocan estas identidades en tránsito. Lagarde nos dice:

Una mujer tiene un cuerpo y una sexualidad asignados, como también ciertas formas de comportamiento, lenguajes, indumentaria, ideología, etc. Desde niña (...) sabe que tiene que aprender a guisar, a ser sumisa y un poco tonta, es decir a tener

una identidad femenina. Sin embargo a esa mujer le ocurren muchas cosas en su vida que pueden cambiarla (Lagarde, 1992: 25)

Natasha representa esos “numerosos cambios en la manera ser/hacer mujer (así como la) diversidad de experiencias y manifestaciones identitarias” (Arango y otras, 1995: 16) que cuestionan la propuesta del orden social patriarcal.

En Lima Natasha conocerá a Marco, quien ha llegado al barrio para ser el guardaespaldas y entrenador personal de Servando –su tío. Marco es un joven provinciano, honesto, trabajador, que encarna un modelo de masculinidad hegemónica, ya que trabaja y es responsable por la seguridad de su tío y por ende de la familia. Una de sus primeras frases en la telenovela es: “*este pechito ha llegado para cuidar al vecindario*”.

A pesar de que Marco representa una masculinidad más hegemónica, y que al inicio de la telenovela se nos muestra como macho y mujeriego, será él quien conquiste el corazón de Natacha y en esa relación Marco irá transformándose también en un sujeto más dialogante, más democrático en su relación de pareja. En una ocasión para pedirle disculpas a Natacha, Marco le prepara unos dulces norteños. Marco sueña –al igual que Natasha- en tener su propio restaurante. Es muy buen cocinero pero mejor repostero, habiéndose hecho socios de su primer negocio de *catering*, Marco reconoce que Natasha sabe más que él de números, cuentas y administración, como lo evidencia el siguiente diálogo:

Marco: ¿cómo va el negocio?

Natasha: La chamba está creciendo como no tienes idea

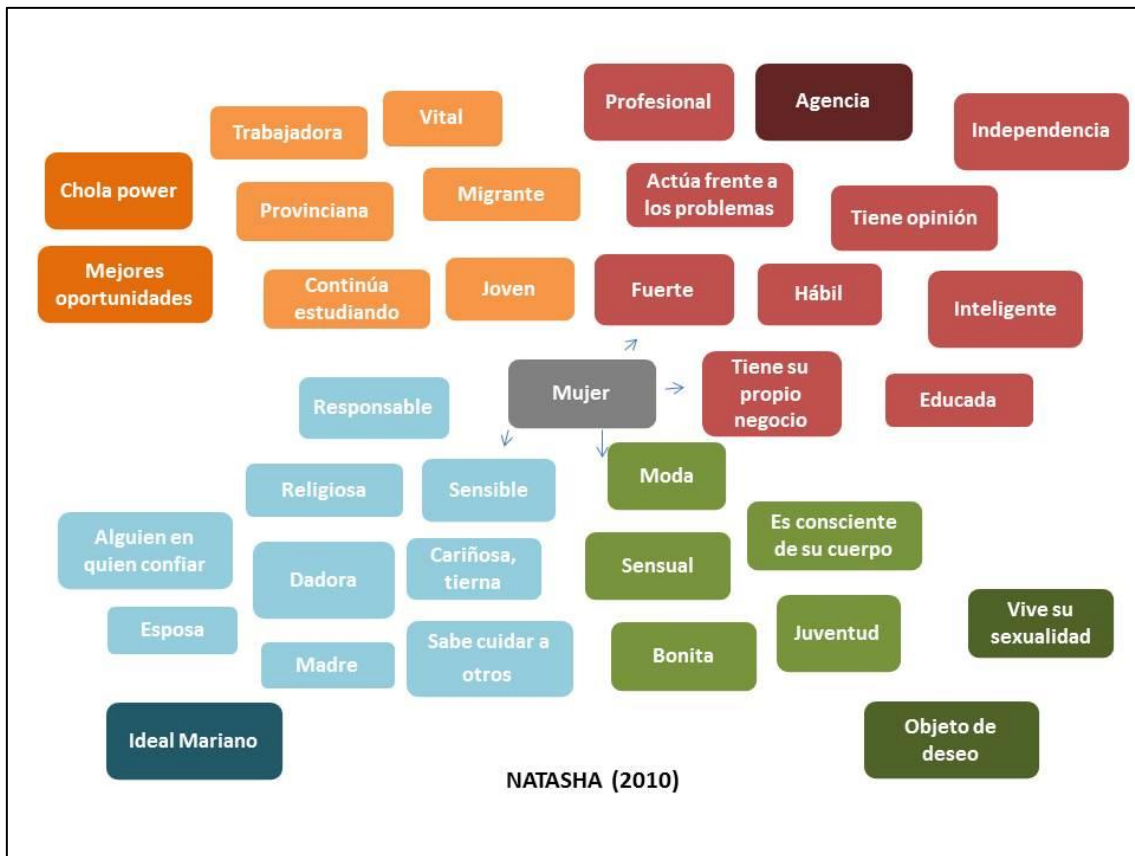
Marco: Yo me encargo del fútbol y de la cocina. De las finanzas te encargas tú

Natasha: ¿Por qué no te caes más tardecito a la *jato* y yo te presto unos fascículos de gestión empresarial?

Natasha y Marco establecen una pareja más democrática, en donde los dos aportan, no hay lazos de dependencia económica, el esfuerzo de ambos le permitirá a la pareja cumplir sus sueños y alcanzar sus metas.

La pareja de Natasha y Marco nos permite hablar de identidades femeninas y masculinas en tránsito, identidades donde se traspasan valores y cargas de un espacio de género a otro, evidenciando cambios en las representaciones de lo masculino y lo femenino.

Gráfica 1.- Natasha



Como observamos en la gráfica el personaje de Natasha incorpora las variables de cuerpo, erotización y sexualidad. Esta carta nos permite visibilizar la convivencia de diferentes dimensiones complejizando al personaje. Es una representación femenina que evidencia elementos en tensión. El ideal mariano -expresado en la sensibilidad, su deseo de ser esposa y madre, su capacidad de cuidado a los otros- convive con su independencia y acción frente a los problemas, con la agencia y la búsqueda de mejores oportunidades que le posibilita el estudio.

La identidad del personaje pasa también por un conjunto de acciones sobre su cuerpo, el vestido, la moda, el baile y su cuidado corporal.

6.3.2. Mery.- Mery es madre soltera de un bebé de meses –Hernán. Cuando la telenovela empieza a ella la han despedido por causa del bebé. La señora donde trabajaba pensó que ya no iba a poder con todas las obligaciones de la casa. Mery está buscando trabajo–sin suerte–cuando se encuentra con Natasha y Mamá Julita –que han salido a pasear en su día libre. Mery les pregunta si ellas no necesitan una empleada en casa, las dos sonrían y le dicen que

ellas también son trabajadoras del hogar. Le ofrecen averiguar en el barrio si en alguna casa, necesitan una persona para trabajar.

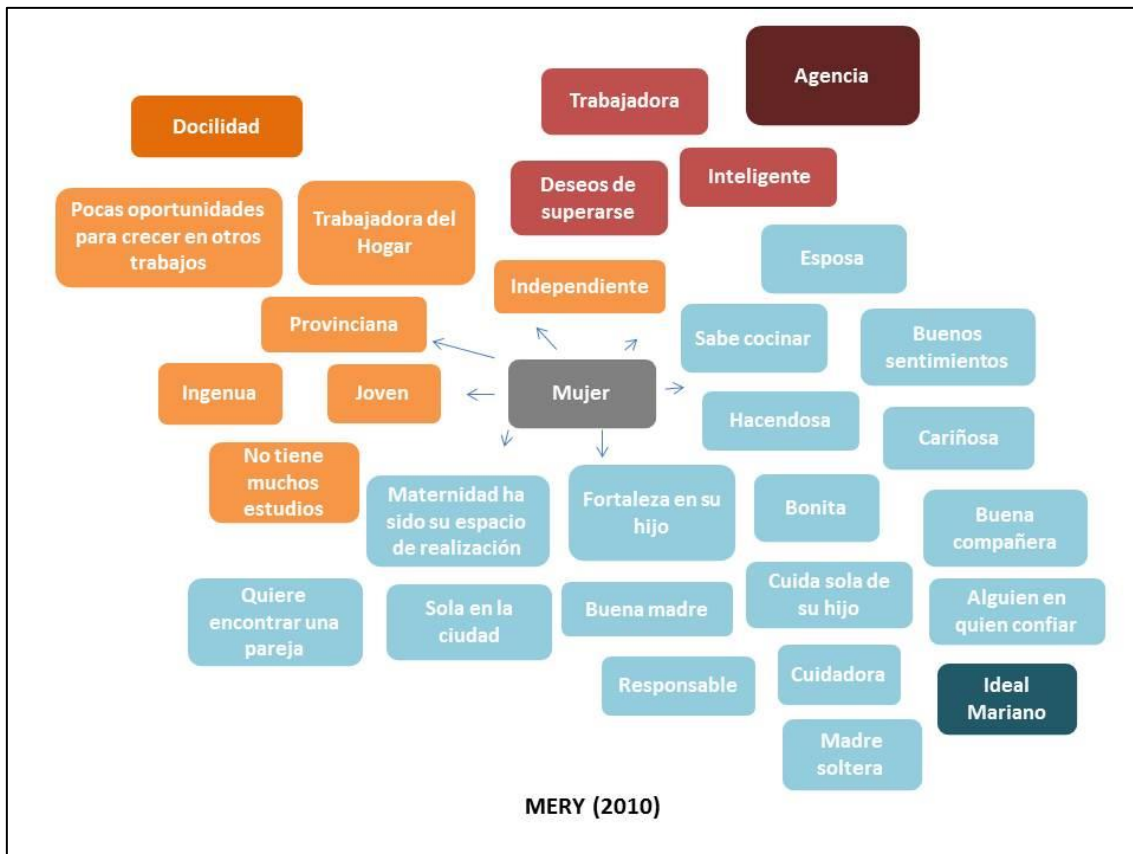
Mery no ha tenido suerte en la vida, con pocos estudios y sin recursos económicos es trabajadora del hogar porque este es un trabajo que manifiesta como una extensión del trabajo doméstico femenino. El papá de su niño la abandonó cuando supo que ella estaba embarazada, su familia no la apoyó y ahora tiene que vérselas sola. Sabe que en su condición de madre soltera *rehacer* su vida afectiva va a ser muy difícil. Ella no necesariamente confía en los hombres y sabe que su primera preocupación *debe* ser su bebé.

En el relato de *Yo no me llamo Natacha* Mery representa una variación del modelo de madre uterina, o como señala Montecino (1995) la joven madre soltera en camino de legitimización familiar. Ella se embarazó sin estar casada, el hombre no se hizo responsable de esa paternidad y ahora que el niño ha nacido, empezará a recibir el apoyo de sus pares – trabajadoras del hogar como ella. A diferencia de lo señalado por Montecino en *Identidades de Género en América Latina (1995)*, en el relato de esta telenovela, la familia estará conformada por sus pares, ellas serán las que acompañen su camino de legitimización. También podemos reconocer en Mery algunos rasgos del modelo de madre heroica, aquella que lucha por sus hijos y que trabaja incansablemente para ofrecerles un futuro diferente. Su esencia femenina ha sido reducida a su maternidad, “*mi hijo está por encima de todo*” le dice la propia Mery a su amigo Randy en algún momento.

En el barrio Mery conocerá a Leonardo –el nieto del dueño de la bodega- con quien finalmente se casará.

Antes que eso suceda, Mery trabajará en casa de la señorita Lourdes –que es una mujer soltera de unos 60 años. Lourdes nunca se casó porque sus padres se opusieron a que lo hiciera con alguien de una clase social que ellos consideraban inferior. La señorita Lourdes es una mujer rica, de nombre y abolengo que resiente el estar sola. Desde que Mery llega a su casa dedica su tiempo a ella y al bebé. Este personaje actuará como una madre sustituta para Mery y volcará su afecto hacia ella y su bebé.

Gráfica N° 2.- Mery



Mery es una joven mujer que a partir del apoyo de las otras mujeres puede trabajar sin descuidar a su hijo, y rehacer su vida con un hombre que la quiere y respeta. Si bien la maternidad es central en su vida, a lo largo del relato observaremos el crecimiento de este personaje. Su saber femenino –cocina, cuidado, afecto-, sus deseos de superación y el vínculo colectivo con otras mujeres le permitirán empoderarse. Mery reconoce que si bien la maternidad se constituye como un espacio de realización, en su vida también hay deseo propio y búsqueda de desarrollo personal.

6.3.3. Paquita.- Paquita es una joven ayacuchana que ha venido a Lima para estudiar y trabajar. Quiere terminar el colegio e ingresar a la universidad a estudiar una carrera para ayudar a su madre y sus hermanitos. Es muy aplicada en sus estudios pero su madre no tiene los recursos para pagarle el colegio. Sabemos que tiene hermanitos menores pero no sabemos nada acerca de su padre.

