



Facultad de Humanidades
Instituto de Sociología
Carrera de Sociología

IDENTIDADES HÍBRIDAS:

**Una aproximación a las tensiones en las identidades de género de las protagonistas de
las teleseries nacionales diurnas entre 2013 y 2017**

Memoria de pregrado para optar al Grado de Licenciada en Sociología

Título Profesional de Socióloga.

ISABEL BÁEZ CHAMORRO

Profesora guía

Mónica Iglesias

Valparaíso, marzo, 2019

*A mi hermosa familia que me enseñó
el valor de lo intangible.*

Agradecimientos

A cada persona que me dio su apoyo y ánimo para cerrar este ciclo.

A mi mamá, papá, abuela y hermano por su pregunta incesante:

¿Y cuándo entregas la tesis?

A mis amigas y amigos por tantos retos e incentivos.

A Cristóbal por estar presente en casa paso, por ser mi compañero.

A Marcela Gutiérrez por su apoyo y aporte fundamental.

Resumen

Los cambios respecto de la condición de las mujeres en las últimas décadas de la mano de las demandas del movimiento feminista y junto a una serie de cambios sociales, culturales, políticos, económicos y tecnológicos, han producido indiscutibles cambios en las identidades de género y en la forma en que vamos construyendo nuestra forma de ser - hacer en el mundo. Cambios que han llevado a transiciones identitarias no exentas de tensiones y conflictos.

La presente investigación propone dar cuenta de estos cambios y tensiones, si las hubiere, en las identidades femeninas representadas en las Teleseries Nacionales Diurnas. Elegimos este escenario en tanto construcción cultural compleja que juega un rol fundamental en las representaciones que hacemos del mundo y, por tanto, en las construcciones genéricas que contribuyen a cómo nos configuramos desde la identidad femenina.

Palabras claves: Identidad Femenina – Género – Modelo tradicional de género - telenovela

ÍNDICE

Capítulo 1: Justificación del problema	8
1.1 Introducción.....	8
1.2 Planteamiento del problema.....	9
1.2.1 Pregunta de investigación.....	17
1.2.2 Objetivo general	17
1.2.3 Objetivos específicos.....	17
1.3 Relevancias	18
Capítulo 2: Marco Teórico	19
2.1 Medios de Comunicación y Estudios Culturales.....	20
2.1.1 Corrientes teóricas en el estudio de los medios de comunicación.....	20
2.1.2 Cultura: conceptos y distinciones teóricas	25
2.1.3 Televisión y telenovela.....	29
2.2 Estudios culturales feministas	31
2.2.1 Representaciones sociales y culturales de género	33
2.3 Mirando desde el género: modelos de género, hegemonías y cambio social.....	35
2.3.1 Concepto de género: debates y perspectivas	35
2.3.2 Identidades femeninas, modelos hegemónicos de género y sus transformaciones	39
Capítulo 3: Marco Metodológico	46
3.1 Diseño de investigación y tipo de estudio:	46
3.2 Diseño Muestral.....	47
3.2.1 Criterios de Inclusión	49
3.3 Técnicas de Producción de Datos.....	49
3.3.1 Procedimiento de observación y producción de fichas de campo:.....	52
3.4 Técnicas de Análisis de Datos	52
3.4.1 Esquema de indagación	54
3.5 Calidad del Diseño	56
3.6 Plan de Trabajo.....	57
3.7 Condiciones éticas	57
Capítulo 4: Caracterizando a las protagonistas: la interseccionalidad en la configuración identitaria.....	59
4.1 La intersección de Género y clase en la configuración identitaria de las protagonistas	60
4.1.1 Diferencias físicas.....	62
4.1.2 Distintas realidades, distintas exigencias valóricas:	65
4.2 Juventud Clase media: la propuesta de nuevos conflictos.....	70
4.3 A modo de conclusión preliminar:	72
Capítulo 5. Las necesidades dramáticas como ejes centrales en la construcción identitaria de las protagonistas: entre lo tradicional y transicional.....	73
5.1 Maternidad: continuidades profundas y grietas evidentes.....	74
5.1.1 Maternidad desde el dolor:	75
5.1.2 La maternidad como lucha y fortaleza:	76
5.1.3 Maternidad sin ser madres: el esperado final feliz	78
5.1.4 La maternidad en tensión.....	81
5.2 Amor: El ideal del amor romántico como el eje de la continuidad	82

5.2.1 El ideal del Amor-pasión:.....	82
5.2.2 Pequeñas grietas:	85
5.3 Trabajo remunerado: Un eje que tensiona el modelo tradicional	86
5.3.1 Trabajo por-para-otros:.....	86
5.3.2 Trabajo por-para-mí:	88
5.3.3 A modo de conclusión preliminar:	90
Capítulo 6. Identidades híbridas: las tensiones del modelo tradicional y la coexistencia con el ser para sí mismas.....	91
6.1 Personalidades modernas, movilizadores tradicionales: la maternidad como eje inamovible	93
6.2 Ser-para-mí: modelo emergente (o la ausencia de modelos).....	97
6.2.1 El quiebre de la supremacía moral y espiritual: mujeres con defectos.....	97
6.2.2 Agencia y transgresión:	99
6.2.3 Apropiación del cuerpo:	100
6.2.4 Ser para sí mismas coexistiendo con la persistencia del amor romántico.....	101
Conclusiones.....	105
Bibliografía.....	112
Anexo	118
Anexo 1: Ficha general.....	118
Anexo 2: Ficha protagonista.....	119
Anexo 3: Ficha selección de escenas.....	120
Anexo 4: Ficha de análisis final	121

Siglas

TND: Teleseries Nacionales Diurnas

PARTE I:
PRESENTACIÓN DE LA INVESTIGACIÓN

CAPÍTULO 1: JUSTIFICACIÓN DEL PROBLEMA

1.1 INTRODUCCIÓN

En la presente investigación ofrecemos un análisis de las tensiones en la representación de las identidades femeninas en relación con los cambios sociales de las mujeres encarnadas en las protagonistas femeninas de las Telenovelas Nacionales Diurnas (TND) durante el periodo 2012-2017. Nuestro interés es contribuir a los campos de investigación en torno a la producción y reproducción de significados, discursos sociales y culturales de lo *femenino* presentes en las telenovelas chilenas. Nuestro punto de partida radica en que los medios de comunicación son centrales para los procesos de transformación o perpetuación social y cultural, ellos son *mediadores* de conocimientos sociales, ofrecen a las personas representaciones o formas simbólicas que funcionan como esquemas referenciales de la vida cotidiana, y un conjunto de patrones sociales que se aceptan, negocian o resisten y dan sentido a la experiencia particular.

De acuerdo con Michele Mattelart (2005) el movimiento de mujeres ha otorgado una importancia crucial a los temas de representación de la imagen de la mujer en los dispositivos de comunicación y difusión cultural. Pero advierte que la problemática “mujeres y medios” ocupa un lugar muy marginal en la generalidad de los estudios de género. De la misma forma, los estudios sobre la televisión han sido considerados, tal como afirma Martín Barbero (1997), como “el mal de ojo” de los intelectuales, por lo tanto, existe una débil preocupación de la televisión como objeto de abordaje sociológico y científico. Esto porque las producciones académicas relativas a los estudios de televisión han sido desplazadas, por una parte, por la banalidad o superficialidad que los envuelve y, por otra parte, son, en cierta medida, desplazados por los estudios sobre las Nuevas Tecnologías de la Información y Comunicación (NTICs). En este contexto, esta tesis contribuye a ámbitos de estudios que no han sido del todo sistemáticos en el campo de las ciencias sociales y la sociología en particular.

El problema de la producción y reproducción de representaciones de género, de identidades femeninas en la telenovela y las tensiones que las constituyen se enmarca en complejos procesos sociales de continuidad y cambio social, pues, por un lado, durante las últimas décadas nuestro país ha experimentado importantes procesos de transformación y avance en torno a la realidad de las mujeres y su posición en la sociedad. Por otro lado, los medios de comunicación y la televisión han tenido un desarrollo vertiginoso durante el siglo XX, siendo centrales en la constitución de la sociedad moderna.

A continuación, brindamos los principales antecedentes de los elementos que componen esta tesis, es decir, nos situamos dentro de los estudios de los medios de comunicación, la televisión y la telenovela en América Latina y en Chile mirando vinculándolos con las perspectivas de género. De acuerdo con la literatura visitada, y partiendo de la particularidad de las telenovelas como formaciones simbólicas y culturales de la sociedad

latinoamericana (Martin Barbero, 2002), nos preguntamos acerca de las tensiones de las identidades femeninas que son representadas por los personajes protagónicos de las telenovelas analizadas, las cuales, teóricamente, contribuirían tanto a perpetuar las desigualdades de género, así como a representar procesos de transformación social. Es por ello, que la pregunta radica en cómo las telenovelas han incorporado dentro de sus tramas y personajes principales (todos personajes femeninos) los cambios y permanencias de la situación de las mujeres. Y es que el progresivo aumento de los derechos de las mujeres y la lucha por el reconocimiento y la igualdad de género impactan en la fabricación de productos culturales. En este contexto, las representaciones de género de las telenovelas chilenas ilustrarían – desde sus particularidades como constructos socioculturales – las tensiones que se derivan del pedregoso e inconcluso camino del reconocimiento de las mujeres como sujetos de derecho.

1.2 PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

Para muchos, los medios de comunicación masiva ocupan un papel central en la construcción y reproducción de la cultura moderna. Su presencia cotidiana los hace un canal privilegiado de transmisión de innumerables imágenes y mensajes que connotan significados del mundo en que vivimos. Productos como la prensa, el cine, la televisión, la radio, las revistas y las redes sociales y nuevas plataformas audiovisuales, no solo tienen la capacidad de representarnos un mundo más allá de la experiencia inmediata, sino que también tienen la capacidad de impactar en el sentido de identidad que construimos.

Desde una perspectiva de género, los medios de comunicación son una de las principales instituciones que influyen en su reproducción, al orientar las formas de interpretar y valorar el mundo de acuerdo con las definiciones socialmente legitimadas de lo femenino y lo masculino, representando comportamientos, normas, roles, modelos e identidades hegemónicas de género (Gil, 2011). Pero junto a la reproducción, pensamos también que la televisión, y muy especialmente el fenómeno de la telenovela tiene la capacidad de reflejar procesos de transformación social por cuanto, en su intento de buscar representación o identificación con las audiencias (Wolton, 1995), van incorporando temáticas contingentes y de interés público relacionados con aquellos acontecimientos o procesos propios de la vida cotidiana, como lo son los temas de género y feminismo en los últimos años.

La televisión actualmente es uno de los más poderosos dispositivos de producción y transmisión de la cultura en nuestra sociedad, que, a pesar del desarrollo explosivo de las Nuevas Tecnologías de la Información y Comunicación, sigue ocupando un lugar predominante en la vida de las personas (Turner, 2001). Se habla de la televisión como una institución social por su creciente capacidad socializadora y mediadora de la relación entre los sujetos y el mundo, tanto así que Brunner y Catalán (1993) afirman que “la televisión es, junto con la educación, el principal medio de una nueva forma cultural: una cultura relativamente estandarizada y ampliamente difundida que está a disposición de las

mayorías” (p.1). La televisión como objeto de abordaje sociológico ha sido tematizada desde distintos enfoques, los cuales elaboran preguntas en torno al lugar que ocupa en la constitución de las sociedades modernas. Entre ellos, las teorías funcionalistas, la teoría crítica y los Estudios Culturales han generado diversas interpretaciones sobre el lugar de la televisión en la vida de las personas y en la configuración de las estructuras sociales. Nos posicionamos desde este último enfoque, pues, la televisión no es – desde nuestra perspectiva- un aparato tecnológico que embrutece y manipula a sus audiencias imprimiendo ideologías y categorías hegemónicas de pensamiento, sino que la televisión es productor y reproductor de significados y formas simbólicas de la realidad, las cuales son aceptadas, negociadas o transgredidas por las personas en un proceso de codificación y decodificación (Hall, Encoding/Decoding., 1980). Si bien esta investigación se centra a nivel de la representación (el mensaje) y los modos en que representan las transformaciones en las identidades femeninas y sus tensiones, se asume que las audiencias ocupan un lugar determinante en la producción de significados.

La centralidad de la televisión a nivel cotidiano se manifiesta en que para los y las chilenas ver televisión es una de las actividades que más realizan en su tiempo libre, este diagnóstico es constatado por diversos estudios en nuestro país, especialmente el lugar que ocupa la Televisión Abierta. Por ejemplo, un estudio indica que el 77% de las personas en Chile declara ver Televisión Abierta todos o la mayoría de los días (Estudio Chile 3d 2017, GFK) y también evidencia que en promedio una persona pasa 3 horas y 43 minutos viendo la televisión abierta al día. Entendiendo esto, se vuelve relevante estudiar tanto los contenidos como la recepción televisiva, instalando preguntas de relevancia sociológica.

La televisión tiene diversas funciones, principalmente en Chile las personas utilizan este medio para satisfacer sus necesidades de información y entretenimiento. En el primer caso, de acuerdo con los datos de la IX Encuesta Nacional de Televisión del CNTV (2017) se evidencia que la Televisión Abierta sigue siendo el principal medio para informarse, pues entre el 76 % y 85% de los y las encuestadas declaran que utilizan la TV abierta para informarse de lo que pasa en su comuna, en Chile y en el mundo. Por otra parte, las personas ocupan la televisión para entretenerse, según la misma encuesta el 83% de las personas en Chile declara ver programas de televisión, series o películas a través de canales de Televisión Abierta (IX encuesta CNTV 2017). En el fondo, los datos expuestos reflejan la centralidad de la TV abierta en la vida de las personas, cuyas consecuencias no se pueden soslayar.

A partir de las consideraciones anteriores, comprendemos que la televisión no es una simple tecnología o un aparato electrodoméstico presente en cada hogar, la televisión es también una narrativa cultural, se conoce como una “ventana al mundo” que reúne familias, cuenta historias y nos ofrece pistas de lo que sucede en el mundo fuera de nuestra experiencia diaria (Lotz, 2007). En este contexto, nos interesa en particular el formato de la telenovela, pues, en ella, la *modernidad*, su cultura, sus lenguajes, formas identitarias, las

memorias se hace cotidianamente accesible a la mayoría de las personas (Martin-Barbero J., 2002).

La telenovela es uno de los productos culturales populares más importante de América Latina que representa de mejor manera los imaginarios en torno a lo *que somos* (Rincon, 2008).

Respecto de su producción, hay países que tienen larga tradición en telenovelas, México, Brasil, Colombia, Venezuela y Argentina se sitúan entre las con mayor producción e internacionalización de las telenovelas (Mariasole, 2011). Según Amigo, Bravo y Osorio (2014), desde el inicio de las transmisiones televisivas en Chile, hasta el año 1970, son muy pocas las producciones de ficción nacionales. Es en el año 1981 cuando se produjo la primera telenovela: *La Madrastra*, la cual reproduce el modelo clásico melodramático de la telenovela latinoamericana. En el periodo final de la dictadura militar en Chile, la televisión, y principalmente TVN y C13, consolidan sus áreas dramáticas, especializadas en la producción de telenovelas semestrales. Es en el año 2012 en que la industria chilena decide realizar producciones de telenovelas diurnas, con características distintas a las que se venían realizando, generalmente vespertinas familiares y nocturnas para adultos. Desde entonces se han realizado 12 telenovelas diurnas de producción nacional que entrarían a competir con otras telenovelas latinoamericanas (y turcas actualmente) en la franja horaria posterior al noticiario del medio día. Estas telenovelas se distinguen de las vespertinas y nocturnas por sus tramas con mayor contenido melodramático, por sus temáticas asociadas al mundo de lo femenino y por el público al que está dirigido, principalmente mujeres.

Algunos datos brindados desde los estudios de televisión reflejan que la telenovela ocupa un lugar importante de la oferta programática, según datos del Consejo Nacional de Televisión (2017), los programas informativos y de conversación son los más ofertados (32,1%) seguido por las telenovelas que ocupan el 3er lugar (con un 14,4%). Por otra parte, de acuerdo con el consumo de telenovelas, según la encuesta de Chile 3D, un 43% de las personas encuestadas declaran ver habitualmente Telenovelas y series en la TV abierta.

En términos concretos, entendemos la telenovela como “un formato televisivo que consiste en un relato de ficción, de corte sentimental, continuo y entrelazado, no menor de veinte episodios, con un final previsto, personajes estables y un manejo gradual de la expectativa” (Adrianzén, 2001 p.24 en Cassano, 2011, p.1). y por lo general, se van a articular tres tipos de discursos centrales, el amoroso (amor romántico), el social (identidades y grupos sociales) y el ético (maniqueísmo moral) (Cassano, 2011). En el fondo, las telenovelas son una imagen y un relato audiovisual constitutivas de nuestras prácticas cotidianas, pues, son parte del paisaje cultural que nos rodea. Pero su presencia no tan solo nos rodea, sino que también nos configuran, ello forma parte de “un proceso cultural, constituyen nuestro universo simbólico y, en este sentido, forman parte también de nuestra realidad “interna”, forman nuestra subjetividad” (Ardèvol, 2004, p.13).

Ahora bien, como advertimos anteriormente, frecuentemente la telenovela (especialmente las de horario diurno) se asocia al mundo de lo femenino, Annete Kuhn (2002) afirma que estas producciones *ginecéntricas* en tanto que sistemas textuales, construyen “relatos motivados por el deseo de la mujer y por la producción de procesos de identificación estructurados a partir del punto de vista de la mujer” (p. 1), desde esta perspectiva es que vuelve importante analizar las telenovelas desde un punto de vista de género, pues, algunas de las características propias de este formato se imbrican con los sistemas de significación que constituyen *lo femenino*, sus permanencias y transformaciones.

En primer lugar, una de las características centrales de las telenovelas latinoamericanas es el melodrama, en donde se exageran los conflictos sentimentales con caracteres fuertes, definidos y asociados, por lo general, a una trama de ascenso social (Quiroz, 1992 en Cassano, 2011). En clave de género, en el melodrama es común el enfrentamiento entre dos mujeres, la positiva y la negativa

“La positiva es la chica ingenua, inocente; la noviecita del barrio; la representación de lo virginal. La otra es quién actúa como el impedimento para que la joven alcance su felicidad. Es “la otra” de las historias de amor; es la madrastra de los cuentos infantiles y es el ama de llaves de la novela gótica” (Manetti, 2000: 27 en Adducci, 2015:13)

En segundo lugar, e íntimamente ligado al carácter melodramático, la telenovela hace plantear un mundo marcadamente bipolar, con configuraciones arquetípicas que representan héroes y villanos, el bien y el mal, en dónde la heroína debe cumplir con ciertos requisitos comportamentales y valóricos.

Tercero, la telenovela se caracteriza también por su marcada asociación al mundo de lo doméstico y de lo cotidiano, tanto por el contenido como por sus usos. De acuerdo con Fuenzalida (2011) los estudios de recepción muestran el que atractivo de la telenovela es porque representa ficcionalmente aspectos de la vida cotidiana y privada de millones de mujeres y familias. En el fondo se revalorizan los problemas del hogar, de la mujer, de la familia, de los afectos cotidianos y desventuras de la gente común y corriente.

Cuarto, se caracterizan por la existencia de una pareja (heterosexual) protagónica, y también por la presencia de conflictos de clase y movilidad social (Mazziotti, y otros, 1992). Esta trama fundamental de la telenovela está claramente marcada por los modelos del amor romántico, un modelo de relación amorosa hegemónica basada en la heterónoma, la monogamia, la domesticación de la sexualidad, la procreación, el matrimonio, y el hogar, entre otras características (Esteban & Távora, 2008).

Por último, la telenovela se caracteriza por poseer *un carácter seriado* que hace que se ubiquen en una dinámica de monotonía y cambio, es decir, la telenovela se compone de tramas fundamentales, nucleares y predecibles, como el final feliz sellado con un matrimonio. (Arroyo, 2006). Este *carácter conservador* de la telenovela (Mazziotti, y otros, 1992), coexiste con la flexibilidad para adaptarse a nuevos temas de interés social, esto es especialmente importante para nuestra tesis, pues, como se verá, al ser la telenovela un

formato asociado a lo femenino, estas, de alguna manera, tenderán a integrar las creencias y valores dinámicos del contexto de cambio social en torno a las mujeres.

De acuerdo con Esparza, González, & Yuni, (2016) las telenovelas poseen una función performativa y objetivizante, y construye imágenes idealizadoras de los modelos hegemónicos del sistema sexo-género. Pero las personas no asumen pasivamente estos modelos, desde los estudios de recepción se reafirma el carácter activo de sus audiencias, las personas de todas maneras despliegan su agencia en el acto de *ver televisión*, entran en el juego de la aceptación, negociación, cuestionamiento y resistencia de aquellas imágenes reflejadas en las telenovelas.

Respecto a las investigaciones sobre mujeres y telenovelas, estas se inician a fines de los 60, intentaban comprender, en principio, la consolidación del prototipo femenino (Charles, 1996 en Cassano, 2014) en la fotonovela. Desde las perspectivas críticas se argumentaba 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 en Cassano, 2014:20). Desde las perspectivas más culturales Kuhn (1984) sostiene que la popularidad del culebrón, la telenovela y/o el melodrama provoca la pregunta por las audiencias, en este caso, específico, de las grandes audiencias de mujeres y cómo estas se relaciona con las representaciones culturales y las prácticas institucionales de las que forman parte.

De acuerdo a los estudios sobre televisión y perspectiva de género (Antezana, 2011; Bonavitta y Garay, 2011; Farré y Saperas, 2000; Gil, 2011; Gubern, 1984; Menéndez y Zurian, 2014; Nuñez, 2005; Nuñez y Locertales, 2009; Ortega y Simelio, 2010; Sangro y Plaza, 2010; Santamarina, 2008), y en particular los estudios sobre telenovelas y representaciones de las mujeres y los procesos de reproducción y cambio social (Ballen, 2003; Belmonte y Guillamón, 2008; Cassano, 2014; Chicharro, 2013; Padilla de la Torre, 2002, 2005; Gutiérrez, 2014; Mateos 2016; Pérez, 2005, Sifuentes 2014), se argumenta que la ficción televisiva y el formato de la telenovela refuerzan una representación de las mujeres devenidas de la ideología tradicional de género, es decir, se representan como naturales características, comportamientos, actitudes, creencias, roles y valores que consolidan una relación jerárquica, asimétrica y complementaria entre los sexos. Sin embargo, los estudios anteriormente mencionados también evidencian la presencia de quiebres y tensiones en las telenovelas generadas por los cambios culturales de las últimas décadas, evidencian de manera tímida la emergencia de modelos femeninos heterogéneos, devenidos de la constitución de las mujeres como sujetos de derecho.

En el Informe de Desarrollo Humano del PNUD 2010 se argumenta que, a pesar de que se ha avanzado significativamente hacia la igualdad de género, aún persisten núcleos duros que se resisten al cambio en las relaciones sociales entre los sexos, como en el ámbito de las leyes y las políticas públicas, en el ámbito económico y del mercado, en las relaciones de poder y en los significados, símbolos y legitimaciones elaborados por la cultura. Las mujeres hemos adquirido derechos civiles y políticos, acceso a la educación en todos sus

niveles, derecho al trabajo y la propiedad, derecho al control de la natalidad, a disponer de nuestros cuerpos, la violación y la violencia constituyen hechos punitivos. Situación que, a juicio de muchas feministas, representan una ilusión de igualdad de género (García E. , 2006), pues, la adquisición legal y formal de estos derechos, no ha constituido un cambio cultural profundo, las violencias, desigualdades y discriminaciones persisten y se rearticulan en torno al surgimiento de nuevas realidades sociales. Todos estos fenómenos, de alguna u otra forma, impactan en las tramas de la telenovela, pues, su capacidad de operar como espejo social y generar representaciones respecto de las transformaciones culturales, particularmente las relacionadas al género.

En esta investigación entendemos el género en términos relacionales y procesuales, como la constitución simbólico-identitaria de las subjetividades cuya experiencia se configura sexuada (García Selgas, 2012), que, a su vez, evidencia la “existencia de estructuras interconectadas que se traducen en capacidades, tareas, responsabilidades, recursos, estrategias y poderes disimiles.” (Casado, 2003, pág. 58), en el fondo, el género es una categoría sociocultural que cambia históricamente y que se sustenta en relaciones de poder, en una relación jerarquiza que articula relaciones asimétricas y desiguales entre hombres y mujeres (Casado, 2003). De esta manera, estas construcciones en relación a lo masculino y femenino son agencias productoras de identidad genérica, siendo ésta la manera en que encarnamos las significaciones respecto a los géneros. Entendemos la identidad de género como una práctica diaria, compleja, en que intervienen tanto los constructos y discursos respecto a la diferencia sexual como la experiencia vivida, en donde se articulan distintos vectores de desigualdad como la clase, la etnia, la raza y la edad.

Así, de acuerdo a autores como Fuller, 2001, Montecino, 1995, Carson, 1995, Lagarde, 1990, la construcción de identidades genéricas es situada histórico-culturalmente, de esta forma, particularmente para la identidad femenina Latinoamericana, aparecen modelos hegemónicos que dan molde al *deber ser femenino*, basados principalmente en la figura materna, altruista y sufrida. De manera general, el sistema de dominación atribuye a cada uno de los sexos ciertas características que configuran los *modelos hegemónicos* de género, así, socialmente se espera que los hombres sean siempre autónomos, activos y racionales y las mujeres heterónomas, pasivas y emocionales (García Selgas y Casado, 2010). Estas definiciones en torno al sistema de género, las relaciones e identidades que inscriben son centrales para nuestra investigación, pues, nos interesa identificar cómo las representaciones identitarias sobre lo femenino encarnado en las protagonistas van dando cuenta o no sobre las tensiones en relación a este modelo tradicional. Tensiones forzadas por las transformaciones culturales en torno a las mujeres, de las que ya hemos dado cuenta.

Según Lipovetsky (1999) en las sociedades occidentales contemporáneas se ha instaurado una nueva figura social de lo femenino, lo cual supone una ruptura con la *historia de las mujeres*, lo que califica como “un supremo avance democrático aplicado al estatus social e identitario de lo femenino” (p.10). Sin embargo, indica que el advenimiento de la mujer

como sujeto “no significa aniquilación de los mecanismos de diferenciación social de los sexos. A medida que se amplían las exigencias de libertad y de igualdad, la división social de los sexos se ve recompuesta, reactualizada bajo nuevos rasgos” (p.10). Es así, como se explican las tensiones en la configuración identitaria femenina, pues

las identidades sexuales se recomponen más que se desmoronan, y la economía de la alteridad masculino/femenino no resulta en absoluto invalidada por el curso de la igualdad. El hombre sigue asociado prioritariamente a roles públicos e «instrumentales», la mujer a roles privados, estéticos y afectivos; lejos de obrar una ruptura radical con el pasado histórico, la modernidad labora por reciclarlo sin cesar. La época de la mujer sujeto conjuga discontinuidad y continuidad, determinismo e impredecibilidad, igualdad y diferencia; la tercera mujer ha conseguido reconciliar a la mujer radicalmente nueva y a la mujer siempre repetida. (p.12)

En este contexto, adherimos también a la tesis de García de León (2011) y su interpretación de la *esquizofrenia sociocultural de género*, la cual implica que mujeres y hombres “mantenemos valores y prácticas sociales contradictorios en relación a cuestiones de género, de manera que se puede tener una ideología sumamente igualitaria y mantener prácticas sociales en flagrante contradicción” (p.210). Todas estas tensiones, contradicciones o paradojas a nivel de estructuras y prácticas culturales, tiene impactos subjetivos en las mujeres y en la constitución de sus identidades de género, identidades que son dinámicas, fluidas, relacionales y de carácter situado (Casado, 2003), y que se van constituyendo de acuerdo a la posición que se ocupa en determinado espacio social, y definidas, a su vez, por el cruce relacional de otros elementos de estructuración, como la edad, la clase, el origen étnico.

Pues bien, con relación a todo lo que se ha venido discutiendo, nuestro problema de investigación buscó situar el análisis de las tensiones que se generan en torno a la constitución de la identidad femenina y que se encarnan en las protagonistas de las telenovelas nacionales diurnas transmitidas durante 2012 y 2017 en nuestro país. Nuestro interés particular radica en la contingencia histórica en torno a la posición de las mujeres en la sociedad, pues, no existe ningún otro grupo que haya cambiado tanto sus condiciones de existencia tan drásticamente en los últimos tiempos, lo que evidentemente ha generado contradicciones, paradojas o tensiones en los sistemas, las relaciones y las identidades de género. Esta situación se expresa y representa en distintas esferas de lo social, en este contexto, hemos privilegiado el análisis sociológico y cultural de la telenovela, pues, la entendemos como un producto cultural popular que busca representar, mediante procesos de identificación, a sus audiencias, sus deseos, necesidades y expectativas de acuerdo a un marco cultural socialmente legitimado. La telenovela así se vuelve un escenario rico para el análisis de las permanencias y las transformaciones en las identidades femeninas.

En definitiva, para analizar las tensiones en las representaciones de las identidades femeninas en las telenovelas diurnas es preciso atender el contexto social de cambio y continuidad en que se crean estas telenovelas. Por una parte, se observa la emergencia de las mujeres como sujeto reflexivo, la legitimación de la categoría género para comprender la realidad social, los procesos de individualización de las mujeres, la menor tolerancia

hacia las desigualdades y las aspiraciones de equidad; no obstante, y por otra parte se observa la persistencia de estereotipos de género, de imágenes que relegan a las mujeres a posiciones del mundo privado y doméstico, la presencia las discriminaciones y violencias.

1.2.1 PREGUNTA DE INVESTIGACIÓN

¿Cómo las mujeres protagonistas de las telenovelas nacionales diurnas transmitidas durante 2012 y 2017 en Chile tensionan las representaciones de las identidades femeninas en relación a los modelos tradicionales de género?

1.2.2 OBJETIVO GENERAL

Analizar cómo las mujeres protagonistas de las telenovelas nacionales diurnas transmitidas durante 2012 y 2017 en Chile tensionan las representaciones de las identidades femeninas en relación a los modelos tradicionales de género

1.2.3 OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Caracterizar los personajes protagónicos femeninos a partir de sus aspectos subjetivos, relacionales y contextuales, junto con la configuración de la trama narrativa, sus temáticas y los conflictos centrales de las telenovelas.
- Identificar los aspectos centrales que constituyen las identidades de las protagonistas de las teleseries, particularmente aquellos centrados en su identidad de género.
- Analizar las continuidades y rupturas en la representación de las identidades femeninas de las protagonistas de acuerdo con los modelos hegemónicos de género.
- Analizar el surgimiento de nuevos modelos de género y su coexistencia con los modelos tradicionales de género.

1.3 RELEVANCIAS

Relevancia teórica: Esta investigación aporta a construir una mirada teórica desde los Estudios Culturales y de Género a las telenovelas, en tanto las consideramos productos culturales populares. Se analizan e interpretan las telenovelas, y en específico la constitución de sus personajes protagónicos femeninos, desde un punto de vista de la valoración de la telenovela como un material rico en sentidos y significados sobre nosotros mismos, sobre aquellos asuntos que nos anclan a figuras hegemónicas tradicionales de la constitución de las identidades femeninas, así como de aquellos ámbitos de transformación social en torno a la condición de las mujeres y que generan rupturas con tales identidades, generando nuevas formas de ser. En el fondo, el marco teórico construido para responder a la pregunta de investigación posibilita la puesta en valor de los productos de la cultura de masas o popular como objetos de relevancia sociológica.

Relevancia metodológica: El estudio empírico de productos ficcionales nos puso un desafío importante por delante, no existe consenso acerca de las metodologías más adecuadas para analizar este tipo de material. Por lo que la construcción del marco metodológico, y en especial las técnicas de producción de datos, fue de carácter novedoso, emergente y flexible, inspirado por los estudios de la comunicación y televisión, para luego analizar e interpretar los datos basados en las teorías que sirven como enfoques de la investigación. En el fondo, el marco metodológico presentado puede ser un aporte a los estudios sociológicos que utilizan los productos ficcionales como material empírico, se utilizaron técnicas de observación y registro para producir los datos, el cual permitió una observación sistemática del material empírico para luego ser interpretado bajo las técnicas de análisis y enfoques teóricos seleccionados.

Relevancia práctica: Por último, esta investigación busca aportar a la realización de productos de ficción que logren conectar con su audiencia desde la representación de sus permanencias y transiciones. Los hallazgos en relación a las continuidades y rupturas con los modelos hegemónicos servirán como brújula a los equipos creativos de televisión abierta en la búsqueda de la identificación de la sociedad actual.

CAPÍTULO 2: MARCO TEÓRICO

A continuación, se presenta el marco teórico que orientó el análisis de esta investigación. Recordemos que el objeto de nuestra investigación es analizar cómo las mujeres protagonistas de las telenovelas nacionales diurnas transmitidas durante 2012 y 2017 tensionan las representaciones de las identidades femeninas en relación a los modelos hegemónicos de género. En este contexto nuestros marcos teóricos se estructuran en dos grandes ejes, en primer lugar, se abordan teóricamente las telenovelas, situándolas primero desde perspectivas más amplias acerca de los Medios de Comunicación y la Cultura. Ofrecemos desde aquí un debate teórico que justifica nuestra inclinación por los Estudios Culturales en el abordaje de la telenovela, optamos por aquellos enfoques que las valorizan como objeto de investigación en tanto poseen la capacidad de representar, de algún modo, los fenómenos sociales y culturales. Además, enmarcamos cómo entendemos la cultura, y en particular la televisión y la telenovela como prácticas y formas culturales específicas. El primer apartado finaliza con las imbricaciones teóricas entre los Estudios Culturales y el Feminismo, y más en concreto, las perspectivas que refieren al estudio de los medios de comunicación y la mujer.

El segundo eje que compone este marco teórico es el debate en torno al concepto de género. En primer lugar, abordamos el desarrollo y complejización del concepto con el fin de justificar nuestra posición teórica. Además, hacemos referencia a los conceptos de identidad e identidad de género junto a la discusión en torno a los modelos hegemónicos de género y su impronta en la construcción de identidades, y las transformaciones de estos modelos que propician contradicciones, paradojas y tensiones en la construcción de las identidades femeninas. Finalmente, se hace referencia a las representaciones sociales de género en tanto elaboraciones simbólicas y discursivas que son producidas y reproducidas en diversos aspectos de lo social, especialmente en los medios de comunicación.

2.1 MEDIOS DE COMUNICACIÓN Y ESTUDIOS CULTURALES

Para abordar la telenovela como objeto de investigación y las representaciones sobre la realidad que inscriben, es preciso considerar a las telenovelas como productos culturales y de los medios de comunicación, el cual, más allá de ser un producto de entretenimiento ‘popular’, constituye sentidos profundos acerca de cómo se observa la realidad. En este caso en particular, la realidad del cambio sociocultural de género.

Los acápites siguientes se ordenan de la siguiente forma. Primero, se aborda brevemente los enfoques sociológicos sobre la cultura y los medios de comunicación para justificar la pertinencia de las teorías de los Estudios Culturales en la aproximación al estudio de productos culturales y sus modos de representación. Segundo, se exponen los principales conceptos que sustentan esta investigación, el concepto de cultura y el concepto de cultura popular desde donde se desprenden la comprensión de la telenovela como producto cultural. Tercero, se expone, en concreto, las distinciones teóricas de las funciones sociales de la televisión desde las perspectivas de los Estudios Culturales analizando el lugar de la ficción televisiva y de la telenovela en particular. Por último, dado que son los Estudios Culturales feministas los que han tenido mayor preocupación por el vínculo entre los medios de comunicación y la mujer, se abordan los principales postulados de los Estudios Culturales desde el punto de vista de la construcción sociocultural de género.

2.1.1 CORRIENTES TEÓRICAS EN EL ESTUDIO DE LOS MEDIOS DE COMUNICACIÓN

Según Michele y Amanda Mattelart (1997) existen tres grandes corrientes para estudiar los fenómenos de la comunicación masiva, a saber, la corriente funcionalista, las teorías críticas y los Estudios Culturales. Los cuales revisaremos brevemente y justificaremos la utilidad de los enfoques culturales para la presente investigación, en concreto los Estudios Culturales Británicos, pues, desde ahí provienen las tradiciones más sólidas sobre el estudio de la cultura vinculadas a investigaciones cinematográficas, literarias, feministas y de consumos culturales, entre otras.

Las primeras influencias de los Estudios Culturales se originaron en la Escuela de Chicago, la cual representó una tradición sociológica en las primeras décadas del siglo XX, se caracterizó por el interés académico por las prácticas culturales y cotidianas y asumieron en su análisis la relevancia de las manifestaciones populares para explicar la vida social en su complejidad (Luengo, 2006) principalmente en la sociedad urbana, para esta tradición

“el estudio de la cultura formó parte de ese esfuerzo por comprender ambas actitudes y acciones de los sujetos sociales, y la influencia por la cual los valores colectivamente sostenidos eran transmitidos a grupos e individuos como parte de su modo de vida” (Long, 1997: 3, en Sautu 2016:24).

Esta influencia cultural-subjetivista cedió frente al crecimiento de los centros de investigación de tradición funcionalista. De este modo, la versión inicial del funcionalismo consideraba a las audiencias “como un blanco amorfo que obedece ciegamente al esquema estímulo-respuesta” (Mattelart & Mattelart, 1997, pág. 28) argumentando que el proceso de comunicación posee un efecto directo e indiferenciado sobre los individuos atomizados. Posteriormente, Lasswell (en Mattelart & Mattelart, 1997) dota de un marco conceptual a la sociología funcionalista de los medios de comunicación, principalmente orientado hacia el análisis de los efectos y el análisis de contenido, aspirando a “la descripción objetiva, sistemática y cuantitativa del contenido manifiesto de las comunicaciones” (p.28). Dentro del desarrollo de las perspectivas funcionalistas, P. Lazarsfeld y R. Merton, distinguen entre la posibilidad de funciones latentes y manifiestas, pero también de disfunciones, y en este juego el sistema social se comprende en términos de equilibrio y desequilibrio, de estabilidad e inestabilidad. En el fondo, la sociología funcionalista consideraba los medios de comunicación como los nuevos instrumentos de las democracias modernas, centrales en la regulación de la sociedad y defendiendo una teoría acorde con la reproducción de los valores del sistema social (Mattelart & Mattelart, 1997)

En este contexto y como respuesta a los modelos funcionalistas de los medios, surgen escuelas de pensamiento crítico orientados por la sospecha de que los medios de comunicación generan violencia simbólica y son vistos como medios de poder y dominación. Entre las tradiciones del pensamiento crítico se encuentra la Escuela de Frankfurt, el movimiento estructuralista francés y la escuela de Birmingham y los Estudios Culturales en Gran Bretaña, del cual se desprenderán las convergencias con las teorías feministas, como veremos más adelante.

Desde la teoría crítica, Adorno y Horkheimer (1998) desarrollaron el concepto de industria cultural, entendida como “la producción industrial de los bienes culturales como movimiento global de producción de la cultura como mercancía” (Mattelart y Mattelart, 1997, p.54). El concepto da cuenta de una novedad de la cultura de masas en el capitalismo tardío “que es la organización de esta cultura a partir de un sistema homogéneo de dominación (Bertucci, 2013). A través del modo industrial de producción se obtiene una cultura de masas hecha con una serie de objetos serializados y estandarizados. Así, la cultura se convirtió en el medio para alimentar el sistema capitalista moderno, la cultura de masas significó eficacia, cálculo y predicción, de esta forma se asume el término “industria cultural” para definir la estandarización y reiteración de objetos fabricados con el fin de maximizar beneficios (Adorno, 1945 en Luengo, 2006). Para Adorno y Horkheimer, el fenómeno anterior muestra un signo de la progresiva decadencia de la cultura, señalan los riesgos de banalización y descualificación de los productos culturales masificados (Horkheimer & Adorno, 1988) en cuanto no corresponden a una cultura elaborada por todas las personas que componen la sociedad, sino que a una mera expansión de los intereses de una clase dominante. En el fondo, la industria cultural quiebra la cultura al convertirla en mercancía, destruyendo su capacidad crítica, la producción industrial degradaría la cultura,

este argumento es posteriormente refutado por los Estudios Culturales y los estudios sobre cultura popular.

Similar a los estudios de la teoría crítica, la tendencia marxista del estructuralismo de Althusser

“opone los instrumentos represivos del Estado (ejército, policía) que ejercen coerción directa, a los aparatos que cumplen funciones ideológicas y que denomina *aparatos ideológicos del Estado*. Estos aparatos significantes (escuela, Iglesia, medios de comunicación, familia, etc.) tienen la función de asegurar, garantizar y perpetuar el monopolio de la violencia simbólica, la que se ejerce en el terreno de la representación, disimulando lo arbitrario de esta violencia bajo la cobertura de una legitimidad supuestamente natural” (Mattelart y Mattelart, 1997:65).

En el fondo, las teorías críticas asumen los medios de comunicación como aparatos de dominación simbólica y a sus audiencias como manipulables y embrutecidas por ellos, tesis que ha sido criticada por conducir a determinismo tecnológico y mecanicista de la sociedad. Es así, que en los años 60 la teoría estructural, como parte de los grandes sistemas teóricos explicativos entran en crisis, enfocándose ahora en las mediaciones y del lugar del sujeto, del actor, de la audiencia.

En este sentido Pierre Bourdieu se vuelve un aporte, en tanto, la reflexión que realiza sobre la *violencia simbólica* de los medios de comunicación desborda los principios estructuralistas que la han regido hasta el momento. Su propuesta conceptual radica en una categoría que permitió tender un puente entre el momento objetivo (discursos sociales e instituciones) y subjetivo de la cultura (prácticas). A este puente Bourdieu lo denominó *hábitus*, concepto que posibilita analizar actitudes y prácticas culturales, es el “término que designa ese sistema estable de disposiciones que se perciben y actúan, que contribuye a reproducir con todas sus desigualdades un orden social establecido” (Bourdieu y Passeron, 1970 en Mattelart y Mattelart, 1997: 66)

colocar al centro de la reflexión una subjetividad modelada, configurada y enmarcada por un conjunto de estructuras sociales objetivas de carácter histórico que el sujeto incorpora de acuerdo con el lugar social que ocupa en dicha estructura, su teoría abre la posibilidad de entender la negociación entre sujetos históricos y situados y las estructuras que los han formado como tales: negociación que se verifica en la práctica, es decir, en la puesta en escena de los valores y saberes incorporados (el *habitus*) que se enfrentan a su pertinencia y validación en la situación social en la que estos son desplegados (Reguillo, 2007: 10)

Según Reguillo (2007) el pensamiento de Bourdieu permite romper con los esencialismos y abre el análisis a una mayor complejidad, pues, introduce la negociación y la resistencia como una dimensión constitutiva de la dinámica sociocultural, en la que los sujetos perciben, valoran y actúan en y sobre el mundo de acuerdo al lugar social que ocupan en la estructura pero con la posibilidad de utilizar esas mismas estructuras con las que han sido estructurados para estructurar el orden de la realidad social (Reguillo, 2007).

Siguiendo en el contexto de la crisis de las teorías estructuralistas, se despliega en los años 60 y 70 los *Cultural Studies* y se funda el *Centre of Contemporary Cultural Studies* (CCCS), en la Universidad de Birmingham con las influencias de Hoggart, Williams y Thompson. Su génesis se caracteriza por considerar la cultura como “los significados surgidos de la ‘materia prima’ material y social de grupos y clases, fundamentados en sus condiciones históricas, mediante los cuales los individuos afrontan su existencia y desarrollan las prácticas y tradiciones que expresan dichos valores” (Martín-Cabello, 2008, pág. 39). Los Estudios Culturales están principalmente fundamentados en la sociología, en los postulados de Weber, Marx, Mannheim, en las ideas de los interaccionistas simbólicos y tradiciones etnográficas. También en el interaccionismo social de la escuela de Chicago. Los Estudios culturales se han sometido a continuas revisiones teóricas a través de las reflexiones de Althusser, Gramsci y la escuela de Frankfurt, sobre su estructura crítica y conceptual en dialogo con el feminismo y los estudios étnicos, y acercamientos con el post-estructuralismo. Sin embargo, a pesar de estas transformaciones, la escuela de Birmingham retiene su enfoque primario sobre las estructuras de la vida social (Wolf, 2002).

De forma general, los Estudios Culturales se focalizan en “las formas, las prácticas y las instituciones culturales y sus relaciones con la sociedad y el cambio social” (Cornejo, 2007). Raymond Williams (1965) considera que la cultura no se encuentra fuera de la sociedad, más bien es un proceso global “a través del cual las significaciones se construyen social e historicamente” (Mattelart & Mattelart, 1997, pág. 72), además critica el determinismo tecnológico estudiando las “formas históricas que adoptan en cada realidad las instituciones mediáticas, la televisión, la prensa y la publicidad” (pág.72) . Además los Estudios Culturales han emergido como inspiración de un conjunto de miradas para estudiar la cultura y la sociedad desde la perspectiva del poder (Grossberg, 2012) ocupandose

“de describir e intervenir en las formas en que las prácticas culturales se producen dentro de la vida cotidiana de los seres humanos y las formaciones sociales, el modo en que se insertan y operan en ella, y la manera en que reproducen, combaten y quizás transforman las estructuras de poder existentes” (p.22).

Es decir, los Estudios Culturales evidencian que la propia organización de la cultura es jerárquica y está intrínsecamente vinculada a las estructuras de poder y se plantean como un enfoque que se orienta hacia el análisis de los textos y prácticas culturales, poniendo en primer plano las implicaciones ideológicas que intervienen en su producción, consumo y recepción (Cluá, 2008)

Stuart Hall (1980) es un importante exponente de los Estudios Culturales, y su trabajo consiste en estudiar la función ideológica de los medios de comunicación. Hall en 1973 enfoca el proceso de comunicación televisual según cuatro momentos: producción, circulación, distribución/consumo, reproducción, cada una con sus propias modalidades, pero articulados entre ellos y determinados por relaciones de poder institucionales. La

audiencia comienza a cobrar una importancia mayor, se considera al mismo tiempo receptor y la fuente del mensaje (Mattelart & Mattelart, 1997), pues “descodifican” los mensajes en tres tipos: dominante, de oposición y negociada, otorgándole un papel más activo, es decir, con mayor agencia a la audiencia que recibe el mensaje.

En síntesis, Sautú (2016) citando a Bennet (1997) explica que los Estudios Culturales poseen

“una preocupación interdisciplinaria respecto del funcionamiento de las prácticas culturales e instituciones en el contexto de relaciones de poder de diferentes tipos (...). Los Estudios Culturales se ocupan de prácticas, instituciones y sistemas de clasificación a través de los cuales son inculcados en la población valores particulares, creencias, competencias, rutinas de vida y formas habituales de conducta. (...), las formas de poder a través de las cuales la cultura debe ser estudiada son diversas, incluyendo relaciones de género, clase social y etnia tanto como las relaciones de colonialismo e imperialismo que existen entre poblaciones totales de diferente territorio” (Bennet 1997, pág. 51 en Sautú, 2016:23)

Se desmitifica así el concepto de “cultura de masas” cargado de connotaciones negativas hacia el público y, por extensión, hacia los contenidos de la cultura. La lectura y la interpretación que los miembros de la audiencia realizan de los contenidos audiovisuales depende, lógicamente, del contexto cultural y de su nivel cultural y sensibilidad (Busquets, 2008:158).

A nivel latinoamericano los Estudios Culturales poseen el interés de “percibir las intersecciones entre las estructuras sociales y las formas y prácticas culturales” (Rosas, 2012, pág. 15) , por lo tanto, las comunicaciones son estudiadas en relación a la cultura y a los procesos políticos “esto es, como parte de la problemática del poder y la hegemonía” (Escosteguy, 2002, pág. 38). Son dos los grandes referentes de los Estudios culturales en la región: Jesus Martin Barbero y Nestor Garcia Canclini, ambos autores intentan “comprender los procesos políticos-culturales contemporáneos a la luz del desorden cultural producido por las narrativas y discursos mediáticos” (Escosteguy, 2002, págs. 36-37). Por una parte Martin Barbero (1987), en su obra *De los medios a las mediaciones*, introduce las tesis de los Estudios Culturales y en particular aquella que enfatiza sobre el lugar de las audiencias en el proceso de comunicación, es así que aborda los conceptos de *mediación* y *mediaciones*, que connotan el desplazamiento “de los procesos comunicativos hacia el denso y ambiguo espacio de la experiencia de los sujetos, localizada en contextos socio-históricos particulares” (Escosteguy, 2002: 42). Se refiere a las

“formas, condiciones y espacio desde que los medios de comunicación son producidos y consumidos; y que consiste en un proceso por el cual el discurso narrativo del medio se adapta a la tradición narrativa popular del mito y del melodrama en el que las audiencias aprenden a resistir a la hegemonía cultural y reconocer su identidad cultural colectiva en el discurso de los medios” (Quirós, 2008:6 en Rosas, 2012)

Además, Martin Barbero (Martin-Barbero J. , 1987) arguye que la cultura en America Latina no puede seguir comprendiéndose como producción de objetos “espirituales”,

“legítimos” enmarcados en las artes tradicionales, Martín Barbero entiende la cultura como “una dimensión sujeta a las prácticas cotidianas a través de las cuales la gente produce el sentido de la vida” (p.62). Sobre los postulados de Martín Barbero volveremos más adelante, pues, se trata de una referencia obligada para el análisis de las telenovelas en Latinoamérica.

Por otro lado, García Canclini se interesa por la problematización de las identidades desde la hibridación y el consumo

“lo híbrido designa las nuevas mezclas interculturales, producto de distintos procesos de reconfiguración identitaria, en los que entran en juego nuevos actores, como la descolección de bienes simbólicos (...) y la desterritorialización (...) concluye que entre descentramientos y multideterminaciones, lo cambiante es la forma de generar registros y pensar la cultura. Las culturas populares y elitistas persisten y conviven con lo masivo, auspiciando una realidad cultural más heterogénea, que aún dista de ser democrática o inmune a los afanes hegemónicos.” (Szurmuk & McKee, 2009:153)

Siguiendo con Escosteguy (2002), en general, los Estudios Culturales Latinoamericanos “reconocen la capacidad de los sujetos sociales de manifestar diferentes prácticas simbólicas situadas en un determinado contexto histórico” (p.41), esto se traduce en un menor énfasis en la reproducción y una mayor atención hacia la acción social. Para Escosteguy fue la *experiencia de lo popular* la protagonista en la emergencia de los Estudios Culturales Latinoamericanos, por esta razón, el objeto de estudio preferente se concentra “en el espacio de lo popular, de las prácticas de la vida cotidiana, fuertemente relacionado con las relaciones de poder y la connotación política” (p.41), así como también con el proceso de constitución de identidades, las fuerzas de la globalización y la desterritorialización.

El recorrido brindado sobre las principales corrientes y escuelas que se han abocado al estudio de los medios de comunicación masivos nos permite situar y observar la telenovela no como un mero producto consumido por las personas sin mediar reflexión y que sirve para despistar a las masas de los grandes problemas sociales. Los enfoques escogidos para observar y analizar la telenovela nos permiten resituirla como un producto cultural propio de la región latinoamericana y que debe ser valorizado para el estudio de las maneras de pensar, sentir y vivir propias de la región. Por supuesto que también deben ser analizadas las relaciones de poder inmersas en el juego de las representaciones en las telenovelas, sin embargo, asumimos que estas relaciones de poder no se realizan en audiencias sin capacidad crítica, al contrario, las personas en el acto de observar ya sea una telenovela, una película o cualquier otro producto cultural, entra en una renegociación práctica que redefine su propia identidad, posiciones y disposiciones hacia el mundo.

2.1.2 CULTURA: CONCEPTOS Y DISTINCIONES TEÓRICAS

Como se indicó, los Estudios Culturales nos brindan un marco teórico consolidado en torno al estudio de la cultura popular y los medios de comunicación masivos, ellos se fundamentaron en un cambio en el análisis dominante o las prácticas culturales de elite hacia el análisis de las prácticas culturales populares, confieren un sentido de valor de las propias prácticas y experiencias cotidianas de la clase trabajadora (Rosas, 2012). Estos nos brindan una serie de distinciones y conceptos teóricos que nos permiten entender el lugar de las telenovelas como producción cultural y su lugar en la producción y reproducción de imágenes culturales.

De acuerdo con Ruth Sautú (2016), al estudiar la cultura, es preciso tener presente una distinción analítica de la cultura, entre la “cultura corporeizada” en las personas y expresadas en su pensamiento o conductas individuales o colectivas; y entre la cultura entendida como productos culturales materializados e incorporados a las actividades de esas personas (la cultura registrada) (Crane, 1994 en Sautu, 2016). Esta distinción es importante para esta investigación pues, existen evidentes vínculos entre la cultura corporeizada en los actores y movilizadora en las interacciones sociales y los productos culturales como el arte o el espectáculo.