Cuando se siente en confianza es una jovencita muy animada y conversadora; cuando no, es más bien tímida, callada y –muchas de las veces- asustadiza. Lima le parece una gran

ciudad y le tiene algo de miedo a la gente. Ese miedo no es gratuito, pues en la casa donde trabaja el hijo de la familia –que es drogadicto- en más de una oportunidad ha tratado de abusar sexualmente de ella. Ella se ha defendido sola porque la madre del joven –Rebeca- cree a su hijo incapaz de hacer algún mal. En esa casa también trabaja Violeta –la antagonista del relato- como ama de llaves, a pesar de que ella se ve a sí misma como *la dama de compañía de la señora*.

Violeta tampoco ayuda a Paquita porque ve en ella a alguien que ha llegado a la casa para estar a su propio servicio. Violeta no pierde oportunidad para responsabilizar a Paquita de las tareas no realizadas, a solas la humilla y maltrata, impidiéndole ir a estudiar a su colegio nocturno. Aún así Paquita consigue terminar con todo el trabajo, ir a su escuela y sacar buenas calificaciones.

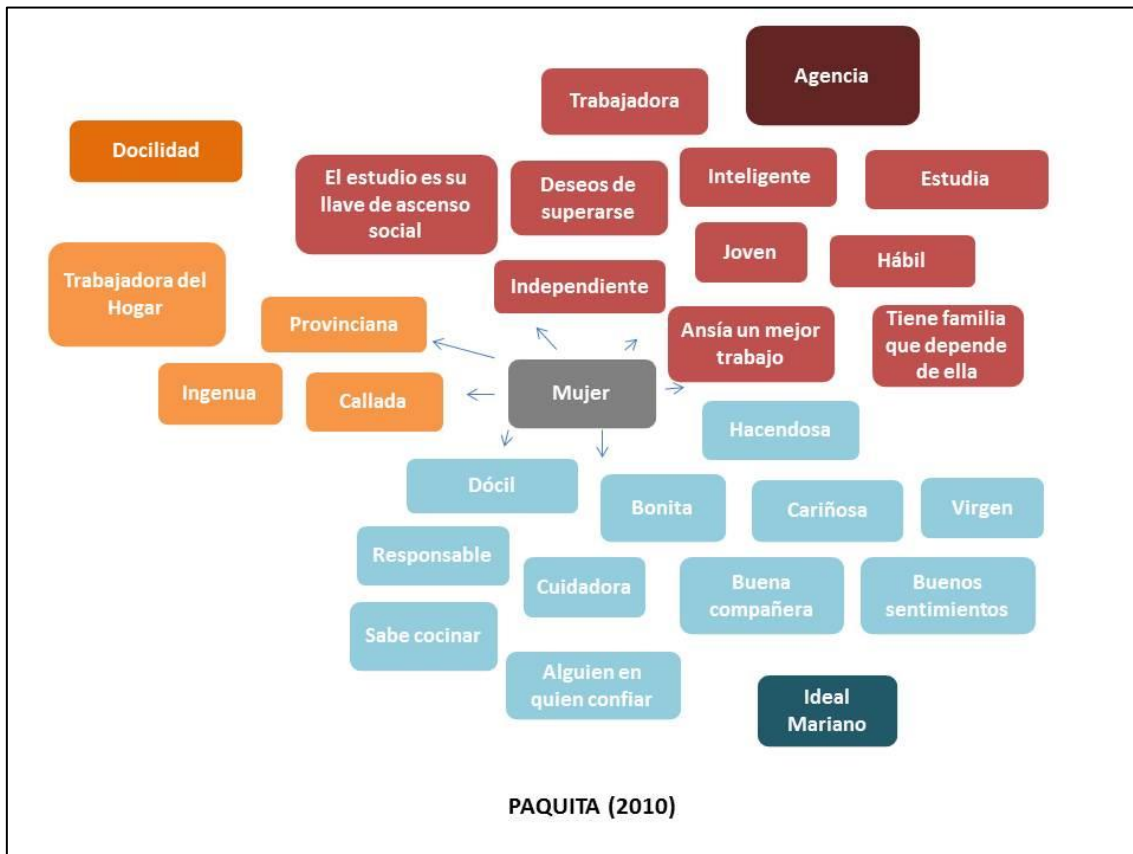
Paquita sufre una serie de abusos en la casa. Cuando Aldo roba alguna cosa de la casa para costear su consumo de drogas, es a Paquita a quien responsabilizan; aún cuando ella lo niega, la patrona y la propia Violeta la amenazan con denunciarla a la policía. Ella –en principio- no tiene en quien apoyarse, pero cuando conoce a Natasha, a Mamá Julita, a Mery, empieza a confiar en ellas y de a pocos comenzará a contarles sus problemas y también cobrará valor para defenderse. Cuando Paquita descubre la relación de Violeta con el joven Aldo –el hijo de la patrona-, ella encuentra la forma y cobra el valor para enfrentarse a Violeta por sus estudios. Paquita se da cuenta que está en una posición favorable de negociación con sus tiempos para estudiar. Sin embargo ella también se mantendrá alejada de los malos manejos y mentiras de Violeta.

En la telenovela, Paquita se enamorará de Gian Piero -que es primo de Kerly e hijo de Calixta. Él es el llamado -según su madre- a continuar con la empresa de productos naturales que ella ha construido pero él solo quiere ser mago.

Paquita encarna a la chiquilla de la telenovela, su bondad e inocencia la definen pero también su voluntad y deseo de superación. Paquita sabe que con sus estudios ella puede mejorar la calidad de vida de su familia. Es la representación del modelo femenino de la joven virgen. Ahora bien, si a esta idea le sumamos el planteamiento de Ruiz- Bravo que señala que “las feminidades de las mujeres campesinas van a estar definidas por su cultura (...) y por los referentes que estas matrices proponen, pero también y en contrapunto con los modelos hegemónicos nacionales” (Ruiz Bravo, 2003: 29), entonces deberíamos mencionar

el peso que tiene en Paquita la familia, la moral y la importancia de la colectividad, lo que podría estar hablándonos de representaciones de género más locales.

Gráfica N° 3.- Paquita



En el caso de Paquita ella es la representación de la mujer joven, virgen y andina; y en esta representación “lo femenino, en términos simbólicos tiene una presencia central dentro de la cosmovisión y el ordenamiento andinos” (Ruiz Bravo, 2003: 48). El recorrido de Paquita en el relato será un camino hacia su propia agencia. La complejidad de esta representación está dada por un lado, por la tensión entre la clase social y la raza, y por otro, por el ideal mariano y la búsqueda de una agencia con independencia moderna.

6.3.4- Kerly.- Kerly es ahijada de Calixta –que es dueña de un negocio de productos naturales y los exporta a EE.UU.- y se hace cargo de todas las labores del hogar. Es probablemente quien mantenga una relación más democrática con sus patrones –porque realmente son su familia y la tratan como tal. Frente al inicio del imperio empresarial de Calixta en Estados Unidos, Kerly dice: *“padrino todos vamos a ser millonarios”*. Si bien es trabajadora del hogar, Kerly sueña con ser cantante de cumbia. En principio podríamos

decir que es la más frívola de las cuatro. Sus preocupaciones parecieran reducirse a conseguir audiciones para cantar, a vestirse regia –para dar una buena impresión en las audiciones-, a que Randy –su novio y manager- no le saque la vuelta con otras chicas. Sin embargo Kerly se preocupa sinceramente por lo que le ocurre a la familia y trata de apoyar a sus padrinos, aunque muy pocas veces lo consiga de verdad.

Kerly se define a sí misma como una mujer regia, un diamante en bruto, sabe que tiene una voz interesante y que tiene que buscar su propia oportunidad para alcanzar sus metas.

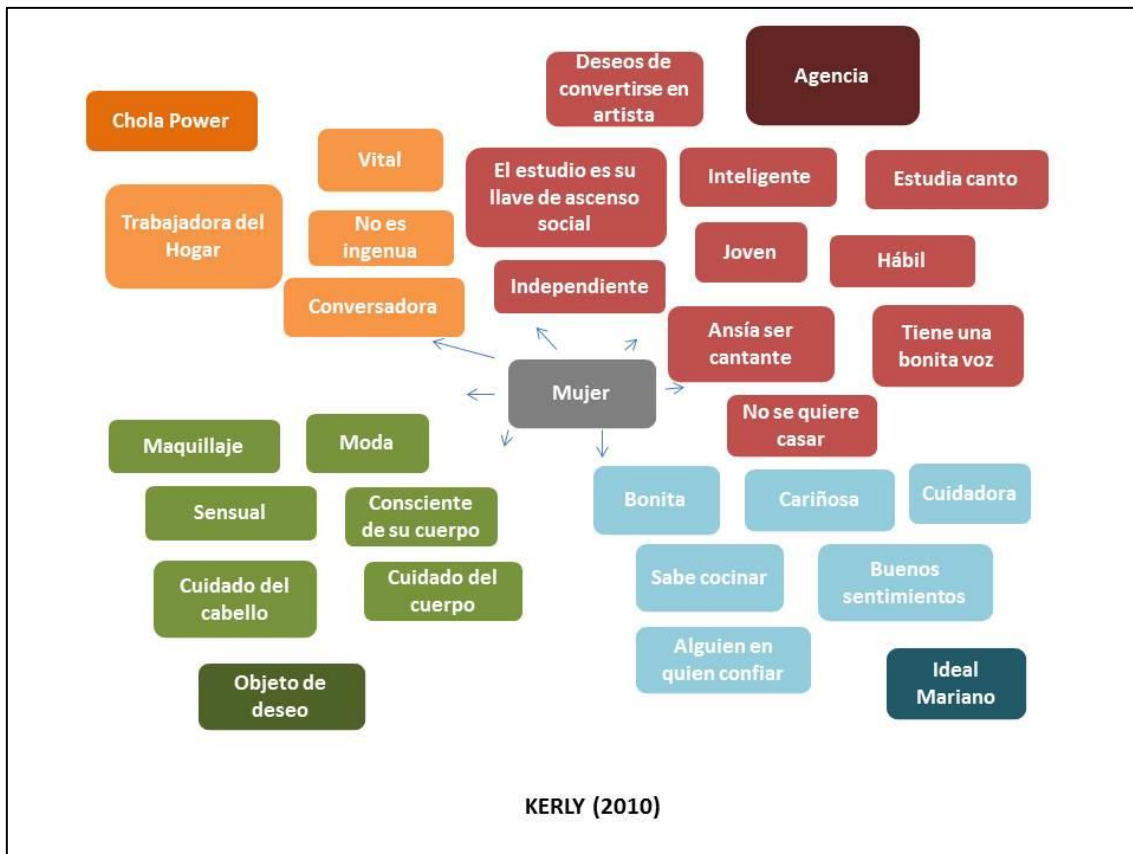
Al principio su relación con Natasha no es buena. Kerly –quien muchas veces opta por el camino fácil para lograr las cosas- suele dejar la basura en la puerta de la casa de los Schulmann y eso significa que Natasha tenga que ser la que la lleve a los contenedores que hay en el barrio. El primer día de trabajo de Natasha, ésta se lo reclama y como Kerly no hace ningún caso, Natasha la baña con un baldazo de agua y espuma. A partir de ese momento Kerly le dice a Natasha “*la pirañosa*”.

Kerly va a establecer una relación de oposición con Natasha. Ella es educada, Natasha no, ella es una dama, Natasha es la *pirañosa*, ella habla bien y con modales, Natasha en jerga, ella tiene estilo, Natasha no. Sin embargo estas dos mujeres tienen muchos puntos en común. Las dos quieren realizarse personalmente y quieren encontrar el amor; las dos son mujeres que se hacen respetar por quiénes son; las dos son constantes en sus proyectos.

Kerly es más bien una personalidad individual, el bien colectivo está en relación a su familia inmediata. Es un personaje por momentos ambivalente, está dispuesta a hacer cualquier cosa por alcanzar su sueño pero también observa las relaciones de los otros personajes desde una estricta mirada mariana.

Finalmente Kerly reconocerá en “las chicas” –Natasha, Mery y Paquita- amigas verdaderas que están para apoyarse y se distanciará de Violeta. Al final del relato Kerly alcanza su sueño de ser cantante de una orquesta de cumbia y si bien continúa su relación con Randy, no ve la necesidad de comprometerse y de casarse porque reconoce que ambos son jóvenes todavía. Eso no significa un rompimiento pero sí una relación más abierta sin la presión del mandato matrimonial.

Gráfica N° 4.- Kerly



Kerly representa a la chica moderna con sueños, metas y proyectos, una feminidad heterogénea más individual, concentrada en el desarrollo personal –no es la representación de la mujer al cuidado de otros, sino de ella misma. La dimensión del cuerpo, su cuidado y su performance son centrales en su identidad. Sin embargo aún permanece atada a valores más tradicionales.