CONCEPTO DE CULTURA

Siguiendo a Thompson (2006) existen al menos cuatro maneras de entender o sentidos básicos de la cultura, en primer lugar la *concepción clásica* de la cultura entendida como desarrollo intelectual o espiritual, la cual, con el desarrollo de la antropología a fines del siglo XIX, fue desplazada por la emergencia de diversas concepciones antropológicas de la cultura, entre ellas la *concepción descriptiva* que se refiere “al conjunto diverso de valores, creencias, costumbres, convenciones, hábitos y prácticas característicos de una sociedad particular o de un periodo histórico” (p.184) y la *concepción simbólica* que considera los fenómenos culturales como fenómenos simbólicos y el estudio de la cultura se interesa por la interpretación de los símbolos y la acción simbólica, Por último, Thomson propone lo que llama una *concepción estructural* de la cultura, que enfatiza el carácter simbólico de los fenómenos culturales insertados siempre en contextos sociales estructurados. Así el análisis cultural sería

el estudio de las formas simbólicas —es decir, las acciones, los objetos y las expresiones significativos de diversos tipos— en relación con los contextos y procesos históricamente específicos y estructurados socialmente en los cuales, y por medio de los cuales, se producen, transmiten y reciben tales formas simbólicas. (Thompson, 2006:203)

Esta idea es especialmente importante para nuestra investigación, siempre debemos situar las formas simbólicas históricamente situadas y contextualizadas. Cabe destacar que Thompson usa el término *formas simbólicas* para referirse al amplio campo de fenómenos significativos, desde las acciones, gestos y rituales hasta los textos, los programas de televisión y las obras de arte. Formas simbólicas que poseen cinco características: a) Su

aspecto intencional, es decir, son expresiones de un sujeto y para un sujeto o sujetos; b) su aspecto convencional, que se refiere a “la producción, la construcción o empleo de las formas simbólicas así como su interpretación por parte de los sujetos que las reciben, son procesos que implican típicamente la aplicación de reglas, códigos o convenciones de diverso tipo” (p.208); c) su aspecto estructural, las formas simbólicas son construcciones que presentan una estructura articulada; d) su aspecto referencial, que alude a que las formas simbólicas son construcciones que típicamente representan algo, se refieren a algo, dicen algo acerca de algo; y e) su aspecto contextual, las formas simbólicas se insertan siempre en contextos y procesos sociohistóricos específicos en los cuales, y por medio de los cuales se producen y perciben. Thompson presta especial atención a esta última característica, pues, implica que estas formas “son producidas generalmente por agentes situados en un contexto sociohistórico específico y dotados de recursos y habilidades de diversos tipos; las formas simbólicas pueden portar, de distintas maneras, las huellas de las condiciones sociales de su producción” (p.217)

Ruth Sautú (2016) en una revisión de la literatura de la investigación de la cultura brinda una definición de cultura que se nutre de la multiplicidad de aportes y definiciones disponibles, especialmente derivadas de los Estudios Culturales. Propone entender la cultura como

un sistema de ideas y símbolos colectivamente compartidos, generados y sedimentados y reelaborados históricamente por una sociedad, clase social o población, la que permanece en el tiempo plasmada en productos culturales que adquieren la forma de edificios, objetos, arte, textos, rituales o ceremonias. No es solo un conjunto fijo de normas y pautas o modelos de comportamiento sino un sistema de significados compartidos que juegan un papel central en las disposiciones y comportamientos de las personas (Morling y Kitayama, 2008), quienes en sus relaciones sociales impregnan los productos de su accionar con esos significados. (Sautú, 2016:34)

Para Sautú (2016), esta definición ubica a la cultura, en primer lugar, en el dominio de lo simbólico. En segundo lugar, el concepto asume que la cultura – en tanto sistema normativo, pautas y modelos – aunque sea de relativa permanencia en el tiempo no es inmutable. En tercer lugar, es una construcción colectiva compartida por los miembros de una sociedad, grupo o clase social que es históricamente conformada en el tiempo, y que, por lo tanto, también obedece al cambio histórico. En cuarto lugar, en el núcleo de la cultura se encuentran los significados socialmente creados y compartidos los cuales se movilizan en la acción social y relaciones sociales, y se transfieren entre generaciones. Y, por último, el concepto asume que los productos culturales son los detentadores de las dimensiones simbólicas de los comportamientos humanos y las relaciones sociales históricamente sedimentadas, configuran la materialización de la cultura en objetos culturales, por ejemplo, de arte, de consumo popular, arquitectónicos, musicales, entre otros.

Como se afirmó anteriormente, hubo un momento en que la cultura popular era definida como la anticultura, o la degradación de la verdadera y alta cultura, es decir, en oposición a la cultura como producto aristocrático. Sin duda que la ideología del progreso y el surgimiento de productos culturales listos para ser consumidos en masa generó cambios importantes durante el siglo XX. El nuevo contexto industrial, la explosión demográfica y la concentración de la población consolidó la formación de un público consumidor para los productos de entretenimiento y ocio como el cine, la literatura o la televisión.

Lo popular o la cultura popular es de gran debate dentro de las ciencias sociales, Hall (1984) indica que el adjetivo “popular” suele tener diferentes significados, en primer lugar, emerge su connotación más racional (usualmente utilizada como definición de mercado o comercial) se orienta a calificar las cosas populares porque masas de personas las consumen y parecen disfrutarlas al máximo. Se le asocia acertadamente con la manipulación del pueblo, se establece una asociación entre la cultura popular y la cultura de masas que envilece a quienes las consumen. A ojos de Hall los intentos por resolver este problema resultan dudosos, pues, contraponen la cultura popular como cultura de masas a una cultura popular considerada “alternativa”, o bien, “la auténtica cultura popular” o una cultura folclórica, para este autor “no hay ninguna ‘cultura popular’ autónoma, auténtica y completa que esté fuera del campo de fuerza de las relaciones de poder cultural y dominación” (Hall, 1984: 96). Las personas comunes y corrientes son capaces de reconocer las formas en que las realidades de la vida de la clase obrera se organizan, reconstruyen y reconfiguran según la forma en que se representen en, por ejemplo, la televisión. Si bien las industrias culturales tienen poder de adaptar y transformar lo que representan y pueden imponer definiciones de nosotros mismos que se ajusten a la clase dominante, esto solo significa la “concentración del poder cultural”, sin embargo, son definiciones que no tienen la capacidad de implantarse en nuestra mente, pues, las mentes no son tabula rasa. Para Hall, la dominación cultural surte efectos reales, pero no omnipotentes, las formas de cultura popular comercial no son puramente manipulatorias, existen también elementos de reconocimiento e identificación.

En segundo lugar, emerge la definición antropológica de cultura popular, la cual considera que “la cultura popular son todas aquellas cosas que ‘el pueblo’ hace o ha hecho” (Hall, 1984:98). Hall la considera, por un lado, demasiado descriptiva y omniabarcante, y por otro, lo popular no puede ser una lista con todas aquellas cosas que hace ‘el pueblo’, sino que el asunto crucial es la oposición misma de popular/no popular, es decir las tensiones y oposiciones entre lo que pertenece a la cultura de la elite o dominante y la cultura de la ‘periferia’. La definición no puede ser puramente descriptiva, pues sus contenidos cambian históricamente.

La tercera definición de Hall, y más apropiada a su juicio, es la que “contempla aquellas formas y actividades cuyas raíces estén en las condiciones sociales y materiales de determinadas clases; que hayan quedado incorporada a tradiciones y prácticas populares”

(pág. 99), lo relevante en esta definición es la centralidad de las relaciones que definen a la “cultura popular” en tensión continua con la cultura dominante. En el fondo, la cultura popular es un espacio de lucha, un lugar donde se desarrollan los conflictos entre dominantes y subordinados donde se construyen y reconstruyen continuamente las distinciones entre las culturas de estos dos grupos. En el fondo la definición de Hall de la cultura popular posee tres cuestiones centrales: el análisis de cultura popular siempre es un análisis de las relaciones de poder, estas luchas deben siempre estudiarse históricamente y las subjetividades inscritas también deben estudiarse históricamente (Hollows, 2005).

2.1.3 TELEVISIÓN Y TELENUEVA

Al interior de las tradiciones de los Estudios Culturales la televisión ocupa un lugar privilegiado, especialmente en el análisis de la televisión como una tecnología en estrecha relación con los cambios sociales y culturales, así como en el lugar privilegiado que ocupa la audiencia en el análisis de la influencia de la televisión (Morley, 1996; Williams, 2011). Esta investigación más allá de teorizar sobre el lugar de la televisión como tecnología en los procesos culturales, analiza la televisión como una narrativa cultural, donde la ficción se convierte en un escenario cargado de significaciones culturales, especialmente para la región latinoamericana (Martín Barbero, 2002).

Según García y González (2005), la televisión es un referente de experiencias y representaciones del mundo social que se entronca con la vida cotidiana de los individuos, y además es considerada una “institución social”, pues, se le atribuye una gran importancia socializadora y mediadora entre el individuo y la sociedad. Compartimos uno de los presupuestos que estos autores exponen en el estudio sobre la televisión:

el individuo que realiza televisión no tiene una plena intencionalidad consciente de aquello que el programa que produce suscita, así como tampoco quien se apropia el programa es plenamente consciente de las connotaciones de orden ideológico, cultural, e incluso político, contenidas en el mensaje recibido (García & González, 2005, págs. 149-150).

En este contexto, la actividad televisiva, tanto para quien la produce como para quien la consume, es parte de un proceso de negociación entre la oferta y la demanda de ciertos contenidos de lo que se desea ser visto, así como de lo que puede ser producido, pero todo esto, vinculado al contexto cultural del cual el mensaje deviene, que se comporta como un marco común tanto para la producción como para la recepción.

Martínez (Martínez, 2008) alude al carácter cultural de la televisión citando la obra *Elogio del gran público* (1995) de Dominique Wolton, en el cual distingue cuatro características de la televisión: a) el espectáculo: el cual usa artilugios de la simulación, el teatro y la comedia para entretener a la audiencia; b) la identificación: dado que los recursos para elaborar productos televisivos son tomados de la realidad mediata, es inevitable que los sujetos se sientan identificados con casos particulares de personajes reales o ficticios; c) la

representación: la televisión reconstruye ideas de espacios, tiempos, personajes y contextos lo que posibilita que a audiencia se sienta representada (y posteriormente identificada); e) la racionalización: los contenidos mediáticos se encuentran cargados de significados simbólicos que tienden a generar imágenes de mundo, sintetizan mensajes que la audiencia decodifica e interpreta.

La relación entre la televisión y la cultura es

“el contexto social en que ambos operan. Es decir, el encuentro entre los sujetos y la televisión se da mediante el consumo y el escenario en el que fluyen ambos imaginarios es el social. [Aunque] el consumo de la televisión se efectúe en un ámbito privado, el imaginario social siempre está presente en la reconfiguración de las representaciones propuestas por el medio.” (Martínez, 2008:123)

Como se mencionó, Martín-Barbero (2002) es uno de los grandes exponentes del estudio de la televisión y la cultura en América Latina, para él la televisión es “escenario de la constitución de los imaginarios colectivos desde los cuales las gentes se reconocen y representan lo que tienen derecho a desear y esperar” (p.93), y es en la telenovela donde los países se relatan y se dejan ver. La mediación que provee la televisión proviene más que nada de las expectativas y deseos de las personas, en este sentido, para el autor mencionado

“es imposible saber lo que la televisión hace a la gente si desconocemos las demandas sociales y culturales que la gente le hace a la televisión. Demandas que ponen en juego el continuo deshacerse y rehacerse de las identidades colectivas y los modos como ellas se alimentan de y se proyectan sobre las representaciones de la vida social que la televisión ofrece” (p.98)

Para Martín Barbero en América Latina es la televisión donde la *representación de la modernidad* se hace cotidianamente accesible a las personas, son las imágenes de la televisión la que *median* el acceso a la cultura moderna, sus identidades, discontinuidades y erosiones. Para él la televisión es el medio que ha transformado más radicalmente la cultura y es en la escena doméstica donde el *des-centramiento* que genera la televisión se torna en verdadero *des-orden cultural* y se sigue sin comprender el verdadero rol que la televisión está teniendo en las transformaciones del hogar, la familia y el género.

“la televisión ha puesto fin a esa *separación social*, y es ahí donde cala la honda desazón que produce su des-orden cultural. Es obvio que en ese proceso la televisión no opera por su propio poder, sino que cataliza y radicaliza movimientos que estaban en la sociedad previamente, como las nuevas condiciones de vida y de trabajo que han minado la estructura patriarcal de la familia: inserción acelerada de la mujer en el mundo del trabajo productivo, drástica reducción del número de hijos, separación entre sexo y reproducción, transformación en las relaciones de pareja, en los roles del padre y del macho, y en la percepción que de sí misma tiene la mujer. Es en el múltiple desordenamiento que atraviesa el mundo familiar donde se inserta el *des-orden cultural* que la televisión introduce.” (Martín Barbero, 2002:105)

En la relación entre televisión y cultura, como se mencionó anteriormente la telenovela adquiere una importante relevancia como producto televisivo y popular para la región latinoamericana, son diversos los autores y autoras que han trabajado la telenovela latinoamericana como forma cultural particular (Martín Barbero 2002, Mazziotti, 2006)

Siguiendo a Mazziotti (2006), la telenovela es, por excelencia, el exponente televisivo del melodrama, el cual tiene que ver con las emociones, las pasiones y los afectos. En general, la telenovela se caracteriza por provocar la emoción de los espectadores, ella plantea un mundo marcadamente bipolar (el Bien y el Mal) y donde abunda, hasta el abuso, la casualidad. La telenovela siempre cuenta una historia de amor, el cual debe ser más fuerte que la pertenencia social, el amor lo supera todo. Esta historia de amor se entrelaza con “el drama del reconocimiento” (Brooks, 1976, en Mazziotti, 2006), las tramas de las telenovelas desarrollan la tensión de la búsqueda de la identidad, que va desde el desconocimiento al reconocimiento de la propia identidad, la cual es negada, ocultada y avasallada. Por otra parte, el desenlace de la telenovela debe buscar el castigo a los culpables y el triunfo del Bien, es una suerte de reparación justiciera, que requiere la participación de toda la comunidad, es una recompensa que otorga sentido a todo el relato, es decir, todas las experiencias de sus personajes no fueron en vano. Por último, una de las reglas que rige a las telenovelas es el final feliz, es un premio tanto para los personajes que lucharon y vencieron una serie de obstáculos, como para las audiencias.

Desde la perspectiva de Brito y Capito (2018) el discurso del melodrama que han asumido las industrias culturales se considera como “un espacio en el que la cultura popular y la burguesa se reencuentran bajo el paraguas de la cotidianidad: problemas, amores, soledades, pobreza, entre otras.” (pág. 57). La telenovela es heredera del melodrama y en ella perduran los relatos de las tramas latinoamericanas, no hay otro producto masivo tan importante como este (Brito & Capito, 2018). Brito y Capito, citando a Martín-Barbero y Canclini escriben:

La telenovela para Martín-Barbero (2002), ha dado paso a una cultura de masas, revitalizando el espacio doméstico y la democratización de los gustos que no se limita a una simple representación o simulación de una sociedad en particular, sino como arguye García Canclini (2001), reelabora las estructuras sociales existente en cada sociedad, además de ayudar a crear una serie de imaginarios que tienden a configurar nuevos escenarios (Brito & Capito, 2018:58)

Todo lo anteriormente mencionado es sumamente útil para observar las transformaciones en los modelos hegemónicos de género y las tensiones que genera, pues, al ser la telenovela es un formato profundamente ginecéntrico (Kuhn, 2002) la forma en que se expresan sus tramas melodramáticas centradas en el amor, los juicios morales, en maniqueísmo, entre otros, nos permite vislumbrar las permanencias, las transformaciones y las tensiones derivadas de esos cambios en un escenario rico en material y que es propia de nuestra cultura latinoamericana.

2.2 ESTUDIOS CULTURALES FEMINISTAS

Son los Estudios Culturales y el feminismo los que han tenido mayor preocupación por la representación de género y de lo femenino en los medios de comunicación masiva. De acuerdo con Nash (2006) el estudio de las representaciones culturales de género

evidencia los mecanismos socioculturales que “actúan en la negación continua de las mujeres como sujetos políticos e históricos” (p.40), de esta manera, las representaciones culturales de género son cruciales en tanto mecanismos de subalternidad, pero también en su posibilidad de actuar como formas de resistencia. El género es una categoría que no solo está representada en los textos mediáticos, sino que operan en la industria, en las audiencias y en las prácticas culturales. En este sentido, los Estudios Culturales pueden brindar a los estudios feministas y de género un marco teórico para analizar en detalle el contenido de producción cultural.

Los estudios Culturales comparten con el feminismo alguna cuestiones básicas, el objetivo de desafiar el conocimiento establecido y ser crítico con los presupuestos de las ciencias sociales, así como hacer un esfuerzo de considerar las experiencias de los marginalizados en el orden de alcanzar progresivas transformaciones políticas (Grossberg, 2012). Además los Estudios Culturales asumen las representaciones como un lugar privilegiado para observar las luchas que buscan redefinir significados hegemónicos en relación con las políticas de identidad, lo cual también es aplicable a los estudios de género. La razón por la cual se opta por los Estudios Culturales es por la utilidad de este cuerpo teórico para prestar atención a la representación de los oprimidos o subordinados, en vista que las mujeres pueden ser consideradas, en general, un grupo subordinado.

La relación entre la cultura popular y las mujeres, como describe Hollows (2005), ha sido tematizado en la segunda ola del feminismo, se pensaba que toda serie de prácticas populares encerraban a las mujeres en identidades femeninas que las cegaban ante su propia opresión, de este modo, preguntas relativas a la producción y reproducción cultural de las identidades de género dominaron la academia feminista. En los años 60 surge un cuerpo de conocimiento sobre “las imágenes de la mujer”, el cual se enfocó en las representaciones de hombres y mujeres en los contenidos de los medios de comunicación y sus efectos. Estos estudios fueron criticados por feministas postestructuralistas y psicoanalistas, lo que generó un nuevo foco sobre cómo los medios de comunicación trabajan los procesos y prácticas de representación para producir ideas sobre qué significa ser mujer.

Hollows distingue tres problemas en estos estudios. Primero, la representación de la realidad como autoevidente, estos no son un reflejo de la realidad, sino que trabajan para construir y estructurar tales identidades, las representaciones no expresan una realidad previa, sino que la constituye de manera activa. Segundo, estos estudios se centraron más en el “qué” mostraban los medios por sobre el cómo, privilegiando la medición de los contenidos mediáticos, esto conlleva una homogenización de las categorías sexuales, junto con tratar a los contenidos como algo “transparente” y no sujeto a interpretaciones, además de ignorar la organización del significado en el propio texto. Tercero se asume que los mensajes poseen un efecto directo sobre sus audiencias, sin embargo, los textos son polisémicos y sujetos a interpretación, como se vió los textos no son codificados de la misma manera por todos los consumidores (Hall, 1980 en Hollows, 2005)

Según Rakow (1998 en Cluá, 2008) las perspectivas feministas sobre el análisis de la cultura popular adquieren, en resumen, cuatro grandes formas: “1) el análisis de las imágenes de la mujer producidas por la cultura popular; 2) la recuperación y relectura de la cultura popular creada por mujeres; 3) el estudio de la recepción y consumo de la cultura popular por parte de las mujeres, y 4) la formulación de una teoría cultural feminista” (p.21). Como se mencionó, pareciera ser que la discusión sobre las “imágenes de la mujer” producidas por los medios masivo fue relegada a cierto periodo de los Estudios Culturales feministas, no obstante, esta tesis propone reconsiderar el tema del mensaje por sobre la recepción, la representación sobre el consumo, en tanto, el estudio de las representaciones sociales y culturales sigue brindando información útil sobre el orden social, representaciones que entran en una dinámica de producción y reproducción de discursos e imaginarios sociales.

2.2.1 REPRESENTACIONES SOCIALES Y CULTURALES DE GÉNERO

Actualmente, el concepto de Representación Social (RS) es ampliamente debatido dentro de las ciencias sociales, no es nuestro objetivo detallar aquí la diversidad de definiciones, más bien nos interesa encuadrar qué entendemos por RS en el marco de nuestra pregunta de investigación, es decir, el concepto nos orienta en la búsqueda de aquellas representaciones que significan y manifiestan las tensiones generadas por las transformaciones de los modelos hegemónicos de género más adelante descritos, y que son *representadas* en los medios masivos de comunicación a través de las telenovelas.

Con frecuencia, cuando se habla de RS, es de referencia obligada hablar del aporte de Serge Moscovici (1973 en Moñivas, 1994) define las RS como:

sistema(s) de valores, ideas y prácticas con dos funciones dobles, primero, establecen un orden que capacita a los individuos para orientarse en su mundo material y social y dominarlo, y segundo, hacen posible la comunicación para tomar parte entre los miembros de una comunidad proveyéndoles de un código para el intercambio social y de un código para nombrar y clasificar de manera no ambigua los diversos aspectos de su mundo y su historia individual y de grupo (Moscovici, 1973, pág. xiii en Moñivas, 1994: 411)

Una definición apropiada para abordar nuestro objeto de investigación es la de María Auxiliadora Banchs (1986) que las define como:

La forma de conocimiento del sentido común propio a las sociedades modernas bombardeadas constantemente de información a través de los medios de comunicación de masas (...) en sus contenidos encontramos sin dificultad la expresión de valores, actitudes, creencias y opiniones, cuya sustancia es regulada por las normas sociales de cada colectividad. Al abordarlas tal cual ellas se manifiestan en el discurso espontáneo, nos resultan de gran utilidad para comprender los significados, los símbolos y formas de interpretación que los seres humanos utilizan en el manejo de los objetos que pueblan su realidad inmediata (Banchs, 1986:39, en Araya, 2002:28)

Una de las fuentes más importantes de construcción de RS – además de acervo cultural y los mecanismos de anclaje y objetivación – son el conjunto de prácticas sociales vinculadas

a las diversas modalidades de la comunicación social, es ahí donde se originan principalmente las RS. Los medios de comunicación de masas son centrales en este proceso, por su importancia en la transmisión de valores, conocimientos, creencias y modelos de conductas, en particular la televisión desempeña un papel crucial en la conformación de una visión de la realidad. (Araya, 2002). En este contexto, es importante destacar el papel de lo social en el fenómeno de la representación, pues, la teoría de las RS, se “articula tanto con la vida colectiva de una sociedad, como con los procesos de constitución simbólica utilizados por las personas para dar sentido al mundo, entenderle y en él encontrar su lugar, a través de una identidad social” (Bruel dos Santos, 2008: 168)

2.3 MIRANDO DESDE EL GÉNERO: MODELOS DE GÉNERO, HEGEMONÍAS Y CAMBIO SOCIAL

Esta investigación tiene como propósito analizar las representaciones de las identidades femeninas en las telenovelas, para ello es preciso abordar los aportes de las teorías de género y feministas, las cuales nos sitúan desde una visión del género y la sexualidad como realidades socialmente construidas e históricamente situadas. Las teorías de género y feministas, con su diversidad y controversias, tienen por objetivo develar y hallar explicaciones para las situaciones de desigualdad, inequidad, subordinación, violencia y opresión que viven las mujeres, sus mecanismos de reproducción y posibilidades de transformación social.

En este contexto, más allá de los distintos enfoques feministas, todos ellos comparten la preocupación por la cuestión sociológica básica de “cómo y por qué la organización social adopta la forma que adopta en cualquier sociedad y época particular” (Madoo Lengermann & Niebrugge Brantley, 1998: 392). Los feminismos realizan

“una crítica consistente al orden social existente, y se centra en variables sociológicas esenciales tales como la desigualdad social, el cambio social, el poder, los intereses y las creencias, y las instituciones sociales de la familia, el derecho, la política, el trabajo, la religión y la educación.” (Madoo y Niebrugge p.358 en Ritzer, 1998)

En este sentido, la presente investigación posee un interés particular por analizar las transformaciones y continuidades en torno a los modelos de género en el escenario de los medios de comunicación, y en concreto, en el escenario de la telenovela como producto cultural propio de América Latina. Con el fin de contribuir a la discusión en torno a las desigualdades sociales, sus mecanismos de perpetuación y sus posibilidades de transformación. A continuación brindamos la discusión en torno al concepto de género, las identidades de género, los modelos hegemónicos que las rigen y sus particularidades latinoamericanas.

2.3.1 CONCEPTO DE GÉNERO: DEBATES Y PERSPECTIVAS

El concepto de género es central en las teorías feministas, pero en el desarrollo de sus definiciones han confluído una gran diversidad de puntos de vista, muchas veces disímiles y contradictorios. En general, el género surge como una categoría para comprender la realidad impulsada por los movimientos feministas y su influjo académico durante la segunda mitad del siglo XX, su aparición permite considerar a las *mujeres* como sujeto histórico colectivo lo cual genera (y sigue generando) nuevas prácticas y nuevos sentidos de la realidad social.

En la década de los 50 Simone de Beauvoir es una de las primeras filosofas que tematiza el tema de *las mujeres* como un hecho socialmente construido, aunque sin utilizar

el término de género, plantea que lo femenino o la “realidad femenina” es algo elaborado desde distintos aspectos, refuta la idea de que la condición femenina sea una categoría natural y un producto biológico, el cuerpo de la mujer está cargado de significaciones, desde ahí que la escritora afirme que no se nace mujer, se llega a serlo. Beauvoir indica que estas fabricaciones sociales de la mujer se definen en términos de inferioridad y alteridad a lo masculino, donde las mujeres son definidas como “lo otro” (Osborne & Molina, 2008)

Luego, las feministas volcaron a estudiar las razones que generaban la desigualdad sexual, en la búsqueda de explicaciones de los mecanismos productores de tal desigualdad, es que se alude a los conceptos de *patriarcado* y *sistema sexo-género*.

Por un lado, la categoría de patriarcado surge como un intento inicial para visibilizar y explicar las relaciones de dominación basada en la diferencia sexual. Desde esta perspectiva se asume un sistema de dominación masculina entendido como una forma de poder universal en términos geográficos e históricos. (Castillo , 2005; De Barbieri, 1992). Sin embargo, esta categoría es controversial y comienza a ser relativizada debido a que el patriarcado no alcanza a cuestionar el esencialismo y universalismo que se pretendían abolir, pues, se considera que no atiende las transformaciones sociales e históricas concretas y se critica la visión determinista de las identidades masculinas y femeninas, tendiendo a homogeneizarlas suponiéndola como entidades preexistentes (Casado, 2003). Sin embargo, a pesar de estos cuestionamientos y de manera renovada el patriarcado sigue siendo central en la construcción distintas corrientes feministas.

De la mano con estas críticas, surge a mediados de los '70 el concepto género como tal en los estudios sobre las mujeres, lo que conlleva una serie de nuevas miradas a nivel teórico y epistemológico en lo relacionado al análisis de las relaciones sociales. Así el género “se fue definiendo en término de status, de atribución individual, de relación interpersonal, de estructura de la conciencia, como modo de organización social, como ideología o como simple efecto del lenguaje” (osborne y molina, 2008:148).

Gayle Rubin una de las primeras teóricas en definir el género, quien lo entiende como: “El conjunto de disposiciones por el que una sociedad transforma la sexualidad biológica en productos culturales de la actividad humana y en el que se satisfacen esas necesidades humanas transformadas” (Rubin, (1986) 2013: 116). Así, la autora propone el “sistema sexo-género”, según el cual cada sociedad tiene su propio conjunto de normas y prescripciones sociales mediante las cuales se moldean y definen socialmente las relaciones que organizan y producen la sexualidad y el género.