6.3.5. Violeta.- Violeta es la antagonista del relato audiovisual. Es una joven mestiza de unos 25 años que trabaja en la misma casa donde trabaja Paquita –como se ha mencionado. Violeta es una joven fría, calculadora y de pocos –o ningún- sentimiento. En público se presenta como una joven recatada con una fuerte creencia y práctica católica. Esto la ha llevado a convertirse en personal de confianza de Doña Rebecca –su patrona- y del propio padre Arturo en la Iglesia del barrio. Violeta se muestra bondadosa y de sentimientos profundamente arraigados en la moral católica, pero ésa es solo la fachada que construye la joven para alcanzar sus objetivos.

Esta joven está convencida de que su belleza y capacidad de seducción pueden solucionarle la vida. Ella busca un marido con dinero que la saque de pobre, un marido que le ponga una casa en un lugar residencial de Lima y la mantenga sin necesidades ni estrecheces. Violeta odia la pobreza y todo lo que ella representa. Una de las cosas que más afectan a Violeta es reconocer que es una trabajadora del hogar más, eso la lleva a negar su condición de igualdad con las otras chicas que trabajan en las distintas casas del barrio. Ella se siente más que las demás y niega constantemente el ser una *doméstica*. En una ocasión dice “*yo no soy igual a ninguna de estas cholas apestosas que trabajan acá en el barrio*”.

Cuando el relato empieza Violeta es amante de Aldo- el hijo drogadicto de Rebecca-, con quien mantiene una relación a escondidas. Aldo parece sentirse atraído por ella y parece también necesitarla. Sin embargo cuando Violeta exige ser presentada como su novia, Aldo le dice “*cholita, tú estás bien para pasar el rato, pero para presentarte como novia, ¡no pues!*”.

La frase de Aldo evidencia la fortaleza de los mandatos acerca de las identidades femeninas y masculinas que se han construido –desde los grupos de poder- en la sociedad limeña. En este caso, la idea de la mujer mestiza subalterna como un cuerpo adecuado para el placer –aprendizaje y experimentación sexual- pero no para cumplir con las normas sociales –matrimonio e hijos. Una frase que además fractura la imagen que Violeta tiene de sí misma, pues ella cree que su cuerpo, su belleza e inteligencia son suficientes para lograr sus metas. En este sentido, Violeta parece encarnar la idea que señala que “la belleza es uno de los atributos que ha definido tradicionalmente a lo femenino. Ella se vincula a su capacidad de seducir al varón” (Füller, 1998: 67).

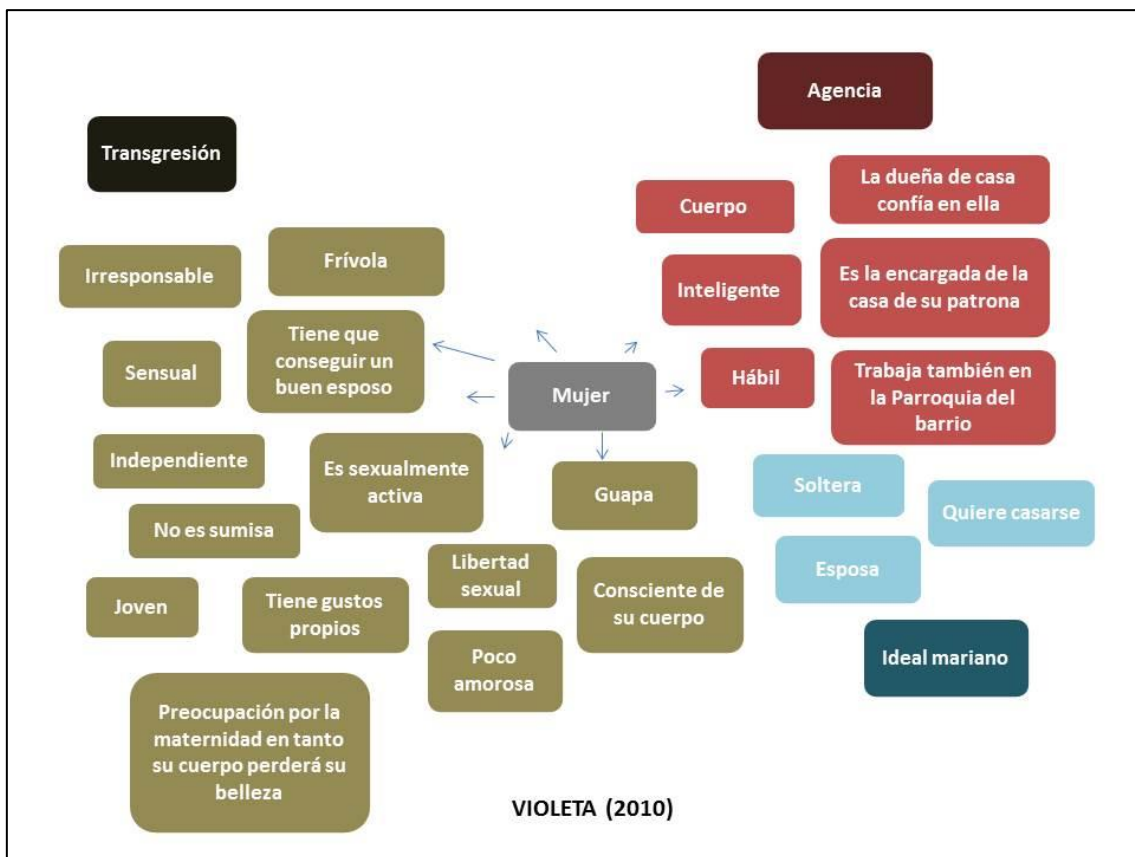
La relación de Violeta con Natasha es de conflicto y enfrentamiento permanente, en primer lugar porque Natasha valora lo que es y en más de una ocasión defiende su condición de trabajadora del hogar. Recordemos que Natasha ve en su trabajo el mejor camino para conseguir sus metas. En segundo lugar porque Natasha defiende a Paquita y finalmente porque las cosas parecen irle mejor económicamente a Natasha. Ha conseguido el amor real de un buen hombre y ha puesto un negocio que funciona bien.

La representación que construye la telenovela de Violeta es la de la malvada sexy, encarnación de la seducción. Cuerpo, sensualidad y sexualidad puestos al servicio de una mujer que solo busca la satisfacción y el capricho personal. Lo interesante es que para

mantener engañados a todos en el barrio, el disfraz de Violeta es encarnar el ideal mariano, recatada, cariñosa, dadora y dispuesta al sacrificio. Un cuerpo extremadamente cubierto, con una cruz en el pecho y una personalidad tímida.

Esta malvada de telenovela será quien confabule para hacer daño, para quebrar sueños e ilusiones. Al final del relato será castigada con la vergüenza pública y la prisión.

Gráfica N° 5.- Violeta



En la gráfica de Violeta resaltan las características de libertad y sexualidad activa, buscando que esta dimensión corpórea y sexual sean sus posibilidades de cambio y ascenso social, es un personaje consciente de su cuerpo y de su propio deseo. En el relato de la telenovela estas características están asociadas a la transgresión del ideal femenino, por lo que probablemente resulta la representación más vinculada al marianismo en términos de oposición.

Un lugar que es importante en este relato es la Iglesia del padre Arturo. En ella el mundo *pituco* se encuentra con un mundo más necesitado. El propio padre Arturo es quien media

entre las jóvenes trabajadoras del hogar y las casas donde trabajan. Él ha llevado a Paquita a trabajar en casa de Rebeca –porque ésta es una mujer muy religiosa y él desconoce los detalles de las injusticias que Paquita pasa- y le ha conseguido el trabajo a Mery con la señorita Lourdes. El padre Arturo es un elemento de equilibrio que encarna los valores, la moral y el bien colectivo.

Es interesante como frente al conjunto de quiebres que establece el relato, sea la Iglesia y el sacerdote los pilares de equilibrio para las tensiones que el relato nos propone. *Yo no me llamo Natacha* –a pesar de proponer cambios- reconoce así la importancia de la religión y los valores del marianismo en la narrativa melodramática peruana.



REFLEXIONES FINALES

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

En la telenovela *Natacha*, las representaciones femeninas que el relato nos ofrece están hablando de un mundo patriarcal donde las reglas son fijas y los roles asignados a mujeres y hombres están claramente separados; un mundo en el que las fronteras que dividen lo femenino de lo masculino están visiblemente delimitadas. Los espacios de mujeres y hombres están determinados por el tipo de trabajo realizado, el de la producción en el mundo del afuera –masculino-, y el de la reproducción en el mundo de la casa -femenino. Esta división enfatiza lo doméstico y lo público en una relación jerárquica, como señala Alicia Puleo “lo público es considerado superior y en sus instituciones se toman decisiones que afectan lo privado” (Puleo en Amorós, 2000: 46).

La representación femenina que hace este relato asocia lo femenino con la sumisión y la obediencia, con la dependencia y la docilidad. Natacha y Teresa encarnan estas características. Ambas dependen emocional y físicamente de la familia y de los hombres a cargo de ella.

La maternidad es el elemento que define mejor a lo femenino. En la dimensión emocional, la mujer es responsable, dadora, amorosa, pasiva; siempre está dispuesta al sacrificio en aras de sus hijos y familia. El ideal femenino es el ideal mariano.

La experiencia del cuerpo es vívida de distinta manera por cada uno de los tres personajes femeninos. El cuerpo en Natacha es un cuerpo siempre cubierto, sin forma, siempre con el uniforme. Solo cuando Teresa la viste para su primera salida con Raúl, es un cuerpo que se nos muestra adornado, “bonito” en términos de ser observado por otros. El cuerpo femenino pareciera también estar afectado por la agencia –que en este relato- está vinculada a la clase social y la raza. Esta idea la desarrollaremos más adelante.

Teresa viste más juvenilmente, su cuerpo no es cubierto totalmente. Es un cuerpo arreglado en función de la moda y su lugar en el espacio social. Luce su delgadez y su atractivo físico. Elvira por su parte es quien más manifiesta el control sobre su propio cuerpo. Ella siendo consciente de su propia sexualidad y deseo, utiliza su cuerpo y su sexualidad para alcanzar sus metas. Sin embargo la telenovela disciplina esta libertad expresada en Elvira.

Sí notamos algunas particularidades en relación a la agencia y la transgresión. En la telenovela *Natacha*, la agencia está dada por la pertenencia de clase. Teresa y Elvira tienen agencia en tanto pertenecen a la clase social más alta del relato y en tanto son conscientes de esa pertenencia. Natacha –que alguna agencia manifiesta en el espacio doméstico de la cocina mientras se desempeña como trabajadora del hogar-, solo encarna una nueva agencia cuando se casa con Raúl y se realiza como madre. La agencia se relaciona a ciertas libertades de movimiento y en la toma de decisiones dentro de lo que el sistema reconoce como espacio femenino: crianza, cuidado, salud.

Y la transgresión aparece como posible en el mundo femenino del relato de televisión pero es una práctica que es sancionada. Toda transgresión implica un conjunto de sanciones y ordenamientos. Teresa transgrede los mandatos sociales –que le ordenan un buen matrimonio y mantenerse virgen- al enamorarse de un sujeto prohibido, pero reacciona y se corrige. La culpa y el arrepentimiento de Teresa se convierten en su posibilidad de redención, la que solo será alcanzada cuando se case y se convierta en madre. Elvira –por el contrario- transgrede hasta encontrar su propio fin. Y es su muerte la que la redime de su falta. Ambos hechos evidencian que la sexualidad femenina es “siempre objeto de control y manipulación en todo patriarcado” (Puleo en Amorós, 2000: 34).

En la representación que -en sí misma- es la telenovela *Natacha* son los sujetos masculinos sobre los que recae la responsabilidad de ser proveedores, protectores del honor femenino y jefes de familia. El modelo hegemónico de la femineidad es el modelo mariano, que devela también la vigencia del modelo patriarcal para nuestra sociedad de 1970. Entiendo por patriarcado el conjunto de prácticas que generan espacios culturales donde las mujeres permanecen en condición de dominación.

Natacha encarna este modelo que la transforma de empleada doméstica a *ángel del hogar*¹⁰ una vez que ascienda socialmente por su matrimonio con Raúl Pereyra y consolide esa unión con el nacimiento de Natalia –su hija.

Los modelos representados en la telenovela expresan inamovilidad, son personajes que parecen atrapados en un tiempo y un espacio sin fisuras.

En la telenovela *Yo no me llamo Natacha* las representaciones femeninas que el relato ofrece expresan un mundo en cambio, una realidad en movimiento. El orden patriarcal ha sido cuestionado y muchas de las instituciones de la sociedad oligárquica del pasado peruano han desaparecido. Los jóvenes –mujeres y hombres- se ven inmersos en un mundo más complejo, un mundo en el que la tecnología propone flujos de información que inciden directamente en la propia construcción de las identidades; los jóvenes imaginan sus vidas, sus posibilidades y sus proyectos individuales de diferente manera a como lo hacían las generaciones anteriores. Cada uno de los personajes de la historia sabe que su vida puede ser diferente a partir de los estudios, de sus respectivos trabajos y de sus propias habilidades y esfuerzos. Estas representaciones expresan una conciencia diferente.