El género comenzó a ser comprendido como la construcción social y cultural de las diferencias sexuales, argumentando que lo que determina el comportamiento, roles y actitudes de hombres y mujeres no son los aspectos biológicos, sino que más bien responden a un fenómeno social y cultural, aprehendidas desde las interacciones e

interrelaciones que se generan con el “otro” masculino, pues ambos crean y forman el entramado de relaciones sociales que se gestan en el seno de la sociedad en un contexto social e histórico determinado (Castillo, 2005; De Barbieri, 1992)

En adición, la historiadora Joan Scott ((1990) 2013) rescata los planteamientos de Michel Foucault vinculando las relaciones de poder que se articulan entre los géneros con el control de los recursos materiales y simbólicos de una sociedad, siendo lo central de su definición la conexión entre dos ideas: el género es un elemento constitutivo de las relaciones sociales basadas en las diferencias que distinguen los sexos, al mismo tiempo que es una forma primaria de relaciones significantes de poder.

De esta manera, el género permitió dotar de contenido teórico al conjunto de problemas que se estaban tematizando, se comienzan a entender los sistemas de género como

“universos simbólicos de muy amplio alcance, que definen a los seres humanos sexuados, norman las relaciones entre varones y mujeres, entre varones y entre mujeres, crean, mantienen y reproducen las instituciones específicas, orientan la acción y le dan sentido, y constituyen uno de los grandes ejes de la desigualdad y la estratificación social” (De Barbieri, 2004).

Según Casado, son dos ejes básicos los que se enmarcan en la significación, encarnación y estructuración del género, primero, su *carácter dicotómico*, es decir, la diferencia *entre* los sexos, con la consecuencia de homogeneizar a las mujeres, por una parte, y a los hombres con otros, creando “persuasivas ficciones realistas sobre las identidades” (Casado, 2003, pág. 42). Segundo, su *carácter social*, que el género articule sus significaciones de forma dicotómica y tradicional facilita el *reconocimiento*, “en la medida que es coherente con las retóricas dominantes de progreso y supremacía de la razón o con la concepción de la naturaleza como recurso” (p.42) De esta forma el género, como categoría social, se enmarcaría en “la tradición dicotómica occidental al establecer una distinción mutuamente excluyente entre dos términos – masculino vs. femenino, hombre vs. Mujer – que se fortifican como entidades opuestas y complementarias” (Casado, 2003)

Siguiendo con Casado (2003), es posible distinguir en la trayectoria de la construcción de definiciones y explicaciones sobre el género, dos corrientes dicotómicas: el *feminismo de la igualdad* y el *feminismo de la diferencia*. El primero explica la subordinación de “la mujer” por procesos socioculturales en la constitución del género a partir de una matriz biológica: el sexo, suele asimilarse al feminismo socialista, marxista y también al feminismo de orientación liberal. El segundo, afirma una diferencia ontológica femenina y a menudo agrupa a posiciones radicales, planteamientos del feminismo cultural y los enfoques psicoanalíticos. En el fondo, se debate entre las mujeres como “sujeto de derechos frente a sujeto ontológico; sujeto que reivindica la igualdad frente a sujeto que se forja en la diferencia en la relación” (p.49). En ambas perspectivas la diferencia sexual es entendida como *diferencia entre hombres y mujeres*, pero en ambas también oscurecen las diferencias entre las mujeres. La diferencia *entre* las mujeres implica resignificar el concepto de *experiencia*. Al tiempo que se denuncia la hegemonía representativa de la mujer blanca,

heterosexual y de clase media, se rompe con el término *Mujer* para dar paso a una comprensión basada en la diversidad de experiencias mediadas por la etnia, raza, opción sexual, edad, clase, etc.

Es en este marco, en que las reflexiones y nuevas propuestas giran en torno a la crítica de lo que hasta el momento se entendía por género, siendo cada vez más rigurosas en sus alcances y conceptualización, apareciendo posturas distintas e incluso divergentes, lo que refleja que se ha vuelto mucho más complejo y "movedizo". En esta línea se sostiene que: "Los fáciles eslóganes de ayer ("el género es una construcción social y cultural a partir de las diferencias sexuales"), ya no sirven de mucho". (Anderson, 1996 citado en Bonder 1998). Sin embargo, lejos de plantear un obstáculo, este fenómeno da cuenta de la vitalidad de la práctica teórica y de su empeño consecuente con la revisión crítica de toda forma de dogmatismo (Bonder, 1999)

Pero en el fondo, las miradas feministas comparten la focalización explícita en las relaciones de poder, las que reproducen un orden social "en el que el género opera como *principio regulador de posiciones, posibilidades y prácticas concretas*" (Amigot, 2011, pág. 180), en el fondo el género no es una determinación, ni un condicionamiento homogéneo para todas las mujeres, pues, a pesar de que compartan circunstancias similares de discriminación, desigualdad y violencia, es necesario considerar que existen otros dispositivos de poder que intersectados con el género, como la clase social, el origen étnico, el grupo etario, el contexto territorial, entre otros, es lo que crea diversidad de contextos.

En el orden de las ideas anteriores sobre el concepto de género, esta investigación trata el género en términos *posicionales y relacionales*, es por ello que el género

remite, en primera instancia, a la constitución simbólico-identitaria de las subjetividades que se va configurando relacional y procesualmente y es, por ello, uno de los ejes principales de la configuración de las identidades de los agentes sociales, sujetos cuya experiencia se configura sexuada (García Selgas, 2012:149)

Esto implica enfatizar la perspectiva en la idea de *relaciones de género* rompiendo con categorías presociales y aisladas de "la mujer", esto significa destacar la

existencia de estructuras interconectadas que se traducen en capacidades, tareas, responsabilidades, recursos, estrategias y poderes disímiles. El interés se desplaza desde lo mítico objetivado (material o simbólico) hacia lo histórico contingente "El género —escribe Mary Nash— representa una categoría sociocultural que cambia históricamente y cuyo significado también puede variar en el tiempo. A su vez, construyen una relación de poder, una relación jerárquica que articula las relaciones sociales asimétricas y desiguales entre hombres y mujeres. Desde esta perspectiva se trata de un concepto relacional". (Casado, 2003:58)

Esto se traduce en la consideración del género y de las *Mujeres* como posiciones emergentes de una situación histórica, siempre en proceso. Posiciones que, si bien están abiertas a la reinterpretación, son fluidas y móviles, están institucionalmente restringidas. (Casado, 2003)

2.3.2 IDENTIDADES FEMENINAS, MODELOS HEGEMÓNICOS DE GÉNERO Y SUS TRANSFORMACIONES

En consonancia con la definición de género que guía esta investigación, y siguiendo a García y Casado (2010), entendemos igualmente el concepto de identidades en términos *relacionales, procesuales y fluidos*, es decir la identidad se abre a una gran variedad de procesos y juegos de relaciones (subjetivación, interpelación, identificación, tomas de posición, diferenciación, presentación, encarnación, entre otros), de esta manera se evita la esencialización de las identidades de género. La identidad es el camino a una posición sujeto, donde evidentemente, ocupan un lugar crucial la producción de representaciones colectivas. En el fondo la identidad proporciona a los agentes un sentido, las disposiciones y una posición social específicos, las identidades se van conformando en relación a la posición social que ocupan los sujetos, definida por el cruce relacional de diferentes elementos de estructuración, como el género, la etnia, clase, edad, etcétera.

De acuerdo con lo anterior, las identidades deben entenderse como productos sociales que otorgan sentido a las interacciones sociales, son el resultado de la organización social del sentido, es decir, de la cultura. Es por ello que la identidad debe abordarse de manera relacional, procesual y fluida, esto significa, que siempre debe observarse desde un marco histórico y contextual concreto. En tanto producto social, las identidades posibilitan “detectar los rasgos culturales que en determinado momento histórico y en ciertas circunstancias, han sido seleccionados o no, impuestos o no, por algunos actores sociales para dotar de sentido sus prácticas” (Castañeda-Rentería & Contreras, 2017:5)

A partir de las consideraciones del concepto de identidad, es posible distinguir sentidos sociales y culturales que se constituyen a partir de los significados que se le atribuyen a *lo femenino* y que nutren la construcción de la identidad femenina. Las teorías feministas y de género han versado sus esfuerzos para estudiar y definir estos sentidos y significados, pues la identidad femenina es constituida por

el conjunto de características sociales, corporales y subjetivas que la caracterizan de manera real y simbólica de acuerdo con la vida vivida. La femineidad es la distinción cultural históricamente determinada, que caracteriza a la mujer a partir de su condición genérica y la define de manera contrastada, excluyente y antagónica frente a la masculinidad del hombre (Lagarde, 1990:4).

La cosmovisión occidental opone lo femenino y lo masculino en una construcción dualista, binaria, asimétrica y complementaria, signando características identitarias de género a cada sexo biológico. Sin embargo, como afirma Butler (1998) el género no es una identidad estable, es una identidad débilmente constituida en el tiempo: “una identidad instituida por una repetición estilizada de actos”, por la estilización del cuerpo. Por lo tanto, el género no es una entidad sustantiva ni estable, es “en la relación arbitraria entre esos actos, en las diferentes maneras posibles de repetición, en la ruptura o la repetición subversiva de este estilo, se hallarán posibilidades de transformar el género.” (p.297)

En base a las perspectivas anteriores, nuestro enfoque teórico se basa en los sentidos sociales que configuran las representaciones tradicionales de género y los significados emergentes atribuidos a su transformación social, pues, como afirman diversas teóricas, las mujeres son el grupo social que más ha cambiado sus condiciones en las últimas décadas (Lagarde 1990, Lipovetsky, 1999). Las significaciones hegemónicas de género nos permiten, sin ontologizar las identidades, visualizar las características de los modelos de feminidad y masculinidad en un escenario de vertiginosos cambios sociales en torno a la situación de la mujer, lo que genera los claros oscuros del género (García de León, 2011), sus tensiones, contradicciones y paradojas en una sociedad en la que se conjugan distintos modelos de masculinidad y feminidad en el que se actualizan las permanencias y cambios sociales de género.

Otner y Whitehead ((1981) 2013) desde sus estudios antropológicos parten de la idea de que las ideologías culturales de género difieren entre las culturas, sin embargo, existen aspectos generales recurrentes en los casos de estudio. Cabe destacar que entre las culturas es muy variable el grado en que se poseen ideas formales y elaboradas en torno al género y la sexualidad, e incluso, no todas las culturas han elaborado sus ideas de masculinidad y feminidad en términos de dualismos. Sin embargo, en la mayoría de las culturas las diferencias sexuales son pensadas como conjunto de oposiciones binarias asociadas metafóricamente. En estas ideologías de género existen algunas oposiciones recurrentes. En primer lugar, en las culturas se sostienen versiones particulares de la distinción naturaleza/cultura, existe una tendencia a asociar lo masculino con la cultura y lo femenino más cercano a la naturaleza. En segundo lugar, el contraste entre lo que Strathern llama el “interés particular” y el “bien social”. Se sostiene que las mujeres asumen preocupaciones de orden privado y particular, y se piensa que los hombres tienen una orientación más universal, se preocupan más por el bienestar de la totalidad social, lo que tiene relación con la diferenciación sociológica de los sexos acerca de lo público/doméstico, pues, se considera que los hombres ejercen un rol en el mundo público, y las mujeres son confinadas al ámbito doméstico y responsabilizadas del bienestar familiar.

Complementariamente García Selgas y Casado (2010) establecen algunas coordenadas para entender los modelos hegemónicos de género y cómo se van produciendo y actualizando en las identidades concretas. Afirman que los modelos hegemónicos de género se componen de tres ejes dicotómicos:

- a) Autonomía/heteronomía: la autonomía, asociada a lo masculino "pasa por el control (...) de todas aquellas decisiones y acciones, propias o ajenas, que el varón entiende que interfieren en el desarrollo y mantenimiento de sus posiciones, disposiciones y tomas de posición" (p. 122), por tanto, el control es crucial en el concepto de la propia autonomía. Contrariamente, el modelo de feminidad se rige por la heteronomía, caracterizada por las nociones de dependencia, entrega y renuncia de sí en función de la protección y el cuidado de los demás.

- b) Activo/pasivo: El primer polo asociado a lo masculino en la cual se refuerza la capacidad para la acción, y lo pasivo asociado a lo femenino. La imbricación entre el par activo/pasivo y autonomía/heteronomía constituyen determinadas características a los modelos hegemónicos de género como los rasgos de control masculino, la disponibilidad sexual, la negación de toda feminidad, y la feminidad se caracterizaría por el cuidado de otros, entrega, control sexual, docilidad, delicadeza, etc. Características que, a pesar de los cambios sociales, no han dejado de operar.
- c) Racional/emocional: en este eje lo masculino es asociado a lo racional e instrumental negando toda orientación emocional, y, al contrario, lo femenino se asocia a lo emocional y expresivo.

Tal como se indica estos son *modelos*, y por lo tanto no deben considerarse transhistóricos e inamovibles, pues están en constante movimiento y se entrecruzan con otros ejes de estructuración, estos modelos son actualizados constantemente en las relaciones sociales, y por lo tanto llegar a ser hombre o mujer implica una *renegociación práctica* entre los estereotipos tradicionales y los modelos emergentes. Por lo tanto, al ser una repetición estilizada de actos estos se encarnan en los cuerpos copiando modelos de otros, imitando modelos preexistentes, "agentes y modelos se entrelazan, pues en una espiral de prácticas creadoras [y] performativas" (p. 124)

De acuerdo con las ideas anteriores, la feminidad estaría caracterizada por estar más cercanas a los polos de la pasividad, de la heteronomía y de la emocionalidad. En este contexto, según Nash (2006) el "discurso de la domesticidad" ha sido predominante en gran parte de la época contemporánea. La lógica del discurso hegemónico de género hasta avanzado el siglo XX ha sido sostenida desde el argumento biosocial, desde aquí el hombre era considerado superior y como norma, y la mujer como un ser dependiente y subalterno, definido en función del hombre. En este discurso la identidad cultural femenina se deriva del marco de la naturaleza, de la maternidad y de su capacidad biológica de reproducción (Jordanova, 1989, en Nash, 2006, p.42).

Otra característica de este discurso que distingue Nash (2006) es la asociación del amor maternal como único eje vertebrador de la feminidad. El instinto maternal sería una de las características más definitorias y *el* principio explicativo de las características femeninas, como la ternura, la dedicación, el cuidado o la entrega, coronando a todos los atributos femeninos. El discurso de la domesticidad realizó una clara jerarquización del género en el hogar, donde el varón asumía la autoridad como padre de familia. Las características identitarias predominantes de la masculinidad se han relacionado con la superioridad, el trabajo, la virilidad, la ciudadanía y lo público. En contraposición la representación de la feminidad se ha basado en la dependencia, en el modelo de madre y esposa, devota y silenciosa, dedicada a su familia y recluida en el espacio doméstico.

Después de la II guerra mundial, una serie de transformaciones sociales cambiaron el discurso hegemónico de género, el modelo se desplaza del “ángel de la casa” a “nueva mujer moderna” deslegitimando, en cierta medida, la desigualdad natural abierta entre los sexos, desde ahí

“las nuevas estrategias discursivas modernizadoras han favorecido postulados más igualitarios, pero con la continuidad de la definición identitaria de las mujeres a partir de la maternidad y la reproducción, en un discurso que ha defendido la noción de la complementariedad de los sexos como valor cultural” (Nash, 2006:43).

Se admite así un nuevo modelo de mujer, profesional, trabajadora e independiente, a las que se les estimula su formación educativa y profesional para adaptarse a las nuevas demandas del mercado, sin embargo, esta actividad femenina en la esfera pública era legítima para las mujeres solteras, el espacio doméstico continuaba como espacio exclusivo de actividad para las mujeres casadas y las madres.

En el mismo sentido, Marcela Lagarde (1990) reflexiona sobre la identidad femenina, en un ejercicio de abstracción la condición de *la mujer* (al menos teóricamente) estaría dada por el conjunto de circunstancias y características que definen a la mujer como ser social y cultural genérico “ser-para y de-los-otros” (Basaglia, 1983 en Legarde, 1990). Así, el deseo organizador de la identidad femenina es el deseo por los otros. A cada minuto de sus vidas las mujeres deben realizar actividades, tener ciertos comportamientos, sentimientos, formas de pensamiento, lenguajes y relaciones específicas en cuyo cumplimiento *deben demostrar que de verdad son mujeres*. Sin embargo, Lagarde advierte que ninguna mujer puede cumplir a cabalidad estos atributos asignados, lo cual genera una sobrecarga del ser y le generan conflictos con su propia identidad. Es decir, se producen contradicciones por no haber correspondencia entre la identidad asignada y la identidad vivida.

Lagarde argumenta que los cambios sociales en la condición femenina son significativos y aun no se cuentan con los marcos conceptuales suficientes para entenderlos, y propone identificar y caracterizar las principales transformaciones de la identidad de las mujeres.

- a) Transformaciones en la sexualidad, en las relaciones de parentesco, en la paternidad y maternidad, y en las relaciones filiales en general. En este contexto, la sexualidad femenina se transforma, se separa la sexualidad femenina de la sexualidad erótica y surgen concepciones libertarias de la sexualidad para todos y todas.
- b) Se transforman las concepciones de lo público y lo privado, considerados como compartimentos estancos, y la familia como único espacio conceptual de reproducción social. En este contexto, están en crisis algunas de sus instituciones, hay dificultades para ejercer tanto la maternidad como la paternidad. Además, aunque la conyugalidad aun es central para muchas personas, las relaciones de pareja se han diversificado, ya no son para toda la vida ni exclusivas.
- c) La división genérica del trabajo es otra transformación importante. Ya no corresponde a la división sexual tradicional. Que colocaba (ideológicamente) a las mujeres en el espacio de la reproducción y a los hombres en la producción. En el

fondo, el tiempo y los espacios se modifican. Las mujeres ocupan hoy ambos espacios, generando nuevos fenómenos y desigualdades

- d) Por último, la identidad de las mujeres se estructura con nuevas definiciones sociales, unas aunadas a las concepciones patriarcales, y otras minoritarias que plantean exigencias contrapuestas para estar en el mundo. En este sentido, cada mujer “está involucrada en el sincretismo concretado en su persona, vive la síntesis a partir de diferentes combinaciones, profundidad, complejidad, y conflicto. La síntesis sincrética de identidades en transformación constituye y organiza la subjetividad de estas mujeres que virtualmente viven una *doble vida*”. (Lagarde, 1990:12). El antagonismo de esa “doble vida” es tan potente que Lagarde, citando a Agnes Heller lo llama *esquizofrenia vital*, “las mujeres emprenden nuevas actividades, nuevas relaciones, nuevas formas de comportarse, trabajan por doble partida y se desenvuelven en una *doble vida*, en un desdoblamiento que cada una tiene que elaborar subjetivamente e integrar en su identidad” (p.12)

Del mismo modo, García de León (2011) interpreta que ante la relevancia que adquiere el fenómeno del cambio social de las mujeres, existen obstáculos a dicho cambio social, lo que genera tensiones, desajustes y contradicciones. García de León ilustra dicha tensión con un diagnóstico social, resumido en la frase cabeza moderna/corazón patriarcal, explica que existe una especie de “esquizofrenia social de género” que atraviesa las conductas de hombres y mujeres actualmente, esta mirada pone el énfasis en las actitudes y modos relacionales paradójicos entre los sexos, así como, contradicciones y tensiones en la propia subjetividad de las personas. En el fondo, en tiempos de cambio las identidades de género “se hallan fragmentadas, confusas, contradictorias” (p.23). La esquizofrenia sociocultural de género implica que tanto mujeres y hombres,

“mantenemos valores y prácticas sociales contradictorios con relación a las cuestiones de género, de tal manera que se puede tener una ideología sumamente igualitaria y mantener prácticas sociales en flagrante contradicción (...) llamaremos a esta paradójica reproducción de lo social, *el efecto Penélope*: unas instancias sociales ‘destejen’ lo que otras ‘tejen’ en pro de la igualdad” (p.34-35)

Gilles Lipovetsky (1999) también propone un marco teórico relevante para este debate sobre el cambio social de las mujeres. Él se interroga por el nuevo lugar que ocupan las mujeres y sus relaciones en un siglo de grandes transformaciones sobre la condición femenina. Describe que las mujeres han logrado liberarse de la servidumbre inmemorial y han dejado de ser esclavas de la procreación. Sus sueños y deseos han cambiado, hoy las mujeres ya no anhelan solo ser amas de casa, sino que ejercer una actividad profesional, la libertad sexual “ha adquirido derecho de ciudadanía” (p.9) y ocupan los mismos títulos que los hombres. Estos cambios producen una nueva figura social de lo femenino que Lipovetsky denomina “la tercera mujer”. Lo define como una revolución democrática en torno a la construcción social de los géneros, actualmente los géneros “se encuentran abocados al mismo *destino*, marcado por el poder de libre disposición de sí y la exigencia de inventarse a uno mismo al margen de todo imperativo social” (p.10). No obstante, estas transformaciones no terminan con la diferenciación social de los sexos, “a medida que se

amplían las exigencias de igualdad la división sexual entre los sexos se ve recompuesta, reactualizada bajo nuevos rasgos” (p.10). Su perspectiva se orienta a no mirar las dicotomías de género como reductos o arcaísmos de la sociedad tradicional que desaparecerían al compás de los procesos de modernización y los nuevos valores sociales, en el fondo

Si las mujeres siguen manteniendo relaciones privilegiadas con el orden doméstico, sentimental o estético, ello no se debe al simple peso social, sino a que éstos se ordenan de tal manera que ya no suponen un obstáculo para el principio de libre posesión de uno mismo y funcionan como vectores de identidad, de sentido y de poderes privados; es desde el interior mismo de la cultura individualista-democrática desde donde se recomponen los recorridos diferenciales de hombres y mujeres (Lipovetsky, 1999:11)

En el fondo, describe que es en el corazón mismo de la hipermodernidad donde se reestructuran las disimilitudes de las posiciones de género. Los principios de soberanía individual se tensionan con las disposiciones tradicionales, pero también roles antiguos se anclan y perpetúan en combinación con los roles modernos. Las desigualdades de género no desaparecen, en cierta medida, aunque hombres y mujeres pueden acceder a las mismas posiciones, los gustos, prioridades, motivaciones y la separación identitaria entre lo femenino y masculino siguen reproduciéndose. Lipovetsky analiza este diagnóstico mediante cuatro estudios que atiende fenómenos como el amor, la seducción, la belleza física, la relación con el trabajo, la familia y el poder concluyendo que “la dinámica democrática no llega hasta sus últimas consecuencias” (p.12) las identidades sexuales se recomponen, y los atributos de la diferencia sexual no son invalidadas por el discurso de la igualdad, es decir, los hombres siguen asociados a roles públicos e instrumentales, y las mujeres a roles privados, estéticos y afectivos “la época de la mujer sujeto conjuga discontinuidad y continuidad, determinismo e impredecibilidad, igualdad y diferencia, la tercera mujer ha de conseguir reconciliar a la mujer radicalmente nueva y a la mujer siempre repetida” (p.12)

MODELOS HEGEMÓNICOS DE GÉNERO EN EL CONTEXTO LATINOAMERICANO

Para el contexto particular de nuestro objeto de investigación, es preciso revisar algunos modelos de género dominantes en la región de América Latina, son diversas las autoras las que tematizan los modelos que rigen y orientan las identidades de las mujeres latinoamericanas, entre ellas encontramos a Marcela Legarde, Norma Fuller y Sonia Montecinos. Giuliana Cassano (2014) a partir de estas y otras lecturas reconstruye los modelos hegemónicos de género que dominan en la región, el cual se vuelven una guía de referencia útil cuando pensamos en los modelos hegemónicos de género.

De acuerdo con Montecino (1990) en Latinoamérica el **símbolo mariano** constituye una importante fuente e identidad popular. Si bien, este modelo se vincula fuertemente con la concepción de la Virgen Madre, Fuller (1995), indica que la figura de “la virgen” es la mujer en estado de peligro constante a causa de otros varones, posee una sexualidad latente

que no ha sido tamizada por la maternidad. Pero también en el marianismo latinoamericano la imagen de la Virgen se proyecta en la importancia que adquieren las madres. El entronque o ensamble de las culturas indígenas y europeas durante el periodo de la conquista formuló un nuevo sentido: la derrota de los dioses masculinos y el triunfo de las diosas-madres. En la cosmovisión y en la vida social latinoamericana la figura femenina de la Virgen-Madre domina el ethos latinoamericano, ella es símbolo de identidad “El proceso de mestizaje y sincretismo que sitúa a la Madre como figura fundante de un orden pareciera ser propio de nuestro continente” (p.287). Cassano (2014) explica que el modelo mariano se caracteriza por una suerte de superioridad femenina que se convierte en objeto de culto, considerando a las mujeres seres cercanos a la divinidad, con superioridad moral y con gran fuerza espiritual que la diferencia de los hombres. El modelo mariano llega a ser un modelo hegemónico en las identidades de las mujeres latinoamericana caracterizado por el deber anclado a “la abnegación, la virtud, la humildad, el sacrificio y la entrega” (Cassano, 2014, p.32)

La virgen es la mujer en estado de peligro constante a causa del acoso de los varones de otros grupos. Su sexualidad latente aún no ha sido tamizada por la maternidad y puede encenderse en cualquier momento. Ella es ambigua porque no es posible alejarla del contacto con los varones con los que debe tratar con el fin de encontrar un esposo. El período durante el cual la joven, aún virgen, debe "cortejar", es vivido con especial ansiedad por los padres y hermanos, quienes buscan minimizar los riesgos inherentes a esta etapa.

Por otro lado, vinculado al modelo mariano, aparece el **modelo materno**, el cual también se vuelve hegemónico en la región latinoamericana. Füller (1998 en Cassano, 2014) señala que

En los últimos siglos la representación de femineidad ha atravesado por una evolución que ha conducido a que la mujer se identifique principalmente con su rol de madre (...) ella está asociada a la constitución de una esfera pública en oposición a la privada, a la difusión del culto mariano y a la redefinición del amor eterno” (Füller, 1998, pág. 35 en Casano, pág. 32)

En este contexto, diferencia tres variantes del modelo: la madre mariana, la madre heroica, y la madre moderna. La primera comparte todos los atributos mencionados antes. La madre heroica, se ancla a la concepción de que la esencia femenina radica en la maternidad, es un modelo que representa la madre luchadora, trabajadora incansable y multidimensional. Y la madre moderna, que además de ser madre y esposa, es profesional y persigue objetivos propios. Cassano explica que estos modelos no son excluyentes entre sí, conviven y también entran en contradicciones. Füller (en Cassano, 2014) 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). Bajo las ideas anteriores, se establece la maternidad como una característica central del modelo hegemónico de

feminidad, y además encarna que el hogar y la familia son el lugar de la realización de la mujer, a la vez que sostiene los valores tradicionales familiares.