La maternidad si bien permanece siendo una variable de continuidad en la definición de la representación de la identidad femenina para las mujeres no es la única; aparecen los estudios, las habilidades personales y el trabajo como variables que inciden en la construcción de estas identidades femeninas. Natasha, Mery, Paquita y Kerly encuentran en estas variables herramientas para su propia construcción identitaria. La posibilidad de estudiar amplia las oportunidades para la vida de las mujeres, la educación es experimentada como “la revolución silenciosa” (Henríquez en Centro de la Mujer Peruana Flora Tristán, 2004: 129). El trabajo es el soporte de acción y decisión que les permite narrar su propia identidad, al tiempo que le otorga la estabilidad emocional necesaria para proponer sus experiencias a los otros, manteniendo su independencia.

En *Yo no me llamo Natacha* el sistema social representado en la telenovela reconoce modelos femeninos heterogéneos, complejos, variados. Estas representaciones están dialogando con la diversidad de modelos presentes en la sociedad en la que se inscriben

¹⁰ La imagen del ángel del hogar es una metáfora que se toma del poema del mismo nombre poeta inglés Coventry Patmore -publicado en 1854- en el que se representa la imagen de la mujer victoriana como sumisa y dedicada a su esposo. En el poema, el ángel del hogar es una mujer pasiva, sin poder, graciosa, callada y dispuesta al sacrificio. Este poema está inspirado en su primera esposa Emilia Augusta. Un fragmento de este poema está en los anexos finales.

estos relatos y expresan complejidades similares a las que percibimos en la realidad. Conviven formas y modelos diferentes de lo femenino en el relato, lo que nos permitiría hablar de identidades femeninas diversas, identidades donde se reinterpretan, negocian y traspasan valores y cargas de los diferentes modelos femeninos. Tal variedad de modelos, superposiciones e hibridaciones nos lleva a plantear una convivencia que se experimenta en tensión y conflicto. Tensión y conflicto porque el ideal mariano continua estableciendo fronteras en la constitución femenina.

En esta telenovela nos encontramos con formas de representación de lo femenino que validan la agencia –que incorpora la presencia y acción en el espacio público- y el deseo femenino, lo que nos habla de un espacio dinámico, de quiebres, en el que la convivencia produce encuentro y diálogo pero también contradicciones, conflictos y tensiones constantes.

Tres espacios resaltan como posibilidades de cambio y agencia para las mujeres del relato: la educación, el trabajo y el cuerpo. Para las mujeres de la telenovela, la educación es la posibilidad concreta de ampliar sus propios horizontes, los estudios abren nuevos caminos a las mujeres que apuestan por ellos. El personaje que mejor expresa ese anhelo es Paquita, quien a partir de sus estudios puede imaginar un mundo completamente diferente para sí y su familia. La relación de los personajes con el trabajo abre posibilidades para construir proyectos de vida, el trabajo es experimentado como herramienta de cambio y movilidad social, es finalmente un punto de quiebre en la mirada que las mujeres tienen de sí mismas.

El otro es el cuerpo, la conciencia de los personajes femeninos del relato en relación a sus cuerpos -a cómo los visten, cómo los cuidan- manifiesta el cambio. Ese cuerpo femenino que “ha experimentado un proceso progresivo cuyo objeto ha sido disciplinarlo y modelarlo” (Kogan, 2010: 57), hoy pareciera adquirir una dimensión propia en función de la conciencia y los deseos de los personajes del relato. Natasha y especialmente Kerly manifiestan una conciencia de sus propios cuerpos, en el caso de Kerly, ella manifiesta una relación con su cuerpo que lo reconoce como “un medio privilegiado para afirmarse en las comunidades de recreación, de estudios o de trabajo en general, para relacionarse con la ciudad” (Kogan, 2010: IX).

A pesar de los cambios permanecen algunas continuidades y mandatos, la más resaltante es la que se refiere al espacio de la sexualidad. El ejercicio de la sexualidad femenina continúa

siendo objeto de sanción y castigo en el relato. Como práctica se mantiene asociada a los personajes femeninos que encarnan la seducción y el mal en la telenovela –que expresaría también concordancia con la idea de la sexualidad femenina como peligrosa, la sexualidad femenina es una frontera del ideal mariano que hay que fijar y controlar. Por ello –a pesar del tiempo–, son los personajes antagónicos los que la encarnan, definiéndose en clave de seducción. Al parecer no habría cambios en esta faceta del relato. Los personajes antagónicos convalidan los arquetipos universales dramáticos. Recordemos que los personajes femeninos que ejercen su sexualidad en ambos relatos son sancionados. Elvira con la muerte en *Natacha* (1970), y Violeta con la cárcel durante largos años en *Yo no me llamo Natacha* (2010).

Esto expresa las tensiones y conflictos en los que se encuentran los cambios en las identidades y en sus representaciones, ya que si el cuerpo es un lugar que se experimenta, esa experimentación continua siendo sancionada por el sistema social representado.

Un segundo elemento que forma parte de las continuidades en los mandatos de género es la asociación del género con las variables raza y clase social, configurándose en marcas de diferenciación importantes, marcas que ubican a los personajes en relación de dominación y/o sujeción. Paquita encarna esta tensión, hay en el desarrollo de este personaje momentos de crisis, por la relación que establecen con él, otros personajes que se conciben a sí mismos como superiores, por su posición en la escala social –clase alta–, por su color de piel –blancos–, por su lugar de nacimiento –costeños.

Estas identidades diversas pueden estar hablando de diversas experiencias y temporalidades desde donde se expresan esas subjetividades.

He señalado que el trabajo hecho permite visualizar cambios y transformaciones importantes en relación a las representaciones femeninas, a los modelos y a los mandatos que cada relato audiovisual propone. Las mujeres de las telenovelas contemporáneas parecieran evidenciar procesos de movilización y apertura a un mundo más público. Las mujeres de estos relatos expresan un recorrido en el tiempo que va de la casa paterna al mundo del trabajo. Estas mujeres en el mundo del trabajo performan identidades, construyen sus vidas y proyectan sus mundos.

Pienso que estas representaciones femeninas están dando cuenta de cambios y permanencias en relación a los espacios en los que las mujeres nos constituimos como tales, nos movilizamos y nos desarrollamos. Y especialmente hablan de las expectativas en relación a nuestras propias vidas.

Educación, trabajo y cuerpo son variables claves en la transformación de las representaciones femeninas. Educación y trabajo se inscriben en la configuración simbólica del peruano emprendedor. Esta configuración se consolida en el contexto post-guerra interna. Más allá del sistema jurídico y de las instituciones, peruanos y peruanas escaparon de la pobreza, de la marginación y del olvido a partir de su esfuerzo, de su trabajo, de su habilidad y de su constancia. Pequeños y medianos empresarios, comerciantes, cantantes, madres de familia, obreros, cocineros entre otros conforman una clase emergente que mueve al país dinamizando los sistemas culturales, económicos y políticos.

En el momento actual nos encontramos con representaciones sociales de lo femenino que evidencian múltiples reinterpretaciones de los modelos, combinaciones diversas e hibridaciones. Las mujeres emprendedoras son madres pero ésa no es la única característica que le da sentido y continuidad a su identidad femenina.

Sin embargo es necesario señalar que elementos del modelo mariano se mantienen generando tensión y conflicto con la diversidad de combinaciones modélicas que surgen. Y es en las clases altas donde pareciera mantenerse con mayor fortaleza el modelo mariano, en este sentido Kogan (2009) señala que para este grupo social lo femenino continua siendo definido en términos de sensibilidad y moral católica, de espiritualidad y de decencia, de generosidad y principalmente de poca curiosidad sexual.

Estas características y tensiones son representadas en la telenovela y permiten entrar en diálogo con nuestras propias percepciones identitarias.

Un camino queda abierto para futuras investigaciones: la telenovela como espacio de representación de género, de raza, de clase social, de nuestras identidades culturales. Pensar por ejemplo las identidades femeninas y masculinas representadas, sus formas de negociación, sus modelos hegemónicos en relación a las localidades.

Pienso que es necesario seguir reflexionando acerca de los productos culturales que son las telenovelas, seguir investigando cómo desde ellas se van escribiendo, difundiendo y consolidando las representaciones sociales de nuestras localidades, porque en estos relatos se manifiestan nuestras matrices culturales y se empieza a escribir también nuestro futuro. Es en estos productos culturales -que son las telenovelas- que mejor se expresan los sueños y anhelos de una sociedad, pero también se manifiesta nuestra posibilidad de imaginar colectivamente.



BIBLIOGRAFÍA.-

- ABRIC, Jean- Claude
2011 *Prácticas sociales y representaciones.* Ediciones Coyoacán. Tercera edición. México. D.F.
- ABSATZ, Cecilia
1995 *Mujeres Peligrosas: la pasión según el teleteatro.* Planeta. Argentina.
- ADRIANZÉN, Eduardo
2001 *Telenovelas. Cómo son, cómo se escriben.* Pontificia Universidad Católica del Perú. Fondo Editorial.
- ALFARO, Rosa María
1986 *Telenovela y melodrama en América Latina.* Revista El Zorro de Abajo. N° 4.
- AMORÓS, Celia
2000 *10 palabras clave sobre mujer.* Tercera edición. Editorial Verbo Divino. Navarra.
- ANDERSON, Jeanine
2011 *Construyendo redes, las mujeres latinoamericanas en las cadenas globales de cuidado.* PUCP. Manuscrito.
2006 *Sistemas de género y procesos de cambio.* En: Anverso y Provoste. Género y Desarrollo en América Latina. Separata del curso de Teoría de Relaciones de Género. Prof. Narda Henríquez. Semestre 2012-II.
- APPADURAI, Arjun
2001 *La Modernidad Desbordada, dimensiones culturales de la globalización.* Fondo de Cultura Económica. Argentina.
- ARIAS, Rosario; Ana María Cano, Lily Cuadros y María Teresa Quiroz
1993 *Sobre la Telenovela. Historia y condiciones de producción de la telenovela peruana. Análisis textual de tres telenovelas.* Nexus 1. Colección Interfacultades. Universidad de Lima.
- ARISTÓTELES
2010 *Poética.* Alianza editorial. España

- BARRIG, Maruja
2000 *La persistencia de la memoria. Feminismo y Estado en el Perú de los 90.* Cuadernos de investigación social. Departamento de Ciencias Sociales. PUCP. Lima.
- BOURDIEU, María Victoria
2011 *Articulaciones teóricas para el análisis de la telenovela. Hegemonía, configuración social y resistencia en productos de la industria cultural.* Revista académica La Mirada de Telemo. N° 7. Departamento Académico de Comunicaciones. PUCP.
- BROOKS, Peter
1995 *The Melodramatic Imagination. Balzac, Henry James, Melodrama and the mode of excess.* Yale University Press. USA.
- BURIN, Mabel e Irene Maler
1998 *Género y familia: poder, amor y sexualidad en La construcción de La sexualidad.* Paidós. Argentina.
- CASSANO, Giuliana
2011 *Diversidad e inclusión: las miniseries biográficas, entre la realidad y La ficción,* ponencia presentada en el I Encuentro CONFIBERCOM, realizado en São Paulo, Brasil.
2008 *Discurso de honor.* Ceremonia de Doctorado Honoris Causa a Jesús Martín Barbero. PUCP. Lima, Perú.
- CASTELLS, Manuel
1998 *La era de la información. Economía, sociedad y cultura.* Alianza editorial, Madrid.
- CENTRO DE LA MUJER PERUANA FLORA TRISTÁN
2004 *25 años de feminismo en el Perú: historia, confluencias y perspectivas.* Seminario Nacional. 16 y 17 de setiembre. Lima.
- CHARLES, Mercedes
1996 *El espejo de Venus: Una mirada a la investigación sobre mujeres y medios de comunicación.* Signo y pensamiento N° 28 (XV). Universidad Javeriana: Facultad de Comunicación y Lenguaje. Pp. 37- 50.

COMISIÓN INTERAMERICANA DE MUJERES (CIM)

1983 *La imagen de la mujer y los medios de comunicación de masas. La imagen de la mujer en las fotonovelas.* Comisión Interamericana de Mujeres. Secretaria General Organización Estados Americanos. Washington D.C.

1977 *Seminario Medios de comunicación e imagen de la mujer.* Comisión Interamericana de Mujeres. Conclusiones finales. Santo Domingo.

COMPARATO, Doc

2000 *Cómo escribir el guión para el cine y la televisión.* Planeta. México.

COLAIZZI, Giulia

2007 *La pasión del significante. Teoría de género y cultura visual.* Biblioteca nueva. Madrid.

DE BEAUVOIR, Simone

1999 *El segundo sexo. Volumen II. La experiencia vivida.* Colección feminismo. Ediciones Cátedra. Instituto de la mujer.

DE LAURETIS, Teresa

1989 *La tecnología del género.* London. Macmillan Press. Páginas 1-30.

DETTLEFF, James y Giuliana Cassano

2013 *Del balconazo a La televisión: La telepolítica de Alan García.* En: Caudillismo, e-política y teledemocracia. Comunicación de gobierno en América Latina. Coordinadores: Omar Rincón y Matías Ponce. Fin de siglo editorial y Universidad Católica Del Uruguay. Uruguay

ESCUDERO, Lucrecia y Eliseo Verón

1997 *Telenovela: Ficción Popular y Mutaciones Culturales.* Barcelona: Gedisa Editorial.

FADUL, Anamaría (Editora).

1993 *Ficção Seriada na TV. As telenovelas latinoamericanas.* ECA- USP. São Paulo. Brasil.

FEDERACIÓN LATINOAMERICANA DE FACULTADES DE COMUNICACIÓN
SOCIAL (FELAFACS)

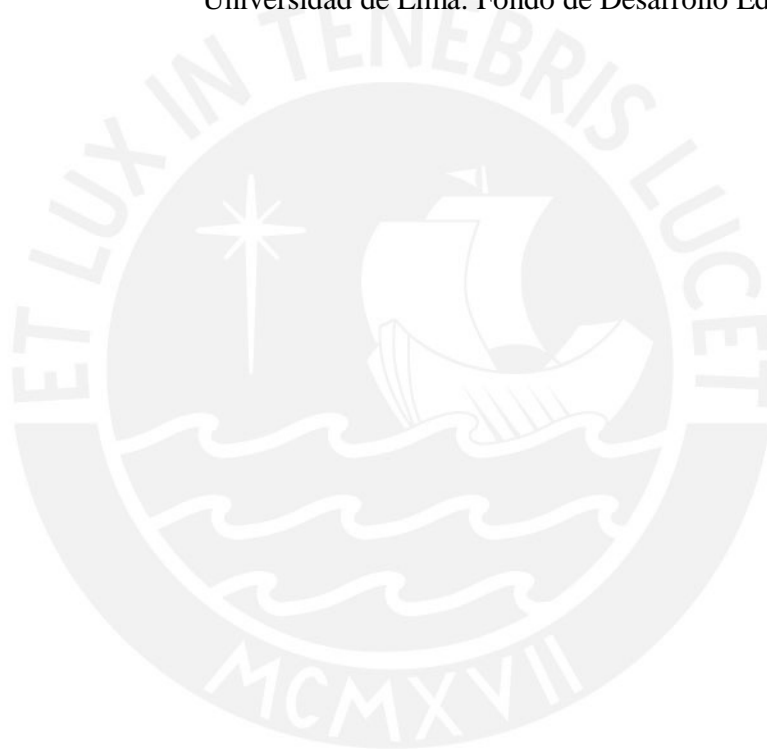
- 1996 *Diálogos de La comunicación* N° 44. Lima, Perú.
- FIELD, Syd
2002 *El manual del guionista: ejercicios e instrucciones para escribir un buen guión paso a paso*. Plot Ediciones. Madrid.
- FRAGA, Cristina
2006 *Las mujeres y los medios de comunicación*. Comunicación y ciudadanía. En:
<http://www.observatoriodosmedios.org/imxd/noticias/doc/1236340428artigo37.pdf>
- FONTCUBIERTA, Mar de
s/f *Imagen, mujer y medios. Pensar diferencias*. En:
<http://www.ub.edu/SIMS/pdf/PensarDiferencias/PensarDiferencias-10.pdf>
- FÜLLER, Norma
1998 *Dilemas de femineidad*. PUCP. Fondo editorial. Lima.
1997 *Identidades Masculinas*. PUCP. Fondo Editorial. Lima.
- GINSBURG, Faye D.; ABU- LUGHOD, Lila y Brian LARKIN
2002 *Media Worlds. Anthropology on new terrain*. University of California Press.
- GOMARIZ, Enrique
1992 *Notas y separata de los cursos de Teoría de Relaciones de Género 1 y 2*. Prof. Narda Henríquez. Semestres 2012- I y II.
- INSTITUTO PERUANO DE OPINIÓN PÚBLICA
1970 *Hábitos y actitudes de los espectadores de TV, comportamiento en telenovelas*. Editora Panamericana S.A.
- KOGAN, Liuba
2010 *El deseo del cuerpo. Mujeres y hombres en Lima*. Fondo editorial del Congreso del Perú. Lima.
2009 *Regias y conservadoras. Mujeres y hombres de clase alta en la Lima de los noventa*. Fondo editorial del Congreso del Perú. Lima.

- LAGARDE, Marcela
1992 *Identidad de Género*. Curso ofrecido por la Dra. Marcela Lagarde del 25 al 30 de abril en el Centro Juvenil “Olof Palme”. Managua, Nicaragua. Separata del Curso.
- 1990 *Identidad femenina*. Instituto Hegoa. Universidad del País Vasco. En:
<http://www.hegoa.ehu.es/congreso/bilbo/doku/iau/IdentidadFemeninadeMarcelaLagarde.pdf>
- LAMAS, Marta (compiladora)
1996 *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual*. Coordinación de Humanidades, Programa Universitario de Estudios de Género. UNAM. México.
- MARTÍN BARBERO, Jesús
1993 *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Gustavo Gili Editores. México.
- 1983 *Identidad Tecnológica y Alteridad Cultural*. Ponencia presentada al VI Ciclo de Estudios de INTERCOM. São Paulo. Brasil. Separata.
- MARTÍN BARBERO, Jesús y Germán Rey
1999 *Los ejercicios del ver. Hegemonía audiovisual y ficción televisiva*. Gedisa editorial. España.
- MARTÍN C., Aurelia
2008 *Antropología del Género. Culturas, mitos y estereotipos sexuales*. Ediciones Cátedra. Universitat de Valencia. Instituto de la Mujer. España.
- MATOS MAR, José
2004 *Desborde popular y crisis del Estado, veinte años después*. Fondo Editorial del Congreso del Perú. Lima.
- MATTELART, Michele
1977 *La cultura de la opresión femenina*. Ediciones ERA. México
- MAZZIOTTI, Nora
2006 *Telenovela: industria y prácticas sociales*. Enciclopedia Latinoamericana de Sociocultura y Comunicación. Grupo Editorial Norma. Colombia.

- 1996 *La industria de la telenovela. La producción de ficción en América Latina.* Paidós, Estudios de comunicación. Argentina.
- 1993 *El espectáculo de la pasión. Las telenovelas latinoamericanas.* Ediciones Colihue. Colección Signos y Cultura. Argentina.
- MONTECINO, Sonia
- 2007 *Madres y Huachos. Alegorías del mestizaje chileno.* Cuarta edición ampliada y actualizada. Catalonia libros.
- 1995 *Identidades de género en América Latina.* En: Género e identidad. Ensayos sobre lo femenino y masculino. Luz Gabriela Arango, Magdalena León y Mara Viveros (compiladoras). TM editores. Ediciones Uniandes. UN. Facultad de Ciencias Humanas.
- MOSCOVICI, Serge
- 1979 *El psicoanálisis, su imagen y su público.* Ediciones Huemul, Buenos Aires.
- OBSERVATORIO IBEROAMERICANO DE LA FICCIÓN TELEVISIVA (OBITEL)
- 2008 *Mercados Globales, historias nacionales.* María Immacolata Vasallo de Lopes y Lorenzo Vílchez organizadores. Globo Universidade. Sao Paulo.
- OROZCO, Guillermo
- 2002 *Historias de la televisión en América Latina: Argentina, Brasil, Colombia, México y Venezuela.* Gedisa editorial.
- 1991 *La audiencia frente a la pantalla: una exploración del proceso de recepción televisiva.* Diálogos de comunicación N° 30. Lima, Perú.
- PESCATELLO, Ann
- 1977 *Hembra y macho en Latinoamérica: ensayos.* Editorial Diana. México
- PUENTE, Soledad
- 1997 *Televisión, el drama hecho noticia.* Ed. Católica de Chile. Chile.

- QUIROZ, Teresa y Ana María Cano
1987 *Los antecedentes y condiciones de la producción de telenovelas en el Perú.* Estudios sobre culturas contemporáneas. Año/Vol. II, número 005. Universidad de Colima. México. Pp. 187-221.
- RINCÓN, Omar
2006 *Narrativas mediáticas o cómo se cuenta la sociedad del entretenimiento.* Gedisa editorial. Colección estudios de televisión. Barcelona.
- RODRIGUEZ Tania
2002 *Representar para actuar, representar para pensar. Breves notas metodológicas.* En: Cultura, comunicación y política. Universidad de Guadalajara. México.
- RUIZ- BRAVO, Patricia (Editora)
2003 *Identidades femeninas y propuestas de desarrollo en el medio rural peruano.* Tesis para obtener el doctorado en Desarrollo. Louvain La Neuve. Biblioteca de Ciencias Sociales. PUCP.
- 1996 *Detrás de la puerta. Hombres y mujeres en el Perú de hoy.* Pontificia Universidad Católica del Perú. Fondo Editorial.
- SAMILLAN, Fernando
1999 *Inicios de la televisión en el Perú.* Butaca Sanmarquina. Año 1 N° 4. Centro Arte. Centro Cultural Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Lima, Perú.
- SARA- LAFOSSE, Violeta
1988 *Mujer y Reproducción Social.* Violeta Sara- Lafosse. FOMCIENCIAS. Lima. Perú
- VALENZUELA, José Ignacio
2012 *Taller de escritura de telenovelas. 8 clases teóricas y ejercicios.* Uqbar editores. Santiago de Chile.
- VASALLO DE LOPES, Immacolata
2009 *Telenovela, la narrativa brasileña.* En:
<http://revistapesquisa.fapesp.br/es/2009/01/01/maria-immacolata-vassallo-de-lopes-3/>

- 2004 *Narrativas televisivas y comunidades nacionales: el caso de la telenovela brasileña.* Revista Comunicación y Sociedad N° 2. Páginas 71-97. Universidad de Guadalajara. México.
En:
<http://www.redalyc.org/pdf/346/34600204.pdf>
- VIVAS, Fernando
- 2008 *En vivo y en directo. Una historia de la televisión peruana.* Universidad de Lima. Fondo de Desarrollo Editorial. Segunda edición corregida y aumentada.
- 2001 *En vivo y en directo. Una historia de la televisión peruana.* Universidad de Lima. Fondo de Desarrollo Editorial.



ANEXOS

MATRIZ 1: Historias de vida de los personajes

TELENOVELA NATACHA

1. Natacha

Aspecto físico/ espiritual del personaje.- Natacha es una joven provinciana, de unos 22 años, educada por las monjas del convento. No tiene familia, su madre ha muerto hace un año y nunca supo quién fue su padre. Natacha ha venido a la capital para trabajar en la casa de la familia Pereyra como trabajadora del hogar, su situación socio económica es baja. Es hacendosa, muy trabajadora. Sabe lavar, cocinar, planchar, ordenar el hogar y atender a los distintos miembros de la familia Pereyra -a quienes trata con mucho respeto. Es ella -desde que llega a la casa Pereyra- quien la organiza, realiza las compras y organiza todo lo que la familia consume como alimentos.

Tiene una firme moral que se sostiene en su fe católica. Ella se presenta como "*Natalia Cervantes para servir a Dios y a usted*". La religión, sus creencias y mandatos forman parte de la cotidianeidad de Natacha. Para cocinar los huevos -por ejemplo- de acuerdo a cómo los quiere preparar, reza un padre nuestro, un ave maría o la suma y combinación de las oraciones.

Frente a los dueños de la casa se nos presenta -siempre- con un poco de nerviosismo, muy tímida, en general podemos señalar que es una joven callada. Siempre está ordenada, con el uniforme muy limpio y planchado, bien peinada.

Cuando no viste uniforme de trabajo, se viste en tonos rosa o pasteles -celeste, verde, blanco. Sus vestidos son floreados, con poco escote. Se viste de manera recatada, no se maquilla. Su timbre de voz es suave, habla de manera pausada aunque frente a hechos que la incomodan puede ser muy determinada y expresarse de manera firme.

En otro momento del relato Natacha observa a Chizita quien está jugando con una muñeca y señala "*dicen que las muñecas despiertan el instinto maternal en las niñas, es hermoso, verdad*".

La voluntad del personaje.- Natacha en casa de los Pereyra se enamora de Raúl Pereyra -el hijo mayor de la familia. Ella sabe que pertenecen a mundos diferentes, sin embargo lo quiere, quiere estar cerca de él, quiere cuidar de él y de su familia. Su objetivo es amar a Raúl, aunque esto signifique aceptar que él se case con otra persona -de su misma clase social- y ella misma casarse con otro hombre -pobre como ella-, pero permanecer al lado de Raúl para cuidarlo. En un momento del relato Natacha dice "*los pobres siempre buscan a los pobres*".

Natacha no se imagina que Raúl corresponderá ese amor.