Los modelos hegemónicos de la feminidad latinoamericana expuestos anteriormente deben ser entendido en tanto modelos, es decir, como modelos que se encarnan en cuerpos sexuados a través de la renegociación de estos modelos (aceptación, negociación, transgresión, resistencia, etcétera). Tal como expusimos en el apartado anterior, estamos asistiendo a una época donde se evidencian importantes **transformaciones en los modelos hegemónicos**, abriendo caminos hacia nuevos referentes y modelos emergentes que entran en el campo de lucha de los modelos de género.

Fuller (1997 en Cassano) habla sobre las “identidades en tránsito” para referirse a esta renovación de las identidades de género. Cassano expone que evidenciarían una ausencia de los modelos hegemónicos, pero de nuestra perspectiva, y a partir de la revisión teórica de las transformaciones de estos modelos, planteamos más bien la emergencia de nuevos modelos hegemónicos de feminidad, los cuales coexisten, bajo tensiones, paradojas y conflictos, con los modelos hegemónicos tradicionales de género. Lo que hace un panorama complejo en las formas de vivir, pensar y sentir “lo femenino”

“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 (Cassano, 2014: 35)

CAPÍTULO 3: MARCO METODOLÓGICO

El siguiente estudio tiene por finalidad analizar las tensiones en las representaciones de las identidades femeninas en torno a los modelos hegemónicos de género que son encarnadas por las mujeres protagonistas de las telenovelas nacionales diurnas transmitidas durante 2012 y 2017. Para esto se presenta la metodología de trabajo que permitió alcanzar los objetivos propuestos

Cabe destacar que por el carácter novedoso y poco estudiado del objeto de investigación dentro de la investigación sociológica nos invita a ser innovadores en su abordaje metodológico. No existen métodos únicos ni instrumentos totalmente consensuados en la comunidad científica en el estudio de las imágenes audiovisuales sean ficcionales o no, es por esta razón que la presente tesis aporta a la construcción de instrumentos que faciliten la observación, sistematización y organización del material para su posterior análisis e interpretación de las propiedades y dimensiones del fenómeno estudiado.

3.1 DISEÑO DE INVESTIGACIÓN Y TIPO DE ESTUDIO:

Este estudio se desarrolló bajo un **paradigma cualitativo** de investigación, que se caracteriza por el proceso de clasificar e interpretar material lingüístico o visual, con el propósito de desarrollar planteamientos acerca de sus dimensiones, estructura de sentido y significado, tanto implícitas como explícitas (Flick, 2014), bajo este propósito fue indagar los discursos audiovisuales presentes en las telenovelas nacionales diurnas. El carácter cualitativo lo brinda la aproximación interpretativa al objeto de estudio, es decir, la investigadora describe e interpreta situaciones, acontecimientos, personas, interacciones, conductas y comportamientos que son observables, junto con los diálogos, experiencias, creencias y pensamientos de los sujetos participantes, en este caso, los personajes protagonistas de las telenovelas analizadas, otorgando este enfoque un carácter **no experimental** a la investigación.

En este contexto, la investigación cualitativa busca acercarse al mundo de “ahí afuera”, describir y comprender estos fenómenos sociales “desde el interior” de distintas formas, ya sea acercándonos a experiencias de individuos o grupos, analizando interacciones y comunicaciones, o analizando documentos de distinto tipo, textos, imágenes o material audiovisual (Banks, 2008).

Por otra parte, esta investigación se define como un estudio de tipo descriptivo, pues, busca analizar y especificar dimensiones, propiedades y características importantes de personas, grupos, comunidades o cualquier otro fenómeno que pueda ser sometido a análisis, (Dankhe 1989, citado en Hernández, Fernández, & Baptista, 2006:81) en nuestro caso productos culturales materializados e incorporados a las actividades de las personas (la cultura registrada) (Crane, 1994 en Sautu, 2016) como las telenovelas, como parte los productos de la cultura popular.

Adicionalmente, optamos por una investigación de carácter **trasversal**, el foco de análisis del fenómeno se realiza en un momento dado, observando las teleseries y sus personajes protagónicos en un momento dado y no a través del tiempo. Y posee un diseño de investigación en un **punto intermedio entre proyectado y emergente**, pues, como se ha dicho, el carácter novedoso y poco consensuado en sus criterios metodológicos, nos conmina a tener creatividad y flexibilidad en las decisiones de diseño, pero también a seguir una observación y registro sistemático y riguroso.

3.2 DISEÑO MUESTRAL

Esta investigación utilizó un diseño muestral **no probabilístico**, pues, según el enfoque cualitativo de investigación no nos guiamos por un criterio de representatividad de los datos ni tampoco buscar su generalización. Aunque cabe realizar una salvedad, el fenómeno que llamamos “teleseries nacionales diurnas” posee una corta data en nuestro país y se han

realizado pocas de estas producciones a diferencia otros países de la región, estas razones nos permiten abordar la totalidad de las teleseries diurnas disponibles, por consiguiente, es posible realizar en esta tesis interpretaciones generales de los datos del periodo estudiado.

Por esta razón, el tipo de muestreo adecuado para esta tesis es el **muestreo intencionado**, pues, en lugar de realizar una muestra de las teleseries, decidimos por un análisis que comprenda la totalidad de ellas. Sin embargo, se realiza una selección de capítulos y escenas a analizar de acuerdo con los criterios más abajo descritos.

La tabla que prosigue ilustra el universo empírico al cual es posible acceder, en Chile al 2017 se realizaron 10 teleseries diurnas, las cuales fueron emitidas entre agosto de 2011 y julio de 2017, siendo transmitidas solo por dos canales de televisión abierta TVN y MEGA. Las teleseries con más alto rating fueron “Amanda”, “Te doy la vida” y “Dama y obrero”, siendo la primera una sorpresa en términos de rendimiento de las teleseries en el horario. Cabe añadir que de la totalidad de las teleseries solo dos no están disponibles públicamente.

TABLA N°1: Totalidad de teleseries nacionales diurnas

Teleserie	Disponibile	Fecha de estreno	Fecha término	Canales	Rating Hogar	Rating miles de personas
Esperanza	No	29-08-2011	23-01-2012	TVN	10,5	199,430
Dama y obrero	No	11-06-2012	11-03-2013	TVN	15,1	292,227
Solamente Julia	Si	11-03-2013	10-10-2013	TVN	11,8	232,079
El regreso	Si	14-10-2013	05-05-2014	TVN	12,0	237,828
Volver a amar	Si	05-05-2014	01-12-2014	TVN	10,4	207,431
La chúcará	Si	01-12-2014	25-08-2015	TVN	11,1	226,656
Esa no soy yo	Si	28-08-2015	11-04-2016	TVN	5,6	115,633
Eres mi tesoro*	Si	21-03-2016	06-04-2016	MEGA	14,1	288,552
Te doy la vida	Si	05-04-2016	23-11-2016	MEGA	16,9	356,445
Amanda	Si	22-11-2016	25-07-2017	MEGA	19,9	433,494

A partir de la tabla anterior, nuestra muestra queda definida de la siguiente forma:

Universo teórico: telenovelas diurnas

Universo empírico: Teleseries nacionales diurnas emitidas desde el 2012 al 2017

Muestra de casos: 8 teleseries

Unidad de análisis: Escenas seleccionadas

Para la selección de la muestra de casos y la unidad de análisis que sirvieron de base a esta investigación se tuvieron en cuenta los siguientes criterios:

- **Teleseries:** las 8 teleseries fueron seleccionadas por criterio práctico de accesibilidad al material.
- **Capítulos:** La selección de capítulo respaldada por informante clave, guionista de teleseries (JC, 2018) se relaciona con la estructura del guion, en el cual la presentación de personaje y trama central se realiza en los primeros 5 capítulos, es decir, en esos capítulos es donde se desarrollan los personajes, sus conflictos y tramas que orientan toda la teleserie. A estos 5 capítulos se le añaden los dos últimos con el propósito de analizar el desenlace del conflicto y la evolución del personaje.
- **Escenas:** Finalmente, de estos capítulos se seleccionaron las escenas que se observaron y sistematizaron para el proceso de interpretación y análisis. Los criterios que guían la selección de escena son aquellas que permiten ilustrar la constitución de la identidad del personaje protagónico, sus relaciones y sus conflictos. Se realizaron fichas de observación que incluye transcripciones y descripciones detalladas de escenas relevantes para la investigación, además de incluir aspectos musicales, planos entre otros.

TABLA N°2: Muestra de casos y unidad de análisis

N° Teleseries	Capítulos	Escenas seleccionadas	Tiempo
8	56	160	40 a 50 minutos por capítulo

3.2.1 CRITERIOS DE INCLUSIÓN

Teleseries Diurnas: se seleccionaron solo las teleseries diurnas para esta investigación, existiendo una amplia variedad en cuanto a teleseries vespertinas y nocturnas.

Accesibilidad a los capítulos: solo se analizaron aquellas teleseries en las que se tiene acceso público vía internet.

3.3 TÉCNICAS DE PRODUCCIÓN DE DATOS

Para producir los datos que se analizaron en esta investigación se utilizó la técnica de análisis documental, y en particular, de material audiovisual. Por material documental a una amplia variedad de documentos, tal como indican las siguientes citas

“el término documento se refiere a la amplia gama de registros escritos y simbólicos, así como a cualquier material datos disponibles. Los documentos incluyen prácticamente cualquier cosa existente previa a y durante la investigación, incluyendo relatos históricos o periodísticos, obras de arte, fotografías, memoranda, registros de acreditación, transcripciones de televisión, periódicos, folletos, agendas, y notas de reunión, audio o videocintas (...). Los datos obtenidos de los documentos pueden usarse de la misma manera que los derivados de las entrevistas o las observaciones” (Erlandson et al., 1993:99 en Valles, 2003: 120)

Otra definición relevante apunta a clasificar esta rica variedad documental:

“los documentos son cosas que podemos leer y que se refieren a algún aspecto del mundo social. Claramente esto incluye aquellas cosas hechas con la intención de registrar el mundo social – los informes oficiales, por ejemplo – pero también los registros privados y personales como cartas, diarios y fotografías (...). No obstante, además del registro intencionado, puede haber cosas que abiertamente traten de provocar diversión, admiración, orgullo o goce estético – canciones, edificaciones, estatuas, novelas – y que, sin embargo, nos dicen algo sobre los valores, intereses y propósitos de aquellos que las encargaron o produjeron. Tales creaciones pueden ser consideradas ‘documentos’ de una sociedad o grupo, que pueden ser leídos, su bien en un sentido metafórico” (MacDonald y Tipton 1993:188 en Valles:120)

Según Valles (2003) Esta técnica posee una serie de ventajas, pero también de desventajas que intentamos mitigar en este diseño metodológico. Entre sus ventajas se encuentra a) nos permite acceder a gran material de bajo costo; b) no posee reactividad por parte del investigador/a; c) tiene exclusividad, en tanto, el contenido del material tiene un carácter único, no existirá un caso igual a otro en ninguna otra parte del mundo; d) posee historicidad, es decir, el material permanece en el tiempo.

Entre sus desventajas se encuentran: a) Selectividad en el registro, el cual intentamos controlar mediante la exposición de los criterios de selección de escena; b) su naturaleza secundaria, pues, el material fue generado con propósitos distintos de esta investigación; c) y la interpretabilidad múltiple y cambiante del material a lo largo del tiempo, sin embargo, el material analizado es de carácter contemporáneo, lo que facilita un análisis más pertinente del contexto socio-histórico del fenómeno.

Adicionalmente, por la naturaleza misma del material (teleseries disponibles a todo público), esta investigación no se enfrenta a problemas de autenticidad ni credibilidad, pues el material está disponible íntegramente¹ y de fácil comprobación. Tampoco problemas de representatividad, puesto que, como dijimos, se analizaron la totalidad de las telenovelas diurnas transmitidas a la fecha (exceptuando las dos primeras por criterios de accesibilidad).

¹ Capítulos disponibles en:
<http://www.youtube.com/user/tvn>
<http://www.mega.cl>

En definitiva, para producir el material que se analizó en esta investigación se siguieron una serie de observaciones sistemáticas junto con la producción de fichas de campo y un diario de campo. Tal como indica Caldera-Serrano (2014) no existe en la literatura científica sobre la documentación audiovisual una metodología clara para organizar y presentar el material de este tipo de documentos, sin embargo, para generar un material válido de investigación que servirá de base para nuestro análisis documental se requiere de procedimientos ordenados, sistemáticos y riguroso, es así como se establecieron los siguientes procesos para la producción del material de análisis:

3.3.1 PROCEDIMIENTO DE OBSERVACIÓN Y PRODUCCIÓN DE FICHAS DE CAMPO:

Las fichas de campo son nuestro material empírico, equivalente a las entrevistas o grupos de discusión en otros diseños de investigación. En ellas se ilustra lo más fidedignamente posible una descripción de escena.

Contaremos con 3 tipos de fichas:

- 1) Ficha general de teleserie: Identificación básica (Nombre, canal, periodo de emisión, impacto-rating, protagonista), argumento/conflicto central, principales conflictos secundarios, y los principales temas abordados por conflicto.
- 2) Ficha de protagonista: se detallan características físicas, subjetivas, relacionales, estructurales de la protagonista y algunos detalles de los personajes que se relacionan directamente con ella.
- 3) Ficha de selección de escenas:
 - a. Descripción general/técnica de escena:
 - Música
 - Planos
 - Minuto de la escena
 - Personajes involucrados
 - Lugar
 - Emocionalidad imperante
 - Contexto
 - b. Transcripción de diálogo
 - c. Otros aspectos relevantes

Para completar estas fichas, se realizarán 3 observaciones por capítulo:

- a) Primera observación de capítulo: elementos generales
- b) Segunda observación de capítulo: selección de escenas relevantes
- c) Tercera observación de capítulo: observación rigurosa de escenas seleccionadas y aplicación de ficha de escenas ya detallada.
- d) Finalmente, y a medida que avanza el visionado de capítulos se irán completando las Fichas 1 (general) y Ficha 2 (Personajes).
- e) Diario de campo: Proceso a lo largo de toda la observación y sistematización, son las anotaciones relevantes e ideas emergentes para el proceso de análisis e interpretación.

3.4 TÉCNICAS DE ANÁLISIS DE DATOS

Esta investigación utilizó diversas técnicas de análisis cualitativo, los cuales, junto con los objetivos de investigación son los que guían la construcción del esquema de indagación (cuadro 3.) de las fichas de campo elaboradas.

Se utilizaron diversas técnicas de análisis de datos para abordar las fichas de campo elaboradas principalmente el análisis de contenido cualitativo y el análisis de discurso, no deben entenderse como dos procesos separados pues, el primero de ellos nos permite una aproximación al contenido del material (Alvarez-Gayou, 2003) o su nivel textual (Ruiz, 2009), este nivel de análisis permite explorar el material para luego sistematizar y organizar el material así como observar temas y patrones recurrentes, el análisis sociológico del discurso nos permite interpretar el material desde su nivel contextual y sociológico.

En primer lugar, nos guiamos por el Análisis de Contenido Cualitativo expuesto por Álvarez Gayou (2003), argumenta que este tipo de análisis es útil para analizar cualquier forma de comunicación humana, especialmente la emitida por los medios masivos y por personajes populares. El análisis de contenido busca analizar mensajes, rasgos de personalidad, preocupaciones y otros aspectos subjetivos. Este tipo de análisis nos permite examinar y organizar los datos mediante el proceso de codificación, en el cual se señalan los aspectos relevantes del discurso verbal o no verbal, agrupándose en categorías de análisis. Para los procesos de codificación, nos orientamos por la propuesta de la teoría fundamentada, es decir, realizando, en primera instancia, una navegación abierta por los datos (codificación abierta) que nos permite explorar y expandir el material. A medida que se avanzó en la codificación abierta, se comenzaron a elaborar las codificaciones axiales, relacionando las categorías y códigos, así como generando nuevas categorías. Posteriormente, la codificación selectiva nos permitió seleccionar los elementos más relevantes para responder a los objetivos y la pregunta de investigación (Strauss & Corbin, 2002).

En segundo lugar, en esta investigación nos orientamos por el análisis sociológico del discurso propuesto por Jorge Ruiz (2009). Podemos considerar a las telenovelas como un discurso ficcional de tipo verbal, pues, este tipo de discurso requiere de una traducción previa a alguna forma verbal mediante su descripción detallada, el cual es producida en las fichas de campo, Ruiz considera tres niveles diferenciados de análisis; un nivel textual, un nivel contextual y un nivel interpretativo. El análisis textual ofrece una caracterización del discurso centrándose en el plano del enunciado, el análisis contextual nos ofrece una comprensión del discurso y se centra en el plano de la enunciación, y la interpretación proporciona una explicación del discurso, centrado en el plano sociológico en tanto producto social. Ruiz destaca que el análisis no debe pensarse como un proceso lineal sino bidireccional entre los distintos niveles.

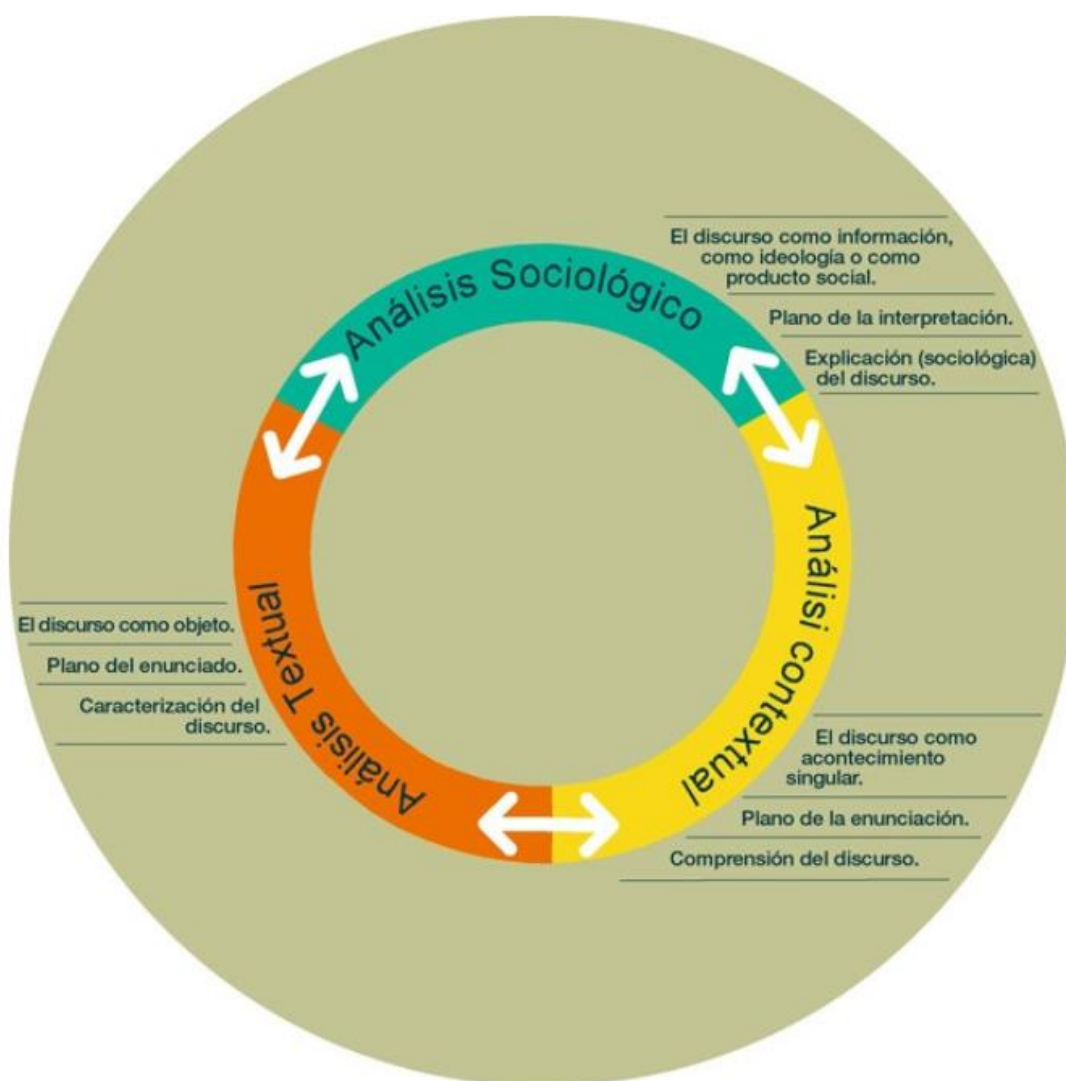


Gráfico 1: Proceso de análisis sociológico de discurso (Ruiz, 2009, pág. 6)

Siguiendo con Ruiz, en cuanto al proceso de interpretación sociológica esta investigación considera el discurso ficcional de las telenovelas como un producto social y cultural.

“cualquier producto refleja las condiciones sociales en las que ha sido producido, de manera que su análisis nos puede revelar de manera indirecta aspectos fundamentales de la vida y la estructura social. Si esto es así para cualquier producto, con mayor razón para el discurso, en la medida en que se trata de un producto que contiene una fuerte carga simbólica. Las preguntas clave en este tipo de interpretaciones son: ¿por qué se han producido unos discursos concretos (y no otros)?; ¿qué condiciones sociales han posibilitado que surjan unos discursos concretos (y no otros)? Este tipo de interpretación es el que supone un mayor salto o discontinuidad con el discurso. Sin embargo, es también el que nos ofrece una explicación sociológica del discurso más estricta, en el sentido establecer una conexión con el contexto social en sentido amplio” (Ruiz, 2009:18)

3.4.1 ESQUEMA DE INDAGACIÓN

En base a lo anteriormente expuesto, para analizar e interpretar las fichas de campos elaboradas, construimos un esquema de indagación que nos permite observar e interrogar el material cualitativo. El esquema está construido desde los objetivos de investigación, los cuales nos enmarcan la mirada del material, siendo complementado a medida que avanza el proceso de producción y análisis de datos cualitativos.

Tabla 3: Esquema de indagación:

Obj.	Dimensiones	Subdimensiones	Preguntas y categorías sugeridas	Categorías transversales
Caracterización de personajes	Dimensión subjetiva	<ul style="list-style-type: none"> ✓ Creencias ✓ Motivaciones ✓ Expectativas ✓ Miedos ✓ Deseos/anhelos ✓ Imagen de si ✓ Capacidad de agencia ✓ Aspectos biográficos del personaje ✓ Evolución del personaje 	<ul style="list-style-type: none"> • ¿Qué aspectos subjetivos presentes en las protagonistas entran en contradicción? • ¿Cuáles son las expectativas más recurrentes? • ¿Cuáles son los deseos o anhelos más recurrentes? • ¿Existen diferencias entre las expectativas y sus deseos? • ¿Cuáles son los miedos más recurrentes? • ¿La protagonista se visualiza a si misma con la capacidad de cambiar sus condiciones de existencia? • ¿Cuál es la trayectoria biográfica de la protagonista? (historia pasada) • ¿el pasado es importante en la constitución del personaje? • ¿el futuro es un aspecto relevante? • ¿Cuál es el punto de partida y el punto de llegada de la protagonista? 	<ul style="list-style-type: none"> ❖ Relaciones de pareja ❖ Amor ❖ Sexualidad y cuerpo ❖ Maternidad ❖ Público/privado
	Dimensión relacional	<ul style="list-style-type: none"> ✓ Familia ✓ Trabajo ✓ Amigos/enemigos ✓ Relaciones amorosas ✓ Antagonista 	<ul style="list-style-type: none"> • ¿Cuáles son sus relaciones familiares más importantes? ¿Qué tipo de relación establece con familia? Padre, madre, hijos, abuelos, tios, primos. • ¿de qué manera impacta el trabajo y las relaciones que ahí establece? • ¿Cuál es el tipo de relación amorosa que establece? ¿cuál es el lugar que adquiere en la vida de la protagonista? • ¿Cuál es la relevancia de las amistades? • ¿De qué manera se constituyen los enemigos? • ¿Cuáles son los aspectos que diferencian a la protagonista y antagonista? <ul style="list-style-type: none"> ○ Comportamientos ○ Valores ○ Deseos 	<ul style="list-style-type: none"> ❖ Aspectos laborales ❖ Aspectos económicos ❖
	Dimensión contextual	<ul style="list-style-type: none"> ✓ Situación laboral ✓ Entorno socioeconómico ✓ Nivel educacional 	<ul style="list-style-type: none"> • ¿Qué aspectos contextuales son relevantes en la constitución del personaje? • ¿la situación laboral, económica o educacional es conflictiva para la protagonista? 	
Características de las historias	<ul style="list-style-type: none"> ✓ Tramas narrativas ✓ Temáticas centrales ✓ Conflictos centrales ✓ Procesos históricos relevantes 	<ul style="list-style-type: none"> • ¿Cuál es la trama central? • ¿Quiénes son héroes y villanos? ¿qué valores representan? ¿Cuáles son sus recompensas y castigos? • ¿Cuál es el conflicto que mueve a la protagonista? • ¿Cómo emergen los siguientes aspectos en la teleserie? ¿cuáles son sus énfasis? <ul style="list-style-type: none"> ○ contexto territorial ○ contexto de género ○ contexto socioeconómico 		

Continuidades y rupturas con los modelos hegemónicos de género.

Tensiones entre los modelos hegemónicos de género.

3.5 CALIDAD DEL DISEÑO

Para resguardar la calidad del diseño nos guiamos por los criterios propuestos por Valles (2003), el de credibilidad, transferibilidad y dependibilidad.

La credibilidad del diseño se relaciona con el uso que se haya hecho de un conjunto de recursos técnicos, esta investigación posee rigurosos métodos de observación mediante pautas que nos permitieron sistematizar el material de análisis, ellas se presentan adjuntas para evaluar su calidad. Este proceso nos permitió generar una cantidad de fichas por escenas relevantes que son la base empírica de la investigación. Junto a esto, se elaboró un diario de campo que sirvió como registro de anotaciones el cual se constituyó como material de análisis. Adicionalmente, dada la cercanía de la investigadora con la industria de la televisión, esta investigación ha sido construida en base a validaciones del equipo de estudio que se desempeña en un importante canal de televisión.

En segundo lugar, se cumple con el criterio de transferibilidad, pues, se exponen en detalle las decisiones muestrales que guiaron la investigación. Y finalmente la dependibilidad, la investigadora tiene consciencia reflexiva acerca de la fundamenta esta investigación y sus decisiones teóricas y metodológicas, se ha prestado atención a las perspectivas de los demás en esta investigación.

3.6 PLAN DE TRABAJO

Carta Gantt 2018-2019												
	Actividad	Abril	Mayo	Junio	Julio	Agosto	Sept.	octubre	Nov.	Dic.	Enero	Marzo
Formulación y mejora de diseño de investigación	Redacción del planteamiento del problema	X	X			X						
	Mejoras del Marco Teórico	X	X	X	X	X						
Preparación del trabajo de campo.	Preparación de instrumentos		X	X								
	Selección de la muestra			X								
Trabajo de campo	Aplicación de fichas de campo			X	X	X	X	X	X			
Análisis y de los resultados y redacción del informe final.	Análisis de los resultados					X	X	X	X	X	X	
	Redacción final de la investigación								X	X	X	X
	Entrega de resultados											X

3.7 CONDICIONES ÉTICAS

Dado que esta investigación no se trabaja con personas directamente, sino que, con material audiovisual ya producido, nos aseguramos de que los documentos a utilizar fueran de libre acceso.

PARTE 2: ANÁLISIS DE RESULTADOS

En el presente apartado, daremos cuenta de los resultados del trabajo de campo analizados desde la perspectiva de género con foco en dar respuesta a la pregunta que guía nuestra investigación, a saber, cómo se tensionan las identidades femeninas representadas en las protagonistas de las TND respecto del modelo tradicional de género.

En primer lugar, abordaremos – a modo de caracterización – cómo la interseccionalidad de género va presentando diferencias significativas en las representaciones de identidad femenina en las protagonistas, encontrando en la clase y la edad dimensiones que se van articulando para generar permanencias y tensiones respecto del modelo tradicional de género.

En el capítulo 5 haremos un recorrido por los principales ejes identitarios en las protagonistas, identificados desde los motores dramáticos que las movilizan en la historia. Así, nos encontramos con la maternidad, el amor y el trabajo como dimensiones en las que vamos identificando cambios, pero también persistencias respecto de la identidad femenina tradicional.

Por último, en capítulo 6, observamos cómo los ejes identitarios analizados en el capítulo anterior encarnados en los motores dramáticos de las protagonistas y su configuración de personalidad dan paso a una articulación que deja de manifiesto las tensiones presentes en estas identidades, evidenciándose *identidades híbridas* que se constituyen desde el cambio y la permanencia.

CAPÍTULO 4: CARACTERIZANDO A LAS PROTAGONISTAS: LA INTERSECCIONALIDAD EN LA CONFIGURACIÓN IDENTITARIA

En este primer apartado, revisaremos los hallazgos sobre la caracterización de las protagonistas en su dimensión física, subjetiva, relacional y contextual. Esto nos llevará a la identificación de la clase social y la edad como elementos diferenciadores claves en la configuración identitaria de las protagonistas analizadas. De esta manera, abordaremos las diferencias significativas en relación a estas dos dimensiones relevantes.

Para esto, daremos contexto al análisis con los antecedentes generales de las protagonistas, necesarios para comprender los hallazgos:

Tabla N°5: Teleseries, protagonistas y conflictos

Nombre	Julia	Fátima	María paz	Judith	Laura	Julieta	Isidora	Amanda
Teleserie	<i>Solamente Julia</i>	<i>El Regreso</i>	<i>Volver a Amar</i>	<i>Esa no soy yo</i>	<i>La Chúcaro</i>	<i>Eres mi tesoro</i>	<i>Te doy la Vida</i>	<i>Amanda</i>
Conflicto Motor	<i>Roban a su hijo al nacer. Queda a cargo de su hermano menor. Comienza a trabajar como cuidadora de Simón en una casa del sector acomodado, y es justamente donde adoptaron ilegalmente a su hijo. Se enamora del padre adoptivo de Simón (casado)</i>	<i>La inculparon injustamente por un asesinato, pasó 10 años en la cárcel. Al salir se entera que su mejor amiga le “robó” sus hijos, su casa, su empresa y su marido.</i>	<i>Matrimonio tortuoso, con un marido dominante, controlador y maltratador. Depende de él emocional y económica mente. EL conflicto se desata cuando conoce al hermano de Franco, su esposo, y se enamoran, formándose un triángulo amoroso.</i>	<i>Su ex pareja sale de la cárcel y ella debe huir porque la tiene amenazada de muerte. Pide ayuda a su hermana gemela, y cuando se reúnen su hermana Anahí había sido asesinada. Asumiendo que fue su ex que la confundió se hace pasar por su hermana hasta hacer justicia, apropiándose e incluso del amor de su hermana.</i>	<i>Regresa al fundo donde vivió con su madre en búsqueda de trabajo. Conoce al dueño y se enamoran, aunque con barreras constantes.</i>	<i>No aparece con conflicto claro inicialmente. El conflicto leucemia. No han encontrado donantes compatibles, por lo que buscan al padre biológico: al encontrarlo comienza una atracción prohibida.</i>	<i>Su hijo adoptivo necesita un trasplante de médula porque tiene leucemia. No han encontrado donantes compatibles, por lo que buscan al padre biológico: al encontrarlo comienza una atracción prohibida.</i>	<i>Busca Justicia después de ser violada por cuatro hermanos en su adolescencia. En segunda instancia su conflicto es decidir seguir con su plan de venganza o el amor.</i>
dramático	Maternidad Amor	Maternidad	Amor	Justicia por su hermana Amor	Trabajo, desarrollo profesional Amor	Maternidad Amor	Maternidad Amor	Venganza Amor

4.1 LA INTERSECCIÓN DE GÉNERO Y CLASE EN LA CONFIGURACIÓN IDENTITARIA DE LAS PROTAGONISTAS

En primer lugar, retomaremos lo que entendemos por identidad de género para situarnos en el análisis interseccional que haremos en este capítulo, de esta manera, entendemos la identidad genérica como el modo en que se interiorizan los mandatos de género en nuestra subjetividad, es el conjunto de características sociales, corporales y subjetivas que las caracterizan de manera real y simbólica de acuerdo con la vida vivida (Lagarde, 1990).

Adherimos a la definición sobre una construcción procesual y relacional que está históricamente situada y dialoga permanentemente con un conjunto de otros dispositivos de desigualdad como la raza, la clase, la edad o la situación geográfica. En este sentido, la diferencia en las experiencias de ser y construirse como *mujeres* está mediado por lo que Kimberlé Williams llamó interseccionalidad, que sitúa a cada mujer en una matriz de dominación en donde se cruzan (no se adicionan) distintos vectores de opresión (Viveros, 2008)

De esta manera, las protagonistas analizadas no solo representan una identidad femenina basada en los mandatos de género, sino que aparecen otros dispositivos que van configurando dicha identidad. En este caso, identificamos la clase, como un elemento clave en la construcción genérica de las mujeres analizadas, entendiendo que “como consecuencia de la estructura desigual de la sociedad, cada mujer experimenta la opresión de manera distinta, de acuerdo con el estrato social y económico al que pertenece” (Carson, 1994:13)

A continuación, se presenta la Tabla N°6 para exponer de mejor manera las diferencias halladas:

Tabla N°6: Caracterización de acuerdo a Clase Social

		CLASE MEDIA- BAJA	CLASE MEDIA	CLASE MEDIA- ALTA
<i>Dimensión física</i>	<ul style="list-style-type: none"> • Edad • Color de piel • Cabello • Contextura • Estatura • Vestuario 	<ul style="list-style-type: none"> • Entre 30 y 40 años. • De piel blanca. • Cabello Oscuro • Delgadas. • Estatura baja. • Vestuario diverso, en general “cómodo”, sencillas, y representa la personalidad de cada protagonista de la mano con su quehacer. 	<ul style="list-style-type: none"> • Entre 20 y 30 años. • De piel blanca. • Cabello Castaño claro. • Delgadas. • Estatura baja. • Vestuario informal, jeans. Las dos protagonistas de esta Estrato social son de personalidades distintas, y sus vestuarios las representan, por lo que hay algunas diferencias 	<ul style="list-style-type: none"> • Entre 30 y 40 años. • De piel blanca. • Cabello Castaño claro. • Delgadas. • En general, estatura baja. • Vestuario elegante-formal, en algunas recatado, en general vestidos.
<i>Dimensión subjetiva</i>	Características de personalidad	<ul style="list-style-type: none"> • Las características comunes son la alegría y optimismo. Sencillas, honestas, “de buen corazón”, cercanas a sus familias, sacrificadas y trabajadoras. 	<ul style="list-style-type: none"> • Inteligentes, activas (ellas tienen el control de las situaciones), pero también las muestran emocionales. Son suspicaces y autosuficientes. 	<ul style="list-style-type: none"> • Diversidad, aunque dos tienen características comunes como la comprensión, sumisas, y delicadas

	Valores	<ul style="list-style-type: none"> • Esfuerzo/sacrificio • Optimismo 	<ul style="list-style-type: none"> • Perseverancia y determinación por cumplir sus metas 	<ul style="list-style-type: none"> • Comprensión
<i>Dimensión relacional</i>	Características de familia de origen	<ul style="list-style-type: none"> • Viven con su familia de origen y cumplen un rol proveedor y de cuidado/doméstico al mismo tiempo 	<ul style="list-style-type: none"> • No viven con su familia de origen, aparecen en la historia, pero no como una carga económica directa, más bien, la relación es de aporte mutuo emocional y económico 	<ul style="list-style-type: none"> • No viven con su familia de origen, en general, viven con su familia nuclear
<i>Dimensión contextual</i>	Conyugalidad	<ul style="list-style-type: none"> • Solteras 	<ul style="list-style-type: none"> • Solteras 	<ul style="list-style-type: none"> • Casadas
	Educación Superior	<ul style="list-style-type: none"> • No tienen 	<ul style="list-style-type: none"> • Aparece explícitamente: una es técnico agrícola y otra enfermera 	<ul style="list-style-type: none"> • No aparece explícitamente
	Trabajo Remunerado	<ul style="list-style-type: none"> • Trabajos diversos: Nana, Peluquera, Taxista. • Para todas es un medio para mejorar sus condiciones de vida. 	<ul style="list-style-type: none"> • Ambas trabajan en su profesión. • Para una el trabajo es un medio para cumplir su objetivo, para la otra es su objetivo principal. 	<ul style="list-style-type: none"> • Diverso: una empresaria, una dueña de cafetería y otra sin trabajo remunerado. • No es relevante en sus vidas.

Fuente: Elaboración propia

La Tabla anterior, nos muestra las dimensiones registradas en que hallamos diferencias significativas en relación a la representación identitaria de las protagonistas. Entre ellas, diferencias en la representación fisionómica y valores exigidos.

4.1.1 DIFERENCIAS FÍSICAS

En primero lugar, es relevante hacer una observación respecto de las exigencias físicas de las protagonistas antes de la diferenciación por clase social, pues los mandatos estéticos femeninos son el primer aspecto que emerge en la presentación de las protagonistas femeninas. Es preciso destacar que la belleza física no tiene el mismo valor (o exigencias) en hombres como en mujeres, en tanto el cuerpo femenino se ha caracterizado históricamente para el placer y disfrute de otros. Y en esta ecuación los cuerpos menudos, delgados y delicados están jugando un rol fundamental en la configuración de las identidades femeninas representadas en las TND, y es lo que evidencian los personajes protagonistas analizados. En el fondo, la estética de la delgadez es un eje clave en esta configuración identitaria, ella ocupa

“un lugar preponderante en el nuevo planeta belleza. Las publicaciones femeninas rebosan cada vez más de fórmulas para adelgazar, de secciones que exponen los méritos de la alimentación

equilibrada, de recetas de cocina ligera, de ejercicios de mantenimiento para estar en forma. En la actualidad, culto a la belleza y recetas para adelgazar son compañeros inseparables” (Lipovetsky, 1999:156).

De esta forma, las exigencias respecto de la estética femenina se plasman en las protagonistas analizadas dando forma a mujeres delgadas, con belleza natural (apelando al modelo mariano) y de piel blanca, alejándose de representaciones físicas de mujeres racializadas o fisionómicamente empobrecidas y manteniendo un ideal de belleza femenina tradicional.

En relación a las diferencias por clase social, observamos que las mujeres representadas de clase Media-Baja², son las únicas de cabello oscuro. A pesar de compartir características como la delgadez, la estatura y el color de piel con el resto de las protagonistas pertenecientes a otras clases sociales, se evidencia una diferencia significativa en el intento – inferimos- de representar físicamente a esta clase. Aquí el cabello oscuro aparece como elemento característico del segmento.

Observamos, además, que la vestimenta es sencilla y “cómoda”, aunque con diferencias en relación a los quehacer y personalidades en las mujeres. En general, usan zapatillas o zapatos sin tacón, con blusas o poleras holgadas, jeans no muy ajustados y cara deslavada, sin maquillaje evidente. Mientras que para las mujeres de clase social Media-alta se presenta más formal, elegante, usando principalmente vestidos y accesorios con una estética austera pero cuidada.

Acá encontramos coincidencias con los hallazgos de Bustamante (2011) respecto a la estética de la clase media-alta. La apariencia cuidada pero sencilla, elegante pero no ostentosa, serían características propias del segmento, de acuerdo a Bourdieu “sabido es el valor otorgado por las estéticas dominantes a las cualidades de sobriedad, simplicidad, economía de los medios” (Bourdieu, 2006 en Bustamante, 2011)

Por otro lado, el vestuario aparece como un elemento interesante para el análisis, relevante incluso más allá de la distinción de clase o estrato, representando los momentos y contextos de las mujeres durante la teleserie. En este sentido, recordemos que Mazziotti (2006) presenta a la telenovela como un espacio de representación importante en relación a la moda e indumentaria, marcando pautas en este aspecto, convirtiéndose el vestuario en un elemento central para hacer visible las características propias de cada personaje y su rol en la trama.

De esta forma, es interesante evidenciar el tipo de vestuario en las situaciones de algunas de las protagonistas. Por ejemplo, Fátima sale de la cárcel usa un vestuario sencillo y cómodo (jeans y chalecos anchos), esto se sostiene hasta que comienza a recuperar su empresa, pues comienza a vestirse con vestidos elegantes, sobrios en diseño, pero con colores fuertes (rojo o






² Optamos por usar el concepto Clase social como clasificación socioeconómica o estrato. Aunque para estos efectos entendemos la Clase como estrato socioeconómico (siguiendo a Weber de acuerdo a las lecturas de Bourdieu y sus herramientas teóricas como el campo y capitales), se decide mantener la clasificación como “Clase” por significado político que carga, entendido como una de las desigualdades más profundas en nuestras sociedades. De esta forma, consideramos el capital económico, social y cultural de las protagonistas para situarlas dentro de cada clase-estrato socioeconómico.

amarillo). Este cambio en su vestuario es representativo del proceso de movilidad ascendente de la protagonista, pues pasa de ser una mujer que trabaja en una tienda encargada de la limpieza a una mujer empresaria. Ocurre algo similar con Julia, la protagonista que trabajaba en un café con piernas al inicio de la historia pasa a ser empleada doméstica y luego vendedora de seguros, Estos cambios se ven reflejados en su vestuario y aspecto, su cabello es distinto, más formal, el cual le otorga seriedad y madurez, se distingue del comienzo de la teleserie donde primaba la “juventud” e informalidad en su vestuario y aspecto en general.

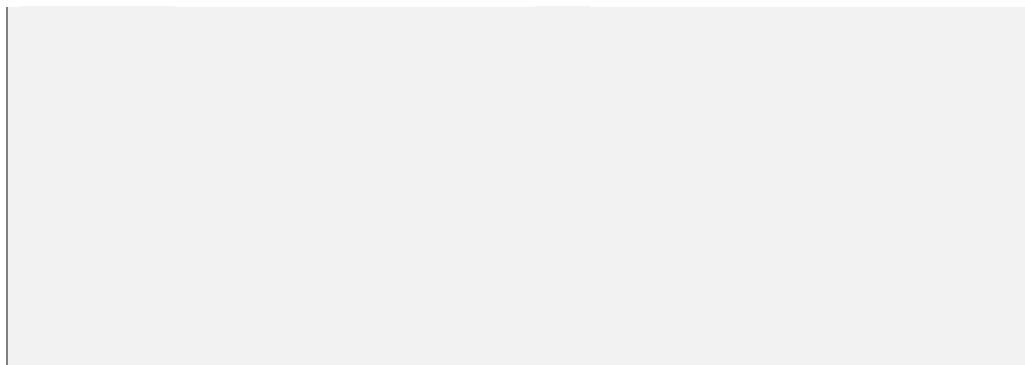
Asimismo, Judith, la protagonista que se hace pasar por su hermana gemela escapando de su ex salido de la cárcel y para buscar justicia por el asesinato de su hermana. Judith mezcla su vestuario inicial en la transición a “ser” Anahí, incorporando accesorios y formalidad. También hay cambios en María Paz en términos de vestuario y aspecto, esta protagonista pasa de ser una mujer de clase acomodada a perderlo todo por decir dejara su esposo maltratador. Su cambio estético tiene que ver con un cambio interno, emocional junto con el “descenso” social que se traduce en el oscurecimiento de su pelo y un vestuario más informal (nuevamente el cabello oscuro asociado a la clase popular).

Para tener una idea más clara de estos cambios, presentamos algunas imágenes:

Tabla N°7: Cambio de aspecto-vestuario

	<i>Antes</i>	<i>Después</i>
<i>Fátima</i>		
<i>Julia</i>		
<i>Judith</i>		

María Paz



Fuente: Elaboración propia

Estos personajes, representan a partir de sus cambios físicos y de vestuario un cambio emocional y el paso a una nueva etapa en su recorrido vital dentro de la trama. Nos detenemos en estas diferencias con el objeto de dar cuenta del modo en que se van relacionando estética y clase social en las identidades femeninas como primera aproximación a esta interseccionalidad.

Volviendo a la diferencia entre las protagonistas de distintas clases sociales, las particularidades físicas son la puerta de entrada a las especificidades en cuanto a valores y comportamientos exigidos para cada una de las protagonistas dependiendo de la clase representada. Esto es lo que detallaremos en el siguiente acápite.

4.1.2 DISTINTAS REALIDADES, DISTINTAS EXIGENCIAS VALÓRICAS:

Retomando las diferencias entre las protagonistas cruzadas por la Clase, nos encontramos con hallazgos interesantes en cuanto a los valores representados por cada una de ellas, como el “deber ser/hacer”, características relacionales y contextuales.

De esta manera, observamos que los valores y personalidades representadas en los personajes protagónicos pertenecientes a la **clase Media-baja** visibilizan el “*esfuerzo*” como un valor deseable característico, de la mano con la honestidad y el optimismo.

Es así, como vemos en Julia por ejemplo, la valoración positiva dentro la teleserie al esfuerzo por juntar dinero para que su hermano estudie en la universidad:

“Julia y su hermano Camilo en una plaza de noche, sentados en columpios balanceándose. Camilo muy pensativo y triste por la acusación que su tía le hizo (sobre la pérdida de dinero en la casa):

Julia: ¿Te acuerdas cuando jugábamos con mi papá acá?

Camilo: Si, pero él ya no está.

Julia: Pero estoy yo. Lo toma de la mano con fuerza en señal de contención. (Camilo reclama por la acusación de su tía y que odia esa casa) Hay que esperar para irse, yo tampoco me llevo bien con ella, pero estoy juntando dinero para que tú puedas estudiar (ella trabaja en un café con piernas).

Camilo: Pero yo también puedo trabajar

Julia: Por ningún motivo, yo estoy trabajando para que tú puedas estudiar. Estamos juntos, y juntos saldremos adelante” (Solamente Julia, Capítulo 2, Escena minuto 13:13)

Esta escena no solo evidencia la exigencia clara de *esfuerzo y sacrificio* para la protagonista, sino que es parte del constructo valórico deseable para la heroína. Entregarse por el bienestar de su familia, madres, hermanos/as o hijos/as, es valorado positivamente, y no aparece desde la condena, sino más bien como una forma de demostrar ser digna de hacerse cargo de esa responsabilidad. Es una virtud deseable y admirada por el resto (especialmente por la pareja romántica).

En este contexto, es preciso evidenciar junto a este análisis el llamado *Modelo Mariano*, como modelo tradicional de género. Para este modelo el *Deber ser femenino* está anclado a: “la abnegación, la virtud, la humildad, el sacrificio, la sumisión y la entrega” (Cassano, 2014:32) y la identidad femenina se define desde “ser-para y de-los-otros, en definitiva, el deseo femenino organizador de la identidad es el deseo por los otros” (Lagarde, 1990).

Es así como la construcción identitaria de las mujeres aparece desde el valor del sacrificio, del ser por otros, y se ve reflejada en las exigencias a las que están expuestas las protagonistas de este segmento.

Por otro lado, es interesante como el sacrificio y esfuerzo no son validados en sí mismos si no se acompaña del optimismo y alegría, características asociadas propiamente a la clase popular:

“Se muestra a Julieta manejando su taxi por la ciudad, tomando y dejando pasajeros/as, ayudando a sus clientes a bajarse y subirse (enfaticando lo cómodo que le es su trabajo, que lo disfruta). El recorrido sigue, pero ahora en búsqueda de su hija Alma al colegio (Alma tiene las piernas inmovilizadas por una enfermedad, por lo que se transporta en silla de ruedas). Juntas en el auto, y después de un saludo afectuoso (música que transmite alegría de fondo), se detienen en una sanguchería (es el local de su novio): Julia y Alma (gritan al mismo tiempo desde el taxi): ¡Tenemos hambre!” (Eres mi tesoro, Capítulo 1, Escena minuto 1:21)

El esfuerzo y sacrificio es un valor admirable para las mujeres de esta clase, pero más admirable aún es la actitud frente a ese sacrificio. Es desde la alegría y optimismo que se valora el actuar de estas protagonistas, más aún desde la perspectiva de “el galán”, quien admira esta disposición:

*“Emilio va a dejar a su casa a Julia en su camioneta. Antes de bajarse, siguen la conversación que comenzó en el camino:
Julia: mi hermano es la razón de mi vida y haré todo para que él salga adelante”*

Apunta la casa de su tía (en donde vive), y Emilio expresa mediante su tono de voz la sorpresa que viva tanta gente en una casa tan pequeña.

Julia: Hay que ponerle el hombro no más, estoy segura que vendrán cosas mejores, tengo un angelito de la guarda que me protege”

Emilio reflexiona con admiración: Sabes Julia, escuchándote hablar, me gusta porque hay tanta gente que se echa a morir por tonteras, y tú has tenido una vida tan difícil, pero aquí estás...sonriendo” (Solamente Julia, Capítulo 2, Escena minuto 07:25)

Esta exigencia valórica desde el sacrificio y el esfuerzo constante por-para-otros, se ve reforzado no solo en las mujeres que tienen hijos y en relación a ellos, sino que también respecto de la **familia de origen** como parte de las responsabilidades para las mujeres de este segmento. Llama la atención que el cuidado no solo es a nivel emocional o físico, sino también económico, como lo pudimos ver retratado en Julia y su relación con su hermano Camilo, y Julieta con su familia y su hija Alma. En este contexto, Judith - como parte de esta clase social - representa lo planteado:

“Judith contándole a su padre que van a abrir la peluquería: Que emoción papá, en unos días estoy segura que se va a llenar, nos irá muy bien para poder darte la tranquilidad que necesitas. Ya no estás en edad de preocuparte por plata, esa es mi responsabilidad” (Esa no soy yo, Capítulo 1, Escena minuto 12:40)

Sumado a al valor del sacrificio, esfuerzo y optimismo, nos encontramos también con el valor de la **honestidad** como exigencia diferenciadora para las mujeres protagonistas de esta clase social: *“Es que conmigo no le va a convenir, es mejor que se contrate un chofer”, “No voy a aceptar su cheque, cualquiera hubiera hecho lo que yo hice por usted, no tiene que darme su dinero para agradecerme” (Eres mi tesoro, Julieta a Álvaro en distintas escenas).* Son frases y situaciones como estas que manifiestan la importancia de evidenciar el valor de la honestidad en estas protagonistas, exigencia que no aparece así de visible en las mujeres de otras clases sociales:

“Sabe que, no peleemos más, si usted quiere estar en regla conmigo, guarde ese cheque por quinientos mil pesos y hágalo por lo que me debe, son catorce mil novecientos ochenta pesos, eso es lo que le voy a aceptar, porque ni su vida, ni la de ningún cristiano tiene precio” (Eres mi tesoro, Capítulo 2, Escena minuto 1:00)

Es en este contexto argumentativo, podemos identificar elementos que nos indican una clara continuidad con una serie de exigencias hacia las mujeres desde el modelo tradicional de género, tanto como el esfuerzo y sacrificio por otros, la eterna alegría y optimismo a pesar de

las dificultades a las que se vean enfrentadas, además de la honestidad. Todos valores vinculados a la pureza y supremacía moral de las mujeres vinculado al Modelo Mariano revisado.

En cuanto a las protagonistas de **clase Media-Alta**, la *compresión* juega un rol fundamental como elemento identitario y valor exigido. Acá tampoco observamos grietas respecto del Modelo Mariano -tradicional, entendiendo que el bienestar del resto está por sobre el propio, estas protagonistas dejan pasar situaciones complejas y que las vulneran escudándose en la comprensión y empatía como exigencia valórica.

En esta línea nos encontramos con Isidora, quien, ante situaciones de desacuerdo, siempre es quien muestra actitud conciliadora:

“Isidora y su esposo Emilio discutiendo sobre el padre biológico de su hijo Nicolás. Emilio muy tenso reclamando a Isidora por no contarle sobre el encuentro que tuvo Nicolás en la clínica con Fabián, su padre biológico.

Emilio: ¿Qué hizo cuando vio a Nicolás? (alterado)

Isidora: No sé, normal, como cuando alguien se encuentra con un niño, fue amable...

Emilio: Pero ¿qué le dijo?! [no me acuerdo], pero ¡cómo no te vas a acordar si fue hoy!

Isidora: No te pongas paranoico. El ya demostró ser buena persona, honrado [veo que lo tienen muy en alta estima dice Emilio interrumpiendo] ¿y tú no? Pregunta Isidora. Le está salvando la vida a tu hijo (más decidida).

Emilio: tienes razón, quizás deberíamos devolverle a Nicolás como agradecimiento (alterado e irónico).

Isidora: Emilio, por favor, no sigamos así, llevamos meses discutiendo, la vida nos está sonriendo, aprovechémoslo. Sé que es muy difícil para ti esta situación, pero saldremos adelante juntos. Los abraza y lo besa con actitud cariñosa y conciliadora (Te doy la vida, Capítulo 2, Escena minuto 14:48).

Así también, observamos a María Paz, quien muestra una actitud comprensiva y condescendiente con su marido violento y controlador, encontrando siempre una justificación a su actuar:

“María Paz conversando en un café con Olivia, su mejor amiga.

Olivia: Cuéntame que te tiene tan pensativa y preocupada.

María Paz: No sé, me preocupa Franco. Tú sabes que es un poco inestable...

Olivia: Pero amiga, eso no justifica que sea tan controlador contigo, a veces parece que estuvieras presa, atrapada.