2. Teresa

Aspecto físico/ espiritual del personaje.- Teresa es una joven de unos 25 años, bien educada, buena hija, respetuosa de sus padres. Es la señorita de la casa, en espera de un buen matrimonio. Es la acompañante ideal de la madre. Ha terminado el colegio pero no ha estudiado una carrera, tampoco trabaja. Sin embargo se hace cargo de la casa cuando no tienen una trabajadora del hogar.

Siempre está muy ordenada, con la ropa muy limpia y planchada, bien peinada, no usa maquillaje. La ropa la usa bien entallada, con poco escote. Usa ropa hecha a medida, de moda y de colores vivos. Generalmente usa vestidos o conjuntos. Su cabello es largo, usualmente lo usa suelto.

Su timbre de voz es suave, habla a una velocidad moderada. Cuida su figura, su cutis, su cabello.

Si bien en un inicio le dirá Natacha que *la relación con su hermano es imposible porque arruinará la reputación de ambos*, luego los apoyará -a Raúl y a Natacha- cuando estos confiesen que se aman y se van a casar, ayudará a Natacha en su aprendizaje en la escala social.

La voluntad del personaje.- Teresa guarda un gran secreto, mantiene una relación un hombre casado, quien la va a dejar plantada. Finalmente encontrará un hombre bueno con quien se casará y tendrá una familia.

Teresa quiere tener su propia familia. Pareciera no tener un objetivo propio sino cumplir con los mandatos y exigencias de su familia.

3. Elvira

Aspecto físico/ espiritual del personaje.- Elvira es una joven de unos 25 años, heredera de una gran fortuna, ha sido bien educada, buena hija, respetuosa de sus padres y de las exigencias de su clase social. Es una mujer independiente, tiene su propio carro, se mueve con libertad. Conoce el mundo. Se define como una mujer moderna. Frecuenta los lugares de moda. Confiesa *no saber cocinar, planchar, ni lavar, ni coser ni nada*; en ese aspecto se define como *una calamidad*.

Es una mujer planificadora, siente celos de Natacha. En general es una mujer que es presentada con pocos sentimientos, no se deja llevar por las emociones. Cuando Raúl termina su relación con ella, Elvira resiente el hecho de que *la haya dejado por una sirvienta*.

Siempre está muy bien arreglada, con la ropa de moda, de colores fuertes, su ropa es hecha especialmente para ella. La ropa la usa bien entallada, con escote. Generalmente usa vestidos o

conjuntos. Su cabello es de largo mediano, usualmente lo usa suelto. Siempre usa maquillaje. Cuida su figura, su cutis, su cabello.

Su timbre de voz es un poco agudo, habla a una velocidad moderada. Es una mujer que sabe que tiene poder.

Tiene un amante, a quien quiere pero con quien no corresponde un matrimonio. El matrimonio perfecto de Elvira es con alguien como ella, rico, joven, con apellido.

La voluntad del personaje.- Elvira quiere conseguir un buen matrimonio, mantener el nombre, el estatus y el prestigio.

De ella sabemos que ha tenido una vida sin preocupaciones, su padre la adora y la complace en todos sus deseos. No tiene hermanos.

MATRIZ 1

TELENOVELA YO NO ME LLAMO NATASHA

1. Natasha

Aspecto físico/ espiritual del personaje.- Natasha es una joven que viene de Arequipa a vivir con su madre y trabajar junto a ella en la casa de la familia Schulmann. Tiene unos 22 años, ha estudiado interna en el convento con las monjas -a quienes ponía de cabeza. Solo tiene a su madre Julia. Su situación socio económica es baja. Es hacendosa, muy trabajadora. Sabe lavar, cocinar, planchar y organizar el hogar. Frente al no pago por su trabajo -ni el de su madre- y el conocimiento de la bancarrota de la familia, Natasha es quien hace un plan para que la casa funcione y se mantenga. El plan lo realiza de acuerdo y con el aval de Alonso Raúl -el primogénito de la familia -en quienes los padres tienen la esperanza de que los salvará de la bancarrota cuando se case bien casado, es decir con alguien de sociedad.

Natasha pone a todos los Schulmann a trabajar de igual a igual con las trabajadoras del hogar. Para ella el trabajo es trabajo y todos son iguales. Tiene una firme moral que se sostiene en los valores aprendidos, en las cosas justas y en el esfuerzo colectivo. Cree firmemente que con trabajo y dedicación se consiguen las metas soñadas.

Siempre está muy ordenada, con el uniforme muy limpio y planchado, bien peinada. El uniforme lo usa bien entallado y con un poco de escote. Cuando no viste uniforme de trabajo, se viste con leggings, polos, zapatillas. Usa pocos vestidos, pero cuando sale a bailar usa minifalda y blusas pegadas que resaltan su cuerpo. Se maquilla poco. Su timbre de voz es alegre, vital, habla de manera

acelerada, usa jerga. Es muy determinada, no le huye a las situaciones conflictivas, se embarca en batallas que considera justas.

La voluntad del personaje.- Natasha en casa de los Schulmann se ilusionará con Alonso Raúl, de hecho lo invitará a salir y demostrará que le gusta. Frente a eso Alonso Raúl le confesará que él es gay y que ha regresado al país por una decepción amorosa. Desde ese momento se convertirán en los mejores amigos. Se apoyarán mutuamente y Natasha será la pantalla frente a los padres. La disconformidad de la madre será por la clase social, Natasha no tiene dinero. Su oposición es por el dinero y el nombre y no necesariamente por los rasgos étnicos.

En el barrio Natasha conocerá a Marco -quien es guardaespaldas de Servando. Es de Marco que Natasha finalmente se enamora y es con quien se casa al final del relato.

Si bien ahora tiene es trabajadora del hogar, Natasha quiere ahorrar para empezar con un negocio de comidas y catering. En este proyecto Marco la apoyará y se convertirá en su socio ya que él también cocina, aunque su fuerte es la repostería.

Sus amigas trabajadoras del hogar –Mery y Paquita- también son socias del negocio y trabajan en él para ayudarse económicamente. Es importante señalar que a lo largo del relato nos reiteran que Natasha se ha preparado para este negocio, en el convento además de estudiar la secundaria se ha dedicado a aprender cocina y repostería.

2. Mery

Aspecto físico/ espiritual del personaje.- Mery es una joven madre soltera de un bebé de meses de nacido, el padre de Hernán la abandonó cuando se enteró del embarazo. La familia tampoco la apoyó, ahora está en Lima buscando un trabajo que le permita salir adelante con su hijo.

Siempre está muy ordenada, con el uniforme limpio y planchado, bien peinada. El uniforme lo usa poco entallado. Su mayor preocupación es Hernán –su hijo. Su timbre de voz es suave, habla pausadamente, aunque tiene una fuerte determinación en relación al bienestar de su bebé. Se maquilla muy poco.

Cuando la telenovela empieza ella se encuentra sin trabajo, la han despedido por causa del bebé. Se encuentra buscando trabajo –sin suerte- cuando se encuentra con Natasha y Mamá Julita –que han salido a pasear en su día libre. Mery les pregunta si ellas no necesitan una empleada en casa, las dos sonrían y le dicen que ellas también son trabajadoras del hogar. Le ofrecen averiguar en el barrio si en alguna casa necesitan una persona para trabajar.

Es muy amiga de Natasha, es su socia y confidente.

La voluntad del personaje.- Mery busca salir adelante con Hernán, de su vida sabemos poco, sí sabemos que en los últimos años su vida ha estado llena de desilusiones, en algún momento se permitió soñar con una pareja y una familia, pero la realidad le demostró que el sueño no era posible. El hombre que ella amaba la abandonó. Solo tiene a su hijo y a él se aferra. Ahora quiere ser una buena madre y que le den una oportunidad para mantenerse y mantener a su hijo.

Siente que tiene que demostrar que puede trabajar y ser responsable de un horario y el que-hacer a pesar de criar sola a su hijo. Sabe que en su condición de madre soltera *rehacer* su vida va a ser muy difícil. Ella no necesariamente confía en los hombres y su primera preocupación *debe* ser su bebé.

En el barrio Mery conocerá a Leonardo –el nieto del dueño de la bodega- con quien finalmente se casará. Antes que eso suceda, Mery trabajará en casa de la señorita Lourdes –que es una mujer soltera de unos 50 años. Lourdes nunca se casó porque sus padres se opusieron a que lo hiciera con alguien de una clase social que ellos consideraban inferior. La señorita Lourdes es una mujer rica, de nombre y abolengo que resiente el estar sola. Desde que Mery llega a su casa dedica su tiempo a ella y al bebé.

3. Paquita

Aspecto físico/ espiritual del personaje.- Paquita es una joven ayacuchana que ha venido a Lima para estudiar y trabajar, quiere terminar el colegio e ingresar a la universidad a estudiar una carrera para ayudar a su madre. Tiene unos 17 años, es aplicada en los estudios pero su madre no tiene recursos para pagarle los estudios.

Es una jovencita animada y conversadora cuando se siente en confianza; cuando no, es más bien tímida, callada y –muchas de las veces- asustadiza. Lima le parece una gran ciudad y le tiene algo de miedo a la gente. Ese miedo no es gratuito, pues en la casa donde trabaja el hijo de la familia –que es drogadicto- en más de una oportunidad ha tratado de abusar sexualmente de ella. Ella se ha defendido sola porque la madre del joven –Rebeca- cree a su hijo incapaz de hacer algún mal. En esa casa también trabaja Violeta como ama de llaves, a pesar de que ella se ve a sí misma como *la dama de compañía de la señora*.

Paquita sufre una serie de abusos en la casa. Cuando Aldo roba alguna cosa de la casa para costear su consumo de drogas, es a Paquita a quien responsabilizan; aún cuando ella lo niega, la patrona y la propia Violeta la amenazan con denunciarla a la policía.

Ella –en principio- no tiene en quien apoyarse, pero cuando conoce a Natasha, a Mamá Julita, a Mery, empieza a confiar en ellas y de a pocos comenzará a contarles sus problemas y también cobrará valor para defenderse. Paquita se enamorará de Gian Piero que es primo de Kerly e hijo de Calixta. Él es el llamado -según su madre- a continuar con la empresa que ella ha construido pero él solo quiere ser mago.

Se viste de manera recatada, trata a todos con mucho respeto. Habla pausadamente aunque aprende a defenderse. No usa jergas y no conoce la ciudad.

La voluntad del personaje.- Paquita lo que más desea es estudiar, ha encontrado en la migración a Lima su única oportunidad para lograr sus sueños. Trabaja porque quiere pagarse los estudios. Su gran antagonista es su patrona y la casa donde ha conseguido trabajo pues la explotan sin dejarle tiempo para sus tareas y sus estudios.

4. Kerly

Aspecto físico/ espiritual del personaje.- Kerly es ahijada de Calixta –que es dueña de un negocio de productos naturales y los exporta a EE.UU.- y se hace cargo de todas las labores del hogar. Es probablemente quien mantenga una relación más democrática con sus patrones –porque son su familia. Frente al inicio del imperio de Calixta en Estados Unidos, Kerly dice: *“padrino todos vamos a ser millonarios”*.

En principio su relación Natasha no es buena. Kerly –quien muchas veces opta por el camino fácil para lograr las cosas- suele dejar la basura en la puerta de la casa de los Schulmann y eso significa que Natasha tenga que ser la que la lleve a los contenedores que hay en el barrio. El primer día de trabajo de Natasha, ésta se lo reclama y como Kerly no hace ningún caso, Natasha la baña con un baldazo de agua y espuma. A partir de ese momento Kerly le dice a Natasha *“la pirañosa”*.

Siempre está muy ordenada, con el uniforme muy limpio y planchado, bien peinada, usa maquillaje. El uniforme lo usa bien entallado y con un poco de escote. Cuando no viste uniforme de trabajo, se viste con vestidos, faldas y blusas coquetas.

Su timbre de voz es agudo, alegre, vital, habla de manera acelerada, usa anglicismos. Se siente regia, cuida su figura, su cutis, su cabello. Es muy determinada, no le huye a las audiciones ni a las mujeres que compiten con ella.

La voluntad del personaje.- Kerly sueña con ser cantante de cumbia. En principio podríamos decir que es la más frívola de las cuatro, sus preocupaciones parecieran reducirse a conseguir audiciones para cantar, a vestirse regia –para dar una buena impresión en las audiciones-, a que Randy –su novio y manager- no le saque la vuelta con otras chicas. Sin embargo Kerly se preocupa sinceramente por lo

que le ocurre a la familia y trata de apoyar a sus padrinos, aunque muy pocas veces lo consiga de verdad.

5. Violeta

Aspecto físico/ espiritual del personaje.- Violeta es la antagonista del relato audiovisual, la joven mestiza que cree que su belleza y seducción pueden solucionarle la vida. Violeta se niega a reconocer su condición de igualdad con las otras chicas trabajadoras del hogar.

Ella se siente más que ellas negando constantemente el ser una *doméstica*. En una ocasión dice “*yo no soy igual a ninguna de estas cholas apestosas que trabajan acá en el barrio*”. Sin embargo Aldo –el hijo drogadicto de Rebeca con quien Violeta mantiene relaciones sexuales con cierta frecuencia– le dice en un momento de la historia “*cholita, tú estás bien para pasar el rato, pero para presentarte como novia, ¡no pues!*”.