María Paz: no es eso, es que el es más emocional y a veces la inseguridad hace que tenga actitudes más controladoras, pero son momentos, es un caso puntual” (Volver a amar, Capítulo 2, Escena 37:45)

De esta manera, vemos cómo estas mujeres representan este valor exigido principalmente frente a sus maridos. De acuerdo a lo anterior y concordando con los modelos de género hegemónicos descritos en nuestro marco teórico, Herrera (2010) afirma que, a nivel social, a las mujeres se les ha educado para que sean entregadas, para que se autosacrifiquen por los demás, para que antepongan las necesidades de otros sobre las propias. Incluso, confundiendo al amor con el servilismo. De esta forma, la cultura patriarcal ha promovido “el aguante”, siendo esta una de las manifestaciones de la opresión. El “aguante”:

supone tolerar presiones, contener emociones, silenciar opiniones, inhibir acciones, posponer anhelos y realizar una cantidad inimaginable de acomodados al servicio de aplacar. Cuando las mujeres hacen del “aguantar” una virtud que favorece a otros en detrimento de sí mismas estamos, en presencia de una dimensión perversa del aguante: Muchas mujeres sostienen muy convencidas que aguantan el maltrato de sus compañeros “por amor”, (...) la postergación de sus propios desarrollos “por amor”. (Herrera, 2010: 214)

Siguiendo al pie de la letra esta reflexión, aparece la representación de las identidades de las protagonistas correspondientes a esta Clase, levantándose desde el valor de la comprensión y el aguante permanente. No obstante, en el desarrollo de la historia, las protagonistas mencionadas logran romper con la subyugación vivida en la conyugalidad, pero no gracias a sí mismas, sino gracias a un nuevo “galán-héroe” que viene a salvarlas de su situación de maltrato y abuso.

En esta línea, parece interesante destacar que las mujeres de este segmento son las únicas representadas desde la *conyugalidad*. Todas ellas casadas a diferencia de las protagonistas de otra clase social.

Siguiendo a Carson (1994), entendemos la conyugalidad como uno de los ejes que define la configuración identitaria femenina en América Latina. Sin embargo, llama particularmente la atención la representación de la conyugalidad como dimensión propia de esta clase social en las teleseries analizadas.

De esta manera, las mujeres de clase alta *deben* cumplir con el “camino establecido” desde el *Deber Ser femenino*: casarse y ser madres. En este mismo sentido, Bustamante (2011), se encuentra con hallazgos similares respecto a esta clase social en Santiago de Chile, y las exigencias a las mujeres de este segmento:

“Estas mujeres repiten la historia de sus madres, fundamentalmente dueñas de casa tienen el matrimonio y el ser esposas como prioridad en sus vidas y requisito para ser madres, fundado en la idea de compromiso para toda la vida”
(Bustamante, 2011:90)

Lo mismo encontramos en Kogan (2009), quien estudia las mujeres de clase alta limeña, en donde lo femenino continúa siendo definido en términos de sensibilidad, de moral, de espiritualidad, decencia, generosidad y especialmente desde los roles de esposa, madre y ama de casa, siendo el rol de esposa 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.

Por último, respecto a las mujeres de **clase Media**, el valor que se les exige es la *determinación* y perseverancia por lograr sus objetivos. Queda a un costado el sacrificio por otros y aparece el esfuerzo por metas personales, evidenciando un quiebre notorio en relación a los mandatos tradicionales de género encarnados en las protagonistas mencionadas anteriormente.

Para Laura y Amanda, el valor exigido es la *determinación*, tener un objetivo claro y luchar hasta conseguirlo. Se premia en la construcción de los personajes la consistencia respecto de ese fin planteado al inicio. En el caso de Laura, su objetivo es conseguir un trabajo acorde a su profesión y para Amanda conseguir justicia a través de la venganza a los cuatro hermanos que abusaron de ella en su adolescencia.

Junto a lo anterior, es interesante que ambas protagonistas son las únicas una de sus principales características aparece la *inteligencia* y *astucia*, ligado a que también son las únicas representadas como profesionales (explícitamente), con acceso a la educación superior como un atributo.

En esta línea, y siguiendo los planteamientos de Tatiana Sanhueza (2007) respecto a las particularidades de las representaciones del ser mujer de clase media, nos encontramos con que la educación es un elemento fundamental, concebida como una forma de romper con la dependencia femenina respecto de los esposos. De esta manera, ser profesional permite ser independiente económicamente lo que puede traducirse en mayor autonomía.

Desde esta perspectiva, podemos apreciar un quiebre en las protagonistas de clase media respecto al modelo tradicional imperante para las clase media alta y baja en términos valóricos, en donde la maternidad, la conyugalidad y el deber ser/hacer desde el modelo mariano priman en su configuración identitaria. Aparecen en la clase media nuevos elementos la autonomía y la astucia en tanto características centrales en la configuración identitaria femenina de las protagonistas representadas desde la clase media.

4.2 JUVENTUD CLASE MEDIA: LA PROPUESTA DE NUEVOS CONFLICTOS

Habiéndonos detenido y revisado la caracterización subjetiva, física y estructural de clase de las protagonistas, pasaremos a detallar los hallazgos respecto de los conflictos presentados para cada uno de los personajes protagónicos, identificando particularidades en los cruces entre clase social y la edad como una dimensión que también cruza el proceso de construcción identitaria.

Con ese objetivo, presentamos la siguiente tabla de conflictos:

Tabla N°8 Conflictos de las protagonistas

<i>Conflictos presentados</i>	<i>Jóvenes de 20 a 29 años</i>	<i>Adultas de 30 a 40 años</i>
<i>Clase Media-baja</i>	<ul style="list-style-type: none"> • Robo de un hijo al nacer y hacerse cargo de su hermano menos después de la muerte de sus padres. • Enamorada de un hombre casado. • Maternidad/rol de cuidado³ 	<ul style="list-style-type: none"> • Hacer justicia por su hermana asesinada. • Trabajar por la recuperación de hija con problemas de movilidad. • Enamorada de un hombre casado. • Maternidad • Justicia por otros • Amor
<i>Clase Media</i>	<ul style="list-style-type: none"> • Desarrollarse profesionalmente • Venganza por violación en la adolescencia. • Trabajo remunerado • Venganza/justicia para sí misma 	<ul style="list-style-type: none"> • Sin protagonistas en esta intersección.
<i>Clase Media Alta</i>	<ul style="list-style-type: none"> • Sin protagonistas en esta intersección. 	<ul style="list-style-type: none"> • Recuperar a sus hijos después de estar en la cárcel injustamente. • Dejar a sus esposos controladores y dominantes para estar con el “verdadero amor” (Un galán/héroe de clase baja) • Maternidad • Amor

Fuente: Elaboración propia

En primer lugar, es necesario tener en cuenta que, de acuerdo a la teoría de la dramaturgia, el conflicto es el corazón de la trama. Este conflicto, movilizará las acciones dramáticas que

³ Conceptos en negrita corresponden al eje abordado en los conflictos correspondientes a cada cuadrante.

harán posible el avance de la historia a través de los personajes. Por tanto, todo personaje tiene una necesidad dramática, un deseo, un objetivo final y realiza acciones para alcanzar esos objetivos (Cassano, 2014). En este sentido, los conflictos presentados para cada protagonista devienen en ejes configuradores de su identidad femenina, lo que revisaremos con mayor profundidad en el siguiente capítulo.

Por lo pronto, abordaremos las diferencias que encontramos respecto a los conflictos asociados a cada protagonista de acuerdo al cruce del edad y clase social.

Si observamos la Tabla N°8, los cuadrantes correspondientes a las clases media-baja y media-alta presentan la maternidad y el amor como los conflictos principales. Y de acuerdo a lo que hemos revisado, estos son ejes asociados al modelo tradicional de género. Desde aquí llama la atención la diferencia respecto al cuadrante de las jóvenes de clase Media, en donde proponen conflictos como el trabajo remunerado y la justicia para sí misma, apelando al objetivo personal.

Mientras las mujeres más adultas tienen conflictos vinculados a la maternidad y la realización de un amor imposible, las más jóvenes presentan conflictos que se relacionan con un objetivo personal, una meta, un sueño, rompiendo con el mandato configurativo del modelo tradicional de lo femenino sobre ser-por-para-otros.

En este sentido, Kogan afirma que el cuerpo y el trabajo parecen ser elementos diferenciadores para la construcción de identidades femeninas respecto al modelo tradicional de género. 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 (Kogan, 2010 en Cassano, 2014). De esta forma, Laura, la protagonista de *La chúcará* que busca una oportunidad para desarrollarse profesionalmente, estaría evidenciando tensiones con el modelo tradicional y la relación exclusiva de las mujeres con el espacio doméstico. Aunque la incorporación de las mujeres al mundo público es historia contada, es interesante observar cómo en las teleseries se han ido integrando estos quiebres en las identidades de las protagonistas.

Por otro lado, la Justicia, si bien aparece como conflicto central en otra protagonista, para Amanda tiene que ver justicia para sí y no justicia para otros. Después de pasar catorce años fuera del lugar donde nació, vuelve para vengarse de los cuatro hermanos que la violaron en su adolescencia. Aquí se muestra un conflicto distinto, en donde la protagonista, a pesar de ser víctima de un abuso brutal, no se dibuja como víctima y toma la justicia por sus propios medios, de una manera astuta y planeada, demostrando su inteligencia y capacidad de *agencia*. No aparece como la protagonista pasiva que espera su destino, por tanto, no estamos frente a una mujer que esté inmersa en un conflicto tradicional, con elementos tradicionales, más bien, se despliega como una protagonista llena de tensiones respecto al *deber ser femenino*.

4.3 A MODO DE CONCLUSIÓN PRELIMINAR:

En este primer apartado, revisamos cómo a partir de la interseccionalidad del género, la clase y la edad se van configurando las identidades de las mujeres protagonistas analizadas, diferenciándose unas de otras.

Dimos cuenta de cómo las mujeres representadas como clase media-baja se le asignan exigencias valóricas como el esfuerzo, sacrificio, optimismo y honestidad, haciendo eco del Modelo Mariano como constructo identitario femenino latinoamericano.

Así también, hicimos el recorrido por las exigencias a las mujeres de Clase Media-alta, en donde la comprensión – particularmente respecto de sus esposos- y el eterno “aguante” siguen la línea del mismo modelo genérico, constituyendo una identidad femenina cargada por el ser-para-otros. También en este segmento, se refuerza la conyugalidad como eje constitutivo de identidad femenina, siendo particular de esta clase social.

De esta manera, vemos cómo las exigencias valóricas y el deber ser de las protagonistas de estas clases sociales, giran en torno a la continuidad con un modelo tradicional, sin grietas evidentes.

Sin embargo, aparecen las protagonistas representadas como mujeres jóvenes de clase media, en donde pudimos observar la forma en que ponen en tensión elementos como el *deber ser* valórico, en que trascienden lo tradicional para instalarse en lo transicional. Para estas protagonistas, la determinación y autonomía son los atributos desde donde son validadas en la teleserie, siempre en relación a un objetivo personal, rompiendo con el tradicional ser-para-otros. Asimismo, la representación de estas identidades destaca desde la inteligencia y la astucia, ligadas también a la educación, elementos ausentes – al menos explícitamente- del resto de las protagonistas.

En esta misma línea, observando la capacidad de agencia de Laura y Amanda en la determinación por alcanzar sus objetivos, muy contrariamente a lo que ocurre con Julia, que es representada de la misma edad, pero de clase media-baja, en donde la pasividad es central.

En definitiva, observamos elementos que permanecen, pero también tensiones respecto al modelo tradicional de género en la representación de las identidades femeninas de las teleseries diurnas, las que iremos profundizando en los siguientes capítulos.

CAPÍTULO 5. LAS NECESIDADES DRAMÁTICAS COMO EJES CENTRALES EN LA CONSTRUCCIÓN IDENTITARIA DE LAS PROTAGONISTAS: ENTRE LO TRADICIONAL Y TRANSICIONAL

En el presente capítulo, abordaremos cómo los movilizadores dramáticos de las protagonistas aparecen como ejes fundamentales en la configuración de las identidades femeninas. Identificamos tres ejes relevantes, a saber: la maternidad, el amor y el trabajo

remunerado. Esto presenta consistencia con lo que para Carson son los ejes que definen la identidad de género de las mujeres de acuerdo al modelo tradicional de género: “a) La maternidad y el ser madre, b) El matrimonio o la unión, el ser esposa o compañera, c) el trabajo o profesión (trabajo remunerado o no remunerado)” (1994:16).

En el marco de nuestra investigación, el presente capítulo se construye poniendo atención en los momentos de continuidad y quiebres respecto al modelo tradicional en cada uno de los ejes analizados, teniendo en cuenta que nuestro objetivo es identificar las tensiones en las identidades femeninas respecto de este – el cual iremos revisando si permanece como hegemónico o hay cambios significativos-.

5.1 MATERNIDAD: CONTINUIDADES PROFUNDAS Y GRIETAS EVIDENTES

Siguiendo a autores como Carson (1994), Lagarde (1994), Fuller (2001), Montecino (1995) entre otras, entendemos que la maternidad es un eje central en la configuración de la identidad femenina, especialmente en América Latina.

Sin embargo, también se ha dado cuenta de los cambios y transiciones de estas identidades y del rol de la maternidad en ellas:

“La identidad femenina tradicional colocaba a la maternidad como el eje alrededor del cual se articulaba la femineidad. Así, la historia personal, las selecciones vitales y el proyecto de vida de la mayoría de las mujeres se ordenaba alrededor de esta experiencia. Asimismo, ser madres confería a las mujeres el estatus de adultas sociales y era la fuente de reconocimiento público más importante para ellas. Hoy, este orden de prioridades está siendo alterado debido a cambios en los patrones demográficos, sexuales y reproductivos y a la creciente inserción de la mujer en la vida pública por medio de los estudios, el trabajo remunerado y la participación política. Esta última abre a las mujeres otras opciones de reconocimiento y puede proporcionarles nuevos ejes de identificación” (Fuller, 2001:225)

De esta manera, la maternidad como eje central de la configuración identitaria femenina da cuenta de caminos de cambio, pero no sin contradicciones y tensiones. Como hemos venido argumentando, las identidades no son estáticas ni universales, se van construyendo constantemente y de acuerdo al lugar histórico, cultural, de clase, raza, etaria, entre otras dimensiones, como una construcción compleja.

En este contexto, la construcción identitaria está marcada por tensiones y permanencias, las que también aparecen representadas en las protagonistas analizadas, evidenciando el rol central de la maternidad en la configuración identitaria femenina, como también sus cambios y contradicciones.

Tabla N°9: Presencia de la maternidad en las protagonistas

¿Cómo

Maternidad desde el dolor

Julia

aparece la maternidad en las protagonistas?	la	Julieta
	Maternidad desde la lucha y fortaleza	Fátima
		Isidora
		Judith
	Maternidad sin ser madres	Laura
	María Paz	
	La maternidad tensionada	Amanda

Fuente: Elaboración propia

La maternidad, aunque con cambios respecto al modelo más tradicional, está presente de una u otra manera **en todas las protagonistas** analizadas. A continuación, revisaremos cada una de las formas en que está presente:

5.1.1 MATERNIDAD DESDE EL DOLOR:

Una de las formas en que se expresa la maternidad en las mujeres protagonistas es a través de la maternidad “dolorosa”. Lo nombramos de esta manera siguiendo las reflexiones presentes en Montecino (1995):

“El sentido por excelencia que definiría lo femenino es el sufrimiento, el cual está asociado a una “maternidad dolorosa”. El Modelo que hay detrás de estos imperativos de la identidad femenina sería la Virgen María: Es la Madre Dolorosa la que se evoca según la imagen de la mujer latinoamericana como la madre envuelta en lágrimas, que lamenta la pérdida de su hijo, y encontró eco en todo el continente” (Montecino En Arango, 1995:271)

De esta manera, en los datos analizados, se hace presente este modelo de maternidad en Julia. Una mujer joven, que sufre el robo de su hijo al nacer y, junto a este dolor, debe hacerse cargo- emocional y económicamente- de su hermano menor luego de la muerte de sus padres.

Para Julia, la vivencia de la maternidad es desde la ausencia y el dolor, símil de la figura Mariana sufriente y que al mismo tiempo se muestra pasiva ante la pérdida. El encuentro con su hijo perdido es un “juego del destino” cuando entra a trabajar como nana para una familia adinerada, la cual, justamente, es la que había adoptado a Simón.

Al momento del encuentro con su hijo, sin saber que lo era, se muestra lo que podríamos llamar una “conexión mágica”, el instinto maternal:

“Primer encuentro con Simón como su nana: Pasan a la pieza de Simón mientras el juega en una mesa pequeña, está de espaldas a la puerta por donde entran Julia y Ángela.

Julia lo ve, la imagen se vuelve en cámara lenta, con música de emoción como fondo. Todo en la escena da entender que hay una conexión inexplicable ente ellos.

Simón la mira, y la besa en la mejilla.

Ángela: Parece que le caíste bien, porque él no le da besos a cualquiera.

La escena cierra con música de emoción y primer plano en Julia con Simón en brazos.” (Solamente Julia, Capítulo 1, Escena minuto 26:17)

Además del dolor de la pérdida, la maternidad en Julia está rodeada de elementos tradicionales, como lo divino, el instinto y el dolor.

5.1.2 LA MATERNIDAD COMO LUCHA Y FORTALEZA:

Por otra parte, la maternidad es abordada como motor de las protagonistas, la fuente de fuerza y valor para afrontar las inclemencias del destino.

Desde esta perspectiva, nuevamente la maternidad es el centro en la configuración identitaria de estas mujeres, sin embargo, hay quiebres con el modelo tradicional Mariano de la Madre Doliente. Para estas mujeres, si bien la maternidad es un eje central, aparecen como la madre “heroica”, que lucha incansablemente por el bienestar de sus hijos.

Siguiendo a Fuller en Cassano (2014:32), “el modelo materno de La Madre Heroica representa a la madre luchadora, a la trabajadora incansable.” Desde aquí, la representación de Fátima, Isidora y Julieta calzan mejor desde en este modelo identitario.

Estas protagonistas, son representadas desde distinta clase social, sin embargo, tienen en común la centralidad de la maternidad como eje del relato y su necesidad dramática. Para Fátima, una mujer de clase acomodada, que perdió su empresa, su casa y sus hijos al ser acusada injustamente por un asesinato y estar encarcelada por 10 años. Al salir, hace todo lo que está en sus manos para recuperar a sus hijos, que al ser tan pequeños cuando ella se fue, no la reconocen. Victoria, su mejor amiga, se hizo pasar por su madre, se casó con su esposo y se quedó con su empresa y casa.

En este contexto, Fátima tiene el primer encuentro con su amiga y su ex - esposo:

“Diego: No te vuelvas a acercar a mi casa y a mis hijos

Fátima: Es mi casa y son mis hijos. Tengo todo el derecho a verlos.

Pone la mano de Diego en su vientre, lo mira directo a los ojos con actitud amenazante: Aquí los tuve por 9 meses, no tengo que pedirle permiso a nadie para verlos.

Nadie me va a quitar a mis hijos, quédate con todo, pero con mis hijos no.” (El Regreso, Capítulo 1, Escena minuto 18:14).

La fortaleza de enfrentar a los que la traicionaron y acusaron injustamente, se la da el objetivo de recuperar a sus hijos, por los que es capaz de hacer todo lo que esté a su alcance.

Por otro lado, encontramos a Isidora, una mujer también de clase acomodada, casada, y con un hijo adoptivo que es diagnosticado con Leucemia y necesita un trasplante de médula con urgencia. La personalidad de Isidora es dócil y dulce en la mayoría de las escenas y sus relaciones, sin embargo, el carácter aparece cuando el bienestar de Nicolás está en juego, incluso es capaz de enfrentar a su marido, con el que tiene una actitud comprensiva y sumisa constantes.

La figura materna retratada en Isidora es de la madre dulce, esmerada y con un amor incondicional:

“Nicolás e Isidora en la pieza del niño, recostados. Ella le lee un cuento:

Pues en los jardines del paraíso, este pajarito cantará eternamente, ¿te gustó?, le pregunta Isidora con mirada amorosa y tono cálido, sonriendo.

Nico: Si me gustó, porque en el principio habla de un niño enfermo [si mi amor, ahora tuto, descansa] Pero mamá, después del trasplante ya no estaré enfermo, ¿verdad?

Isidora, con ojos llorosos: No mi amor, va a estar completamente sanito, con tono cariñoso y música emotiva de fondo.

Lo arropa, lo besa. Queda con expresión de preocupación.” (Te doy la vida, Capítulo 1, Escena minuto 23:25)

Además de ser su movilizador dramático en la teleserie, la maternidad para Isidora es el factor por el que el “Galán” se enamora de ella, por tanto, representado como una característica deseable y valorada positivamente:

“Fabián conversando con su padre en privado: lo que pasa papá es que no me puedo sacar a la señora Isidora de la cabeza, eso es lo que me pasa [¿Qué estás diciendo?], eso, que es una mujer tan buena, ¿vio lo que hizo por Samuel?, es generosa. Es valiente, ahí está pa’ siempre por su hijo, es una buena mujer papá.” (Te doy la vida, Capítulo 3, Escena minuto 27:27)

Por último, tenemos a Julieta, una mujer de clase popular, que trabaja como taxista y es madre de Alma, una niña con problemas de movilidad. Julieta trabaja incansablemente por el cuidado de su hija y para juntar el dinero suficiente para las terapias que necesita.

“Cuando una tiene hijos se mete el orgullo al bolsillo, son lo más importante, y mi hija me necesita” (Eres mi tesoro, Capítulo 3, Escena minuto 36:08)

Su hija es su movilizador, todas las decisiones que toma son por el bienestar de su hija, incluso aceptar casarse con su novio de años, Juan, por darle estabilidad y una figura paterna, a pesar de no estar completamente segura:

“Alma con Julieta en su habitación regalando antes de dormir:

Alma: Mamá, ¿Juan es lo mejor que te ha pasado en la vida?

Julieta: La verdad es que Juan es un hombre maravilloso, pero lo que lejos, leeeeejos es lo más hermoso que me ha pasado en la vida, eres tú mi amor. Se abrazan cariñosamente.” (Eres mi tesoro, Capítulo 1, Escena minuto 37:01)

De esta manera, observamos en estas protagonistas cómo la maternidad se conforma en eje de su configuración identitaria. Si bien, hay otros elementos como el amor, es en el *ser madres* donde está el centro de su identidad femenina, manteniendo continuidad con un modelo hegemónico latinoamericano.

5.1.3 MATERNIDAD SIN SER MADRES: EL ESPERADO FINAL FELIZ

Otra forma de representación de la maternidad es desde la ausencia en la trama, pero con presencia en el esperado “Final Feliz”. Ser madre es el elemento que cierra una felicidad completa, junto al matrimonio y el amor.

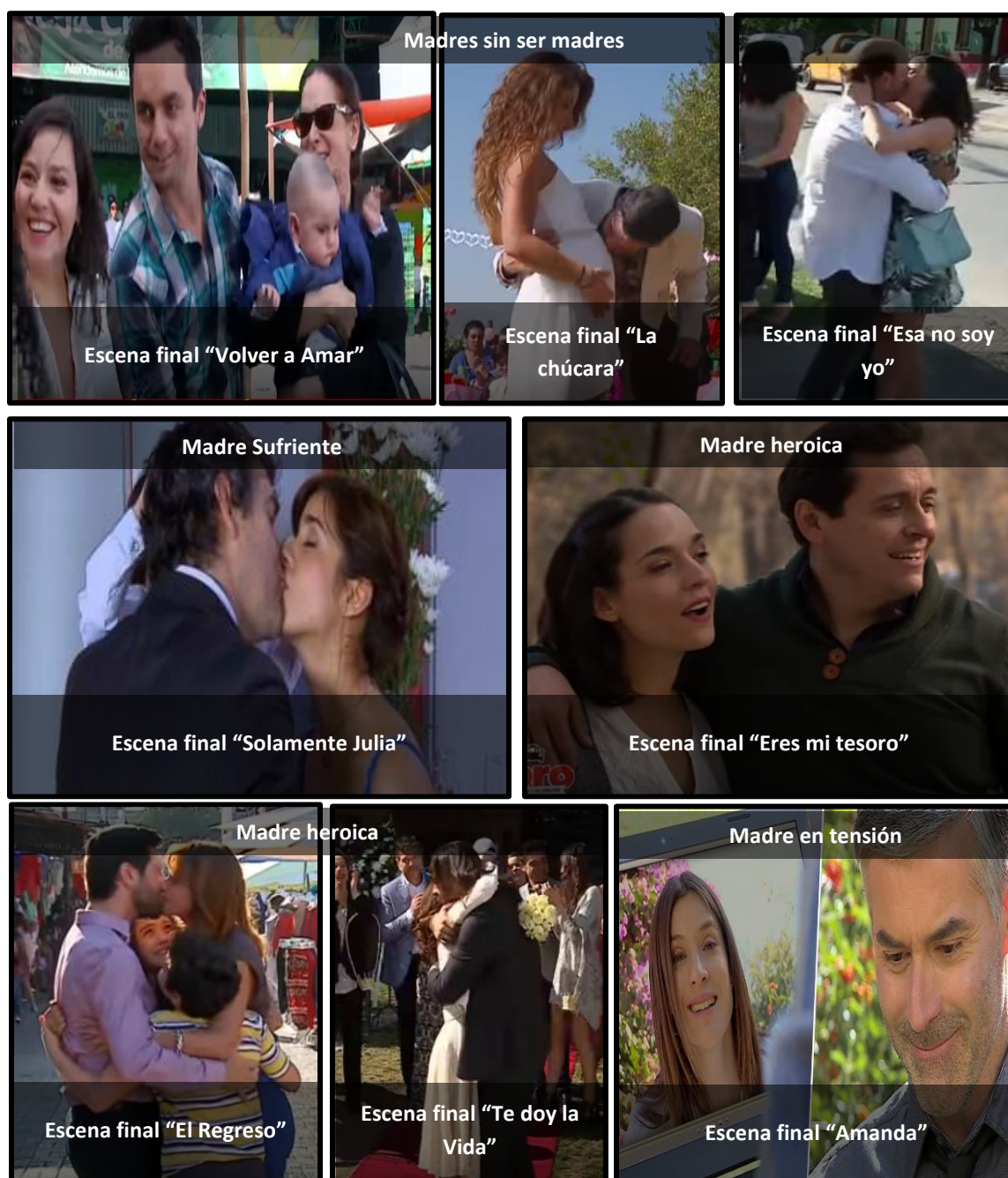
La maternidad se vuelve central, aunque no esté presente. Constituye identidad sin ser un elemento manifiesto, en palabras de Carson:

“Las mujeres son madres de niñas y de ancianas, en la adolescencia y en la adultez; las mujeres son madres de sus madres e hijas de sus hijas; son madres aun sin tener hijos” (Carson, 1994:17)

En este sentido, para María Paz, Laura y Judith, la maternidad se convierte en un elemento clave para cerrar el círculo de la felicidad después de superar los obstáculos que el destino y los antagonistas les pusieron en el camino. Finalmente, la maternidad aparece como la corona merecida, como un deseo siempre latente, aun cuando tres presentan configuraciones identitarias distintas.

Las tres protagonistas son de clase social y edades distintas con conflictos diferentes, sin embargo, la maternidad como felicidad completa aparece en todas ellas.