Violeta confía en la idea que señala que “la belleza es uno de los atributos que ha definido tradicionalmente a lo femenino. Ella se vincula a su capacidad de seducir al varón” (Füller, 1998: 67).

Violeta se viste de dos formas muy diferentes entre sí. Cuando está trabajando en casa de Rebecca donde no usa uniforme. Siempre está muy ordenada, con la ropa muy limpia y planchada, bien peinada, no usa maquillaje. La ropa la usa bien entallada, sin escotes. Generalmente usa una falda, una blusa y un chaleco en colores sombríos. La blusa es blanca y completamente cerrada. Lleva una cruz en una cadena.

Cuando no está en el trabajo, ella se viste seductoramente, con ropa muy entallada y con grandes escotes, lleva el cabello suelto, y no lleva la cruz en el cuello.

Su timbre de voz es un poco agudo, frío, hasta monocorde, habla de manera prepotente. Se siente superior a los demás. Cuida su figura, su cutis, su cabello, su cuerpo. Es muy determinada, siente que para alcanzar sus metas necesita conseguir un hombre con dinero y prestigio.

La voluntad del personaje.- Violeta desea tener una buena vida, conseguir un marido rico que le resuelva los problemas. De su vida sabemos muy poco, tiene una relación con el hijo de la dueña de casa con la que trabaja. Violeta confía en que él se va a casar con ella. Odia la pobreza.

MATRIZ 2: Escenas y situaciones dramáticas

TELENOVELA NATACHA

El personaje de Natacha

1. Presentación de Natacha.-

Es la primera aparición de Natacha, ha llegado desde Iquitos a la capital y se encuentra en la casa de la familia Pereyra. A Natacha se la ve nerviosa, observa sus manos, se arregla el cabello, se arregla la falda mientras espera a ser atendida. En off se escucha la voz de la señora Rosalía Pereyra, quien llama a Chizita, la hija menor de la familia. Natacha escucha la voz y se persigna. La señora de la casa entra a la sala, Natacha se levanta inmediatamente. Se negocia la contratación de Natacha como “sirvienta” en la casa Pereyra. Se le indican sus tareas (cocina, cuidado, compras, limpieza y servicio), la ropa (uniforme) que tendrá que usar y se le muestran sus espacios (cocina y dormitorio).

Enseguida vemos a Natacha sirviendo el almuerzo. Natacha ve por primera vez a Raúl, ambos se gustan. La madre le ordena que sirva la sopa, la corrige constantemente y eso genera nerviosismo en Natacha quien bota la bandeja de la sopa ensuciando a Raúl. Enseguida se ofrece a limpiarlo. Natacha se retira. La familia conversa sobre el nuevo puesto de Raúl, la conversación nos permite saber que es Raúl quien mantiene la casa, que el padre está próximo a retirarse, que a Teresa se le critica no tener novio a pesar de la edad (no llega a 30) y que la madre sufre de jaquecas cuando se presenta alguna situación incómoda. Después de un buen momento, Raúl se levanta y va a buscar a Natacha, quien ya limpió el saco. Raúl se da cuenta de las carencias económicas de Natacha.

Presentación del personaje en la situación dramática.- Natacha se está presentando ante su nueva “patrona” Doña Rosalía. Lleva un vestido sencillo, de colores en tonos rosa con flores. El largo del vestido va debajo de la rodilla. El cabello lo lleva amarrado hacia atrás. Calza zapatos sin taco. En las manos tiene una cartera sencilla y pequeña de color negro.

Toda esta primera situación se da en el recibidor teniendo de fondo la sala de la casa. Natacha se encuentra nerviosa, con temor de lo que encontrará en esta casa. Sabe que viene recomendada, aún así se siente inferior.

Representación de lo femenino en el personaje.-

a) **Domesticidad:** Natacha se encuentra en la casa de la familia con la que empezará a trabajar. Su lugar de acción será la cocina y su dormitorio. En el dormitorio está el mundo de Natacha. En el dormitorio conversa por primera vez con Raúl.

b) Relación en la cotidianeidad con la pareja: Raúl le pregunta si le gusta su cuarto, le ofrece una frazada para el frío de Lima. Natacha le ayuda a ponerse el saco. Ha quedado muy limpio. Raúl se da cuenta de que Natacha no tiene zapatos, le ofrece unos nuevos.

c) Relación en la cotidianeidad con los otros: La relación con la señora de la casa y con Teresa es de subordinación. Natacha está al servicio de ellas. Son todas mujeres pero no son iguales, Chizita, la hija menor, es la que trata a Natacha más afectuosamente. La señora siempre la crítica, todo lo que hace Natacha parece estar mal para ella. Teresa es más paciente. Al papá parece no importarle la empleada, pero sí le interesa su hijo.

2. Encuentro con la “Otra” mujer

Natacha tiene tres semanas trabajando con la familia Pereyra, se ha ganado el cariño y la admiración de Raúl, de Chizita y de Teresa. Natacha está regando el jardín. Llegan Raúl y Elvira en el carro de ella, Elvira está manejando. Ambos le dicen que cuando se casen, Natacha se irá con ellos. “Tú tienes que salvar mi matrimonio, yo no sé lavar, ni cocina, ni nada” le dice Elvira. Natacha le pregunta entonces que para qué se casa, Natacha ha resentido la presencia de Elvira y esta nota que Natacha es bonita e “ingeniosa”. Elvira y Raúl se van. Llega Pedro.

Presentación del personaje en la situación dramática.- Natacha lleva puesto su uniforme. Calza los zapatos regalados por Raúl, no lleva maquillaje, se le ve bonita. Se encuentra en el jardín de la casa, cuando el auto llega se acerca al garaje a recibir al joven Raúl y se encuentra también con Elvira.

En esta situación se da un diálogo tenso entre Natacha y Elvira. Natacha es inferiorizada por Elvira en relación a su condición de “doméstica” y en relación a la “necesidad” que tiene Elvira de tenerla con ellos cuando Raúl y ella se casen.

Natacha sale airosa de la situación en tanto cuestiona el no saber cuidar a los otros que plantea Elvira.

Representación de lo femenino en el personaje.-

a) Domesticidad: Natacha se encuentra cuidando el jardín, no necesita que nadie supervise lo que hace.

b) Relación en la cotidianeidad con la pareja: Natacha resiente el saber que Raúl tiene novia, pero se mantiene firme en sus sentimientos.

c) **Relación en la cotidianidad con “la otra mujer”:** Resiente su presencia. Natacha no entiende por qué si Elvira no puede cuidar de Raúl, se van a casar.

d) **Relación en la cotidianidad con los otros:** Natacha acepta la invitación de Pedro para ir al cine.

3. Relación con Raúl

Raúl sabe que Natacha nunca ha tenido una muñeca. Está en un centro comercial y ve una muñeca en un escaparate. Piensa en Natacha. Natacha entra a su habitación y ve la muñeca sobre su cama. Natacha abraza a la muñeca, juega con ella. Teresa se da cuenta de los sentimientos de Natacha y habla con Raúl. Esa misma noche todos salen, Chizita se accidenta. El médico le dice a Raúl que su hermana se ha salvado por la sirvienta. Raúl va a ver a Natacha, ella le dice que no le hable más pero que no la aleje de él. Raúl le dice que ella no se irá a ninguna parte, que no se preocupe.

Presentación del personaje en la situación dramática.- Natacha lleva puesto su uniforme. Calza los zapatos regalados por Raúl, no lleva maquillaje, se le ve bonita. En esta situación encontramos a Natacha principalmente en su dormitorio, en la cocina –donde encuentra a Chizita accidentada y en el dormitorio de la clínica. Natacha ha salvado la vida de Chizita y las dos están hospitalizadas. Ella ha cuidado de la niña. Cuando Raúl llega a verla, ella le dice que no la vuelva a mirar, que no le volverá a hablar si es necesario pero que no la aleje de él, ella sin él moriría.

Representación de lo femenino en el personaje.-

a) **Domesticidad:** Natacha se encuentra en su dormitorio, juega a ser una mamá con su muñeca. Ese cuidado será el mismo que le ofrecerá a Chizita.

b) **Relación en la cotidianidad con la pareja:** Natacha le ruega que no la aleje de su lado, le dice que se olvide de sus sentimientos.

c) **Relación en la cotidianidad con los otros:** Natacha ha salvado de morir a la niña, que es como una hija para Raúl, ella ha actuado rápido y ha entregado su sangre para salvar la vida de Chizita.

4. La realización del amor

Han pasado algunos meses, finalmente Natacha y Raúl se van a casar, la ceremonia es religiosa y se lleva a cabo en el patio del convento donde Natacha ha estado viviendo. Teresa es la madrina, el papá de Raúl lleva a la novia al altar. Chizita está emocionada y la madre acepta resignada la situación. Elvira y Carlos, el otro hermano de Raúl observan a lo lejos, Elvira dice que “paciencia es inteligencia”, que ella sabrá esperar a que Raúl regrese a su lado.

Raúl y Natacha parten de luna de miel. Ellos están felices pero son conscientes de que la gente comenta, le critican a Raúl el haberse casado con su *servienta*. Su propia mamá dice “*una servienta será siempre una servienta*”

Presentación del personaje en la situación dramática.- Natacha lleva un bonito vestido de novia con velo y ramo de flores de azahar. El matrimonio se realiza en el convento donde Natacha fue criada. Las monjas celebran el amor de la pareja y les dan sus bendiciones.

La pareja parte de luna a la playa, en el balneario se encuentra con viejas amistades de Raúl, que no se acercan a saludarlos. Natacha resiente el hecho de que estén marginando a su esposo.

Representación de lo femenino en el personaje.-

a) Domesticidad: Natacha se encuentra en el convento donde fue acogida cuando murió su madre, de alguna manera se encuentra en casa, las monjitas están emocionadas con el matrimonio de Natacha.

b) Relación en la cotidianeidad con la pareja: Raúl la observa enamorado. Natacha y él son una bonita pareja y se quieren pero tienen muchos obstáculos que ir superando juntos. Cuando ella está con Raúl se siente completa y segura. Raúl la apoya constantemente.

c) Relación en la cotidianeidad con “la otra mujer”: Elvira no ha quedado satisfecha con la situación, tiene sus propios planes para separarlos y que Raúl vuelva a su lado. Natacha no reconoce que tiene en Elvira a una enemiga poderosa.

d) Relación en la cotidianeidad con los otros: Don Leopoldo, Teresa y Chizita están felices con el matrimonio de Raúl y Natacha. La madre y Carlos no, les parece un gran error, la madre no soporta la idea de que su hijo se haya casado con una *servienta*.

5. El final feliz

Natacha ya es mamá de una bonita niña. Raúl es un padre amoroso. Es de noche, Raúl sale de casa a una reunión. Natacha empieza a preocuparse por la ausencia de su esposo conforme pasan las horas. Raúl en realidad ha acudido a una cita con Elvira, esta se lo pidió en nombre de su viaje relación. Llega sorpresivamente un “amante” de Elvira y la mata. Elvira muere en los brazos de Raúl. El amante se suicida.

Natacha ha sido informada por Carlos del encuentro y llama a Teresa. Raúl vuelve a casa pero Natacha no quiere escucharlo. A la mañana siguiente él le dice que irá a la policía. Natacha lo perdona y le dice que vuelva pronto. Raúl parte en su carro. Una joven se acerca a Natacha y le

pregunta si ahí no es donde necesitan una sirvienta. Natacha sonrío, abraza a la joven y entran a la casa.

Presentación del personaje en la situación dramática.- Natacha lleva vestidos modernos y de colores. Viste a la moda, el pelo lo lleva peinado (de peluquería) y está maquillada. Aunque mantiene su “pureza” se ha transformado en una bella mujer de un hombre con poder. Natacha se encuentra terminando de acostar a su bebé –a quien prodiga de cariños, cuidados y mimos.

Recibe la llamada anónima en la que le dicen que su marido está con Elvira en un departamento de ella. Le dicen que Raúl la está engañando. Natacha se entristece y llora pero decide no ir a buscar a su marido. En cambio conversa con Teresa quien le señala que lo que está haciendo es lo que corresponde. Aún angustiadas ambas mujeres deciden esperar por Raúl en casa, él ya dará las explicaciones.

Representación de lo femenino en el personaje.-

a) Domesticidad: Natacha se encuentra en su casa cuidando de su hija, preparando la cena y atendiendo el hogar.

b) Relación en la cotidianidad con la pareja: Natacha se entera que Raúl ha ido a encontrar a Elvira, resiente esa situación, pero no va en busca de su marido, espera en casa por las explicaciones del hecho. Raúl se arrepiente de haber puesto a su mujer en esa situación. Finalmente Natacha confía en las palabras de Raúl.

c) Relación en la cotidianidad con “la otra mujer”: Elvira trata hasta el final de recuperar a Raúl. Natacha siente pena por el final de Elvira.

d) Relación en la cotidianidad con los otros: Teresa se ha convertido en la gran amiga de Natacha.

TELENOVELA YO NO ME LLAMO NATACHA EL PERSONAJE DE NATASHA

“Soy lo que soy y si no te gusta piña pues”

Es la primera aparición de Natasha, está en el convento de Santa Catalina en Arequipa, está soñando con que es una cheff famosa y recibe un premio importante. Sor Catita la despierta y le dice que ella aún no ha ganado nada, y le recuerda que hoy parte a Lima.

Salen a comprar recuerdos para traer a la capital. Natasha se despide de las monjitas y parte a Lima. Trae con ella a su cuy Terry. Natasha nos cuenta que su mamá trabaja como empleada del hogar en una casa bien pituca en Lima y por eso la dejó con las monjitas para que ella recibiera educación y estuviese cuidada, pero que ya es tiempo de “este pechito vele por su viejita”.

En el bus nos va contando su propia historia. En el camino Natasha interviene para que unos mineros que han tomado la carretera los dejen pasar y nos dice que “los problemas no se solucionan con los brazos cruzados”.

En paralelo conocemos a mamá Julita –la mamá de Natasha- y nos enteramos que la familia donde trabaja, está en la quiebra económica. Natasha finalmente llega a Lima. En el camino a la casa Schullman una combi cierra al taxi donde va Natasha y su mamá. Natasha se baja y “cuadra al cobrador”. Posteriormente en la conversación con Techy y Pachipachi -los patrones- queda muy claro que Natasha conoce sus derechos laborales y los va a hacer respetar.

1. Presentación del personaje en la situación dramática:

Natasha lleva ropa juvenil, mallas, polo y zapatilla. Los colores son vivos. Su cabello es largo, lo lleva amarrado en una cola. En el bus lleva una cartera de colores brillantes donde tiene escondido a Terry. Se le ve juvenil, alegre, actual. Toda esta primera situación se da en su dormitorio y los patios del convento. Después en los exteriores de la campiña arequipeña y finalmente en Lima –terminal, calle y casa de los futuros patrones.

Natasha tiene que dejar el convento y partir a Lima, en ese trayecto va a encontrarse con situaciones que impiden o retrasan su llegada y Natasha les hará frente, buscando solucionar los problemas.

Natasha es un personaje que actúa frente a los problemas

2. Representación de lo femenino en el personaje:

Natasha se encuentra en el convento pero lo trae patas arriba. Su espacio parece ser los patios, la calle, la campiña. Su mundo, el mundo exterior. Ya en Lima ella no se siente corta, exige sus derechos. Es una mujer que actúa.

Natasha tiene una muy buena relación con las monjitas, en especial con Sor Catita, quien le habla de los peligros de Lima. Natasha le dice que no se preocupe, que ella sabe cuidarse. En general Natasha parece llevarse bien con todos, pero cuando algo ocurre y ella nota que no la respetan o no respetan a su madre, ella pelea como una leona para defender las causas justas.

“La nueva patrona de la casa”

Es domingo Natasha y su madre han salido a pasear. En el paseo se les acerca una joven –Mery– quien lleva un bebé en brazos y les pregunta si ellas no están necesitando una empleada para su casa. Mamá Julita y Natasha se ríen y le dicen que ellas también son empleadas domésticas. Natasha se pone a jugar con el bebé mientras Mamá Julita le ofrece averiguar en el barrio si hay un puesto libre. Al regreso encuentran a Alonso Raúl en la casa, ha vuelto de Europa con algunos ahorros que permitirán que sus padres vuelvan a vivir con comodidad –están en la ruina económica, han gastado toda la herencia de los Schulmann.

Alonso Raúl y Natasha se reencuentran después de muchos años, se conocen desde niños y él la sigue llamando Natalia. Le dice que está muy bonita. Natasha se entusiasma con Alonso Raúl. Techy les reclama a Julia y a Natasha el haber salido. Natasha le pregunta entonces ¿cuánto va a ser su sueldo? Y ¿cuándo les va a pagar? Techy y Natasha discuten por los sueldos y Alonso Raúl se compromete a pagar los sueldos.

Natasha le dice que la llame Natasha, no con “c” sino con “s” con más estilo. Ambos sonríen.

1. Presentación del personaje en la situación dramática:

Natasha viste un jean y polo, calza zapatillas, y lleva el cabello en media cola.

Su espacio natural pareciera ser los espacios amplios, abiertos como los parques, la propia calle, esos donde puede caminar, correr, jugar y soñar. Además en esta situación la vemos de vuelta en casa de los patrones.

Natasha ha llevado a pasear a su mamá, están disfrutando el día juntas, haciendo planes para el futuro. Cuando Mery se les acerca y les cuenta su historia vamos a observar que si hay algo que rige la conducta de madre e hija es su solidaridad, su buena disposición para ayudar al prójimo.

Cuando vuelven a la casa es claro que el encuentro con Alonso Raúl ilusiona a Natasha, sin embargo eso no impide que haga valer sus derechos laborales frente a los padres del joven.

Se nos muestra justa, solidaria con el prójimo y con ella misma, defiende a su madre y el trabajo que ella realiza.

2. Representación de lo femenino en el personaje:

Natasha es una joven con las cosas claras con respecto a trabajo actual y a su futuro. Es una mujer decidida a sacar adelante “a su viejita” y a progresar en la vida. No deja que nadie la maltrate u ofenda. En relación a Raúl, ellos se conocen desde niños, son amigos desde siempre, de chicos jugaban juntos y Natasha siempre era quien ganaba.

Es justa y solidaria, busca el bien colectivo.

“Un nuevo galán en el barrio”

Han pasado algunas semanas, la situación en casa de los Schulmann es difícil, Natasha y Alonso Raúl han puesto orden en la economía de la familia y Natasha lleva las riendas de la casa porque ha puesto un negocio de catering y buffett –con su mamá y con Mery-, negocio que les permite pagar las cuentas y empezar a salir de la crisis. Los papás Schulmann han puesto alguna resistencia –Techy le recordó que “una Benavides Olmos de Schulmann solo entraba a la cocina para ordenar que le sirvan la cena”.

Natasha le dice que a partir de ahora “entrará a cocinar y que si se porta bien la pone en planilla y le puede dar su salida por 28 de julio y navidad pero hasta que no facturen en grande nadie sale ni para ir a misa”. Alonso Raúl la apoya.

Al final Techy y Pachipachi han cedido porque el dinero empieza a entrar a la casa y viven un poco mejor. A pesar de haber cedido Techy constantemente está tratando de evadir su responsabilidad y trabajo.

Natasha y Alonso Raúl se han convertido en los mejores amigos, él le ha confesado su verdadera identidad sexual. Alonso Raúl es gay. También le ha pedido que lo ayude con su familia, Natasha es la “novia oficial” de Alonso Raúl para que sus papás no sospechen ni juzguen su sexualidad.

Una mañana Natasha lleva unos biscochitos a los chicos de la parroquia; entrenando a los chicos hay un joven nuevo en el barrio -Marco. La pelota ha salido fuera de la cancha, Marco la coge y pateo. La pelota le cae a Natasha haciendo que todos los dulces caigan al piso.

Natasha discute con Marco, los chicos ríen. A pesar de la discusión ambos se gustan. Al día siguiente Marco –quien ha llegado de provincia al barrio a trabajar de seguridad particular de su tío- le lleva un postre a Natasha para pedirle perdón por el incidente.

Conversan y descubren que a los dos les gusta la cocina. Marco cocina y es bueno en eso. Quiere poner algún negocio de cocina más adelante. Natasha le habla de su negocio. Un par de días después Marco le propone ser socio capitalista en el negocio de Natasha. Esta le dice que lo va a pensar.

1. **Presentación del personaje en la situación dramática:**

Natasha viste uniforme azul con mandil blanco. Calza zapatillas y lleva el cabello amarrado en cola. Les ha llevado a los chicos del barrio unos dulces recién preparados por ella. Está en la cancha de fútbol de la parroquia. Luego en la cocina de la casa Schulmann cocinando.

2. **Representación de lo femenino en el personaje:**

Natasha es dueña de su tiempo, de su economía, lo que le permite decidir. Es una mujer confiada en su conocimiento, en su potencial, en su trabajo. Es una mujer decidida a sacar adelante “a su viejita” y a progresar en la vida. Hay veces es demasiado aguerrida pero cuando nota que se ha equivocado, corrige.

Marco le ha gustado, y ella quiere un galán, después de la decepción por la opción sexual de Alonso Raúl. Descubre en Marco a un hombre emprendedor también y particularmente un hombre seguro de sí.

Es solidaria, busca ayudar a sus amigos y amigas, busca el bien colectivo. En familia busca mejorar la situación de la familia pero también defiende el trabajo y busca respeto para todos. No se siente menos que nadie, sabe que su trabajo y su negocio va a evitar la ruina de la familia.

“¿No todas somos iguales?”

Natasha necesita conversar con el Padre Arturo y lo va a buscar a la Iglesia, se encuentra con Violeta en el salón parroquial. Le dice que el día anterior la vio con su patrona, la saludó y ella ni la miro. Violeta le dice que estaba acompañando a la señora Rebeca. Natasha la mira y le dice que no vaya a ser sobrada. Que ellas son iguales, las dos trabajan en el servicio doméstico.

Al salir Natasha del salón, Violeta suelta su furia:

“Esta igualada ¿qué cosa ha creído? yo no soy igual a ella... yo no soy igual a ninguna de estas cholas apestosas que trabajan en este barrio”

1. **Presentación del personaje en la situación dramática:**

Natasha viste su clásico uniforme azul con mandil blanco. Calza zapatillas y lleva el cabello amarrado en cola. A pesar del uniforme Natasha pareciera apropiarse del uniforme, ella siempre luce guapa, ordenada, llena de vitalidad.

Mientras está buscando al Padre Arturo, Natasha tiene oportunidad de encontrarse con Violeta, a quien le cuestiona el no haber respondido un saludo. No solo cuestiona a Violeta por su actitud sino que le dice que las dos son iguales, las dos trabajan en lo mismo, por lo que no hay diferencias entre ellas.

2. Representación de lo femenino en el personaje:

Es una mujer confiada en su conocimiento, en su potencial, en su trabajo. Ella no se siente menos por ser trabajadora del hogar. No le gusta que la gente se sienta superior a ella por como uno aparenta.

Violeta le parece sobrada, es decir una persona que se siente superior a los demás. O peor aún una persona que siente que es más porque las demás son empleadas domésticas. Natasha se lleva bien con todos, es amiguera, le gusta compartir con los demás. Agradece los favores recibidos y sabe hacer favores sin esperar nada a cambio.

“Finalmente el matrimonio, tenemos una gran familia”

Es el día del matrimonio de Natasha con el Cachaco (Marco) y de Mery con Leonardo. Alonso Raúl ha hecho el vestido de Natasha, la ayuda a vestirse. Alonso Raúl y Natasha prometen ser las mejores amigas por siempre. Ambos han encontrado el amor. Alonso Raúl con Pinki y Natasha con Marco. Natasha piensa mientras ve a Mery a Alonso Raúl:

“Cuando llegue no tenía nada, solo a mi viejis, ahora tengo más de lo que jamás pensé tener en toda mi vida: una familia grande, una familia verdadera, dos grandes amigos, ¿qué más puedo pedir? Nada más, nadita más”

Casa a las dos parejas el padre Arturo. El matrimonio es sencillo pero muy bonito. La iglesia está llena de flores. Paquita tiene una relación con Gian Piero y Kerly va a cantar nuevamente con Marisol.

Como en todo relato de melodrama el final significa un beso y la palabra “fin”. Luego de esto hay una escena cómplice con la audiencia, donde los personajes hablan a la cámara y nos plantean que esta historia no termina allí. Que tenemos conocer cómo les va a ir con sus proyectos.

1. Presentación del personaje en la situación dramática:

Natasha lleva su vestido de novia, un vestido diseñado por Alonso Raúl, lleva una corona en el cabello y un juego de aretes y collar dorados.

Es el día de su matrimonio, se casa con su gran amor, amigo y socio. Se casa en un matrimonio doble donde también se casa su gran amiga Mery. Natasha descubre que tiene una gran familia, a pesar de tener solo a su mamá. Reflexiona sobre todo lo que ha logrado, valora el tener su familia.

2. Representación de lo femenino en el personaje:

Está emocionada, valora los afectos, las relaciones, la familia. Sabe que eso es lo que realmente importa. Se va a casar finalmente con el hombre que quiere, están felices. Son cómplices. Él trata de manejarla en broma y ella no se deja. Todos han asistido a la boda doble de Natasha y Marco y de Mery con Leonardo.



Extracto de El ángel del hogar**Coventry Patmore 1854**

At any time, she's still his wife,
Dearly devoted to his arms;
She loves with love that cannot tire;
And when, ah woe, she loves alone,
Through passionate duty love springs higher,
As grass grows taller round a stone.