Imagen N°1: Escenas Finales



Fuente: Elaboración propia en base a escena final de cada teleserie

En la Imagen N°1, podemos observar como las “madres sin ser madres” terminan la teleserie con sus respectivos amores (de lo que hablaremos en el siguiente apartado en este capítulo), una embarazada, la otra con su hijo y familia, y por último en “Esa no soy yo” dándose un abrazo al recibir la noticia sobre el embarazo de Judith.

Por otro lado, también incorporamos las escenas finales del resto de las protagonistas, en donde observamos a la *Madre Doliente* junto a al amor que tanto le contó conseguir y su hijo perdido, cerrando también el círculo de la felicidad completa. Junto a ella, tenemos a las *Madres Heroínas*, todas con sus esposos y sus hijos disfrutando del ideal de la “familia feliz”. Y, por último, la *Madre Tensionada*, en donde el final no es feliz como en los casos anteriores. La protagonista muere persiguiendo su objetivo y sin cumplir con el rol tradicional de madre ni quedarse junto al “amor de su vida”. Este caso, lo revisaremos a continuación:

5.1.4 LA MATERNIDAD EN TENSIÓN

Por último, siguiendo a Fuller (2001), entendemos que hay cambios y tensiones en las identidades femeninas en América Latina, particularmente respecto al rol y sentido que tiene la maternidad en la configuración de estas identidades:

“En la actualidad el trabajo, la participación política, la relación de pareja y la búsqueda personal estarían cobrando importancia creciente y compitiendo con la maternidad. De este modo podría decirse que, si bien la maternidad ocupa un lugar central en la vida de las mujeres, para un número creciente de ellas este no es el eje que ordena y da sentido a sus vidas (Fuller, 2001:225)

En este contexto, nos encontramos con Amanda, una joven enfermera que, producto de una violación en su adolescencia, tuvo una hija que dio en adopción al nacer.

Sin embargo, el haber dado en adopción a su hija no aparece como un dolor para la protagonista, ni tampoco desde la culpa. Más tarde, se entera que su hija fue adoptada por uno de estos hermanos, y entabla una relación con ella, pero no una relación maternal, más bien una relación de complicidad y amistad. No aparece como motor de la protagonista “recuperar a su hija”.

Si bien, hay cambios en las actitudes de Amanda y dudas respecto a su objetivo de venganza, no se instala como un eje que configura su identidad. Amanda no deja de ser la mujer que busca justicia, por la Amanda Madre.

Desde la perspectiva tradicional, la maternidad en esta protagonista es tensionada y no aparece como un elemento central en la configuración identitaria de Amanda.

Esta protagonista muestra rupturas, siendo coherente con los cambios identificados en la identidad femenina. Entendiendo que la maternidad está dejando de estar articulada alrededor de su asociación a la pureza y la virtud, núcleo del hogar, responsable de la formación de los hijos y baluarte moral de la nación. Hoy, este discurso se encuentra enfrentado a otros que lo cuestionan y a prácticas y cambios en ciertas instituciones que la llevan en otra dirección (Fuller, 1995)

En síntesis, podemos afirmar que la maternidad está presente en todas las protagonistas, aunque desde distintas significaciones. En algunas configura el modelo de Madre Dolorosa y Sufriente, para otras es la fuente de fortaleza y se dibujan como Madres Heroicas. Para otras, aun sin aparecer en la trama, la maternidad es el cierre de la felicidad esperada, el elemento latente que se espera llegue cuando se resuelvan los conflictos. Y, por último, nos encontramos con una maternidad tensionada, que rompe con el modelo tradicional de Madre Mariana, que prioriza su objetivo personal y decide no compartirlo para cumplir el rol materno de forma tradicional.

5.2 AMOR: EL IDEAL DEL AMOR ROMÁNTICO COMO EL EJE DE LA CONTINUIDAD

Otro de los elementos que aparecen como ejes de la construcción identitaria en las mujeres protagonistas es el amor.

Siguiendo a Mazziotti, la telenovela es un tipo de narración que se ancla en una historia de amor imposible, siendo ésta su principal característica. Debe ser una historia que venza los obstáculos, que enfrente los riegos, “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.” (Mazzioti, 2006:22)

De esta forma, las teleseries analizadas hacen eco de esta característica respecto al amor, y nos lo muestran no solo como un elemento relevante en la trama, sino también en cómo se constituyen las identidades femeninas presente en todas las protagonistas analizadas. En este sentido, para Lipovetsky el lugar privilegiado que ocupa el amor en la identidad y en los sueños de la mujer, está asociado con un conjunto de fenómenos como la asignación de la mujer al papel de esposa, la inactividad profesional y su necesidad de evasión en lo imaginario (1999), Sin embargo, respecto de la afirmación de Lipovetsky, es necesario hacer hincapié en que no todas las protagonistas están representadas desde el papel de esposas y/o inactividad profesional, pero de todas maneras, todas ellas, de una u otra forma, confluyen en el amor como eje relevante dentro de su configuración identitaria dentro de la trama.

5.2.1 EL IDEAL DEL AMOR-PASIÓN:

Siguiendo con la argumentación respecto al amor, sumamos los aportes de Fuller, quien señala que:

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

Con estas afirmaciones como contexto, logramos identificar en el material analizado que el amor es una dimensión presente en todas las protagonistas, en donde gran parte de ellas lo vive desde el *amor romántico*. Para ellas, el amor aparece mágicamente por obra del destino y nace a primera vista con “el galán”. Es interesante que la idea de **“amor instantáneo”**, en donde el primer encuentro, independiente de si ellas estaban casadas o en pareja, definía de inmediato que ÉL era el amor verdadero:

“Primer encuentro: Isidora buscando a Fabián en el taller mecánico. Fabián debajo de un auto reparándolo. Ella se acerca en medio de los autos preguntando si hay alguien (tímida). Fabián aparece de debajo de un auto, escuchando música con audífonos. Mira las piernas de Isidora (es lo primero que alcanza a ver), se pone de pie, la mira con expresión de sorpresa e impresión.

Se saludan de la mano y se miran sonriendo (primer plano, música romántica)

Isidora: Estoy buscando a Fabian garrido, tímida y sonriendo.

El muy gracioso le dice: ¿Fabian Garrido?, sonriente, yo soy Fabian garrido, el que viste y calza, en qué le puedo ayudar, cuénteme oiga.

Ella lo mira emocionada (música emotiva de fondo).

Fabián: ¿Se siente bien? [ella balbuceó], ¿quiere que le traiga un vasito con agüita heladita? ¿Problemas con el cacharrito? ¿Abolladura, aceite, aire acondicionado? Lo que usted diga lo hacemos acá...o no sé, usted me dirá en que la puedo servir.

Isidora: bueno, la verdad es que no vine acá por un auto, vine a hablar personalmente.

Aparece el marido y su padre. Ambos le dicen a Fabian que necesitan hablar con él en privado (música de tensión)” (Te doy la vida, Capítulo 1, Escena Minuto 14:50)

En general, las protagonistas viven un amor con obstáculos complejos - entre ellos, impedimentos constantes para separarlos de un o una antagonista, triángulos amorosos en que uno de la pareja está casado o comprometido, odios no resueltos, secretos y mentiras- pero que finalmente vencen para estar juntos y llegar a la felicidad completa. Desde aquí, podemos decir, que el ideal de *amor romántico* está presente para las protagonistas analizadas.

Respecto al *amor romántico*, entendemos que se caracteriza por poseer una gran fuerza e intensidad, es aquel amor que se siente como trágico, breve y arrebatador, y se mitifica como la *fusión* dos personas que se ven embaucadas por la magia del amor (Esteban, 2011). En palabras de Esteban:

“En este sistema de género concreto surgen creencias, ideas, mitos, con especial incidencia en las mujeres, como los del príncipe azul o la media naranja, que conforman una determinada ideología romántica donde el amor todo lo puede (solo hay que perseverar), los sentimientos son autónomos respecto de la conciencia y la voluntad (no se puede hacer nada frente al amor), el enamoramiento y el amor apenas se distinguen, y la pasión prevalece frente a cualquier otra modalidad amorosa posible, una. pasión que tiene como fin la posesión, la exclusividad y la fidelidad, y donde los celos son la medida del amor. (Esteban, 2011:55)

Como menciona Esteban, para las protagonistas el amor llega a completar a una sí misma incompleta, que solo logra sentirse plena encontrando y viviendo el verdadero amor, ese amor pasional, que genera emociones intensas que, aunque genere sufrimiento es el único que genera felicidad real.

En este sentido, en la mayoría de las protagonistas se presenta el “**amor correcto**”. Es el personaje con el que están en pareja antes de conocer al “verdadero amor”. En general, son

hombres de su misma clase social, con el que han estado años y que están a punto de casarse, aunque siempre con dudas porque saben que algo falta en esa relación. En el momento en que aparece el “amor verdadero”, las dudas de la relación con el “amor correcto” se hacen más evidentes, e incluso comienzan a mostrar defectos de estos hombres, para que haya complicidad en la audiencia sobre la certeza de la necesidad de estar con el amor pasional y romántico.

“Hablando por teléfono con Juan, mientras está en Valparaíso con Álvaro:

Juan, despidiéndose para cortar: Te amo mucho Julieta Lizama

Julieta mira hacia atrás donde está Álvaro, se voltea, suspira y dice:

Eh y yo te quiero mucho...” (Eres mi tesoro, Capítulo 4, Escena minuto 15:22)

Esta representación del amor mantiene los lineamientos de un modelo tradicional de la identidad femenina, ya que el ideal del amor romántico mantiene la idea de una mujer incompleta, que necesita de un hombre – manteniendo la lógica heteronormativa- que venga a completarla como persona.

En este sentido, el feminismo plantea que el ideal de amor entre hombres y mujeres sólo sería viable entre personas “libres” e “iguales”, pero el tipo de relación actual que caracteriza a las parejas heterosexuales se desenvuelve en un territorio amoroso donde se ponen en acto las profundas divisiones y desigualdades de género. Desde esta perspectiva se alude a una relación directa entre la práctica del amor y la reproducción de poder patriarcal, por lo que el amor sería más bien el camino hacia la servidumbre (Lagarde, 2001). Por lo que la presencia del amor en todas las protagonistas habla de la continuidad con un modelo de género que apunta a la desigualdad y posición de subordinación femenina.

Por otro lado, si bien para todas las protagonistas aparece el amor desde el ideal romántico, no para todas es la felicidad en sí misma. Hay algunas en que el amor aparece como **complemento a la maternidad** para la felicidad completa desde la idea de “Familia Feliz”. Como ya vimos en el acápite anterior, el círculo de la felicidad completa está en la familia, siempre con el amor y la maternidad presentes, permaneciendo, este aspecto, en la continuidad con un modelo tradicional de género.

A pesar de las afirmaciones sobre los cambios identitarios femeninos respecto al amor (Lipovetsky, 1999) apuntando a la ruptura con la idealización del amor romántico y priorización de la realización personal frente a la realización de pareja, sabemos también que las mujeres mantienen su adhesión privilegiada al ideal amoroso y continúan soñando masivamente con el gran amor. Así lo vimos retratado en la realidad de las protagonistas, en que el amor aparece como un eje central en su configuración identitaria, sin observarse claras rupturas con el ideal de amor romántico.

5.2.2 PEQUEÑAS GRIETAS:

Sin embargo, observamos una pequeña grieta en relación al galán que viene a salvar a la mujer indefensa. Para algunas protagonistas, el amor aparece como un compañero amoroso y no como el gran héroe salvador, aunque siempre desde el marco del ideal romántico del amor y como eje relevante en su configuración como mujeres. Es así, como Laura por ejemplo, se moviliza a partir de la búsqueda de trabajo y se va enamorando del dueño del Fundo, pero instala una relación de pares desde el inicio, incluso antes de cualquier indicio amoroso:

“Vicente: Ah! Y es chistosa, anda de chistosa por la vida (ella intenta contradecirlo, pero él la interrumpe), le voy a decir una cosa, a mi no me gusta la gente chistosa.

Laura: Ja! Buena onda. Bueno, que pena por usted porque tengo re buenos chistes, así que usted se lo pierde (pasa por su lado, sin sacarse las manos de las caderas) y sabe qué, a mi tampoco me gusta la gente que me trata mal, así que partimos super bien, los dos nos caímos mal de entrada (lo sigue mirando directamente a los ojos sin sacarse las manos de las caderas)” (La chúcará, Capítulo 1, Escena minuto 1:30).

La figura de las mujeres “encantadas” por la masculinidad y un amor instantáneo presenta grietas en algunas de las protagonistas analizadas.

Por otro lado, también encontramos grietas respecto de la **seducción**. Desde lo tradicional sabemos que: En materia de seducción, corresponde al hombre tomar la iniciativa, hacer la corte a la Dama, vencer sus resistencias. A la mujer, dejarse adorar, fomentar la espera del pretendiente, concederle eventualmente sus favores (Lipovetsky, 1999:16). En algunas de las protagonistas, la seducción parte desde ellas, resueltas y cómodas consigo mismas, emprenden el desafío de dar el primer paso seduciendo al hombre que les llamó la atención – que incluso, no es necesariamente “el verdadero amor”-.

Es así, como vemos a Laura o Fátima coquetear directamente, sin pudores o inseguridades:

“Vicente solo en el Living mirándose en un espejo. Entre Laura y lo mira en silencio.

Laura: (riéndose) qué linda le queda la barba.

Él se asusta: de nuevo acá, usted no aprende! (se para del sillón, Laura se acerca)

Laura: es que le quería decir una cosita que me quedó dando vuelta. Ella lo mira sonriendo. Pero qué lindos ojos tiene oiga (mirándolo frente a frente directo a los ojos).

Vicente, sorprendido.

Laura: Eso, que tiene lindos ojos, un piropo, no se crea tanto tampoco, es algo que se ve, no soy ciega...una pena que siendo tan buen mozo sea tan antipático” (La chúcará, Capítulo 3. Escena minuto 15:42)

En esta misma línea, también aparece Fátima en su encuentro inicial con Javier (el amor “correcto” pero no el “verdadero”). Fátima se muestra segura, seductora, en varias ocasiones lo invita a cenar, se le acerca y le habla frente a frente mirándolo a los ojos, con clara coquetería.

Por su parte, Amanda, hace uso de la seducción para llevar a cabo su plan de venganza, coqueteando con Bruno (uno de los hermanos que abusó de ella) para sacarle información.

Sin embargo, y a pesar de estas grietas con respecto al ideal del amor romántico o amor-pasión, la presencia de elementos centrales de este ideal son persistentes en todas las protagonistas de una u otra manera, presentando así, en definitiva, más continuidades que rupturas.

5.3 TRABAJO REMUNERADO: UN EJE QUE TENSIONA EL MODELO TRADICIONAL

En comparación a las dimensiones analizadas anteriormente, el trabajo remunerado no tiene el mismo protagonismo en tanto eje constitutivo de identidad femenina, sin embargo, es un elemento relevante de abordar ya que evoca quiebres con el modelo tradicional de género.

5.3.1 TRABAJO POR-PARA-OTROS:

Es pertinente retomar lo abordado en el marco teórico respecto al modelo tradicional, y los comienzos de los estudios de género, en donde se concibe al trabajo doméstico como eje estructurante de la vida de las mujeres y factor principal de la subordinación femenina. Las mujeres, relegadas al espacio doméstico, construían identidad desde la maternidad y todo lo relacionado al hogar, en palabras de Norma Fuller:

“El modelo tradicional del sujeto femenino está asociado al ámbito doméstico y la maternidad. Su lugar en la sociedad pasa por la influencia que ejerce en el hogar y su poder sobre los hijos” (Fuller, 1995:242)

Con este contexto teórico, y respecto del material analizado, observamos que el trabajo aparece de distintas maneras dependiendo de la protagonista. De esta forma, hay algunas en que efectivamente el mundo doméstico es el espacio principal de desarrollo, como sucede con Julia y María Paz. En el primer caso, ella trabaja remuneradamente, sin embargo, se mantiene en vínculo constante con el hogar y la maternidad debido a su trabajo de nana. El mundo donde se desenvuelve es un espacio tradicional en cuanto está ligado al cuidado y lo

doméstico relacionado tradicionalmente con lo femenino. Este es el caso, que genera espacios de continuidad robusta en esta dimensión.

Por otro lado, tenemos a María Paz, quien es un personaje que no tiene trabajo remunerado, es dueña de casa de clase acomodada. Pareciera que también es un elemento de continuidad, sin embargo, esta situación es valorada negativamente en la telenovela y es la razón de dependencia que la protagonista tiene con su maltratador marido. Es así, como cada personaje femenino que no trabaja, es condenada moralmente, debido a que el trabajo es un valor en sí mismo, te da libertad de tomar tus propias decisiones, espacialmente a las mujeres.

En algunas escenas, vemos a María Paz esconder dinero en una cajita secreta cada vez que puede, ya que la dependencia económica con su marido, no le permite irse tan fácilmente y separarse de su esposo (además de la manipulación constante).

Esta no es la única telenovela que muestra valor en el trabajo femenino, y condena las que no lo hacen, mostrándolas como ambiciosas y “trepadoras”, en general encarnando a las antagonistas (Olivia en *Volver a Amar*, Adriana en *La chúcará*, Marion en *Eres mi tesoro*).

Una de las frases que enuncia Emilio en el capítulo final es: *“Todas las mujeres trabajadoras cumplen su sueño”* (*La chúcará*, Capítulo final, Escena minuto 25:45)

De esta forma, comienzan a aparecer ciertos guiños del rol del trabajo remunerado en las mujeres protagonistas en relación a la valoración que le dan en la teleserie y en su constitución identitaria. No obstante, la representación de esta dimensión aún sigue anclada a la identidad femenina tradicional desde que en gran parte de las protagonistas es un trabajo-esfuerzo-para-otros.

Esto lo vemos reflejado en la mayoría de las protagonistas que son madres, como Julieta y Fátima. Para ellas, si bien el trabajo es importante en términos personales, porque muestran satisfacción con lo que hacen (la primera taxista, la segunda empresaria textil), el gran motor para trabajar se relaciona con el bienestar de sus hijos.

Para Julieta, como ya revisamos en el capítulo I, el esfuerzo aparece como una exigencia valórica (en las mujeres de clase media baja), ligado al trabajo – tanto doméstico como remunerado-. Esta exigencia la cumple a cabalidad trabajando incansablemente por el bienestar de su hija Alma:

“Me salió una carrerita mami, así que avísele al Juan que me voy a demorar un poquito

Mamá: Pero Julieta, es la celebración del compromiso, como...

Julieta: tranquila, no me demoro nada, tengo que hacerlo, usted sabe que todo sirve, y hay que justar platita para la operación de la Alma” (*Eres mi tesoro*, Capítulo 2, Escena minuto 20:07)

Junto a lo anterior, también observamos la llamada “doble jornada” en las protagonistas analizadas. Los cambios en la condición de las mujeres han venido acompañados de efectos perversos: con nuevas contrariedades y otras formas de discriminación, como la llamada “doble jornada”. Pues la mujer sigue siendo, a pesar de que su identidad pasa hoy también por el ejercicio de un trabajo asalariado, sigue siendo la mayor responsable del trabajo doméstico y el cuidado de los hijos. Por tanto, el acceso al trabajo no significa necesariamente una mejora en la condición de la mujer que a menudo se ve sobrecargada por nuevas demandas añadidas a las ya tradicionales (Fuller, 2001)

Como ejemplo de este fenómeno, tenemos a Julia. Además de trabajar en un café con piernas para que su hermano pueda estudiar, también debe estar a cargo de los quehaceres de la casa de su tía, a modo de pago por vivir en su casa:

“En el living de la casa, entra su prima, mientras está Camilo estudiando en la mesa y la tía dando vueltas.

Prima: Julia no lavó mi ropa!

Julia entra y su tía le reclama porque está sucio y no había preparado la comida.

Camili estudia en la mesa: mi hermana no tiene por qué hacer todo en la casa, ella trabaja...

Interrumpe Julia: No se preocupe, arreglaré todo en un momento, y por favor no moleste a Camilo, él tiene que estudiar, yo me haré cargo.

Tía: tienes que pedirme permiso para llegar más tarde, y agradece que no los mandé a un hogar cuando murieron tus padres. Recuerda que los recibo acá solo por mi hermana” (Solamente Julia, Capítulo 1, Escena minuto 5:30)

De esta manera, lo que parece un cambio y avance en la condición de las mujeres, se transforma en una nueva manera de sometimiento.

Sin embargo, no todo es continuidad, los quiebres en el modelo tradicional de género respecto al trabajo aparecen en algunas de las protagonistas analizadas, situación que revisaremos en el siguiente acápite.

5.3.2 TRABAJO POR-PARA-MÍ:

*“¿Qué es lo que más la ha hecho cambiar? El trabajo, salir de la casa me ha hecho bien, y eso pienso yo y es lo principal, el salir a trabajar, eso cambia todo”
(Mujer, adulta, urbana, GSE medio bajo) (PNUD., 2002)*

Ahora bien, después de documentar las permanencias respecto al vínculo con el espacio doméstico y el trabajo asalariado como eje relevante pero siempre respecto a otros, es necesario también dar cuenta de los cambios y quiebres identificados en las protagonistas.

En medio de los cambios sociales y culturales de las últimas décadas, como la inserción cada vez más amplia de las mujeres en el ámbito público y el impacto del movimiento de feminista en estos procesos, se han generado grietas y quiebres en un modelo tradicional que no da cuenta de los cambios en la configuración identitaria de las mujeres actualmente.

Los cambios en el modelo tradicional de género con la incorporación del trabajo como eje identitario han sido documentados y analizados por variados autores, identificando nuevos modelos hegemónicos en transición (Lagarde, 1990, 2001; Fuller, 1995, 2001; Lipovetsky, 1999; Carson, 1994; León, 1995, García de León, 2011, entre otros). Desde esta perspectiva, entendemos que el trabajo constituye un catalizador de cambios ya que para gran cantidad de mujeres este es el ámbito donde se realizan como individuos autónomos. Para un número creciente de mujeres jóvenes, el trabajo constituye un eje de su identidad de género: La carrera es el espacio privilegiado donde ellas pueden expresarse como seres autónomos, fuera de las determinaciones de los roles familiares que las definen como parte de un proyecto familiar donde el sentido de sus vidas proviene de apoyar a otros y llevar a cabo metas conjuntas (Fuller, 2001)

A partir de estos aportes, podemos entender cómo para Laura, el trabajo y su profesión son configuradores de su identidad femenina. La necesidad dramática de Laura inicialmente es el reencuentro con su madre y trabajar en el fundo para ejercer su profesión – técnico agrícola-. Su sueño es tener su propio fundo en el futuro, no es el amor o la maternidad como para otras protagonistas (como lo revisamos en el capítulo 1 respecto a la juventud), sino cumplir un objetivo personal que apunta al autodesarrollo y autonomía.

Vemos a Laura en varias escenas intentando convencer a Vicente de sus capacidades y aptitudes para el cargo de supervisora. Quiere el trabajo e intenta hacer todo lo posible para validarse y conseguirlo:

Laura: yo estoy capacitada para ser supervisora

Vicente: Yo no tengo por qué darle explicaciones a usted sobre mis decisiones, yo soy el dueño de todo esto, y usted, ¿cuándo llegó?, ¿ayer?

Laura: usted está siendo injusto conmigo, y aunque usted es más raro que pescado con hombros, me cae bien fíjese, y quiero evitarle que tenga un karma de por vida por no haberme dado una oportunidad. Usted está puro haciendo maña de guagua porque amaneció con la pata izquierda. Piénselo, se lo estoy dando en bandeja, usted me da una oportunidad, yo pruebo, si lo hago bien o lo hago mal, no di el ancho, no serví, me echa no más.

Vicente: Le recuerdo que usted está acá porque quería ser temporera

Laura: Pero ya no! Fin, se acabó. Quiero ser supervisora porque sé que lo puedo hacer bien, ¿qué me dice? Aprendo rápido, fue la mejor de mi clase, no se va a arrepentir (La chúcará, Capítulo 3, Escena minuto 7:15)

De esta manera, Laura es parte de una ruptura importante con el modelo tradicional, en donde deja de ser-para-otros y comienza a ser para sí misma, construyendo identidad desde el trabajo como eje principal, abriendo nuevas puertas de configuración identitaria femenina, ya no desde la maternidad o el amor romántico, sino más bien, en un espacio de desarrollo personal.

Por otro lado, tenemos a Amanda, quien usa el trabajo y su profesión para cumplir un objetivo propio. Si bien su objetivo no es el trabajo en sí mismo, pero es una herramienta que le ayuda a cumplir su propósito de venganza. El trabajo en Amanda no aparece como su eje central en tanto configuración identitaria de género, pero juega un rol fundamental en su plan y también como referencia constante a su astucia e inteligencia, ser profesional la valida como una persona capaz de resolver problemas y obstáculos de una manera eficiente y reflexiva. La profesión de enfermera en este caso, le otorga atributos asociados al acceso de herramientas educativas que la ponen en un lugar privilegiado para cumplir sus objetivos.

5.3.3 A MODO DE CONCLUSIÓN PRELIMINAR:

Después de haber revisado los cambios y permanencias en los ejes principales de configuración identitaria, observamos cómo el modelo tradicional ha ido generando grietas y se han abierto nuevos modelos hegemónicos de género, que, a pesar, de mantener dimensiones tradicionales, estos se tensionan y muestran nuevas formas de presentarse y articularse en las identidades femeninas representadas en las teleseries diurnas.

De esta forma, observamos cómo la maternidad es representada en las identidades de las protagonistas, por un lado, como un eje central y continuador del modelo tradicional desde la figura de la *Madre Dolorosa* y la *Madre Heroína*, y por otro, como un eje puesto en tensión en donde no aparece como central en la configuración identitaria de Amanda, ni está vinculada a la culpa o el dolor por no cumplir ese rol tan exigido, abriendo paso a nuevos ejes distintos a los tradicionales.

Por otro lado, evidenciamos el amor romántico como un elemento relevante en tanto constructor de identidad en las protagonistas y factor de la tan anhelada felicidad - en complemento con la maternidad. En este sentido, no logramos identificar grandes rupturas respecto del modelo tradicional y el ideal de amor romántico, más bien se observan claras permanencias y continuidades. Nuestros hallazgos se condicen con lo que García plantea sobre la persistencia del amor romántico: *"El amor romántico toma a su cargo la dimensión trascendente de manera creciente, en la medida que otras dimensiones se han perdido (por ejemplo, la religión). Parece una idea-fuerza para el análisis social trabajar sobre el amor*

como la privatización de la religión, en la actualidad” (García de León, 2010: 216). Como vemos, este ideal es una de las dimensiones tradicionales más complejas de someter a transformaciones.

Por último, pasamos por el trabajo como una dimensión que genera quiebres y que es tensionada desde el trabajo para sí mismas y no desde el trabajo por y para otros, representando una transformación importante en cómo se van configurando las identidades femeninas en las teleseries diurnas, ya que da paso a ejes constructores de identidad distintos a los tradicionales.

CAPÍTULO 6. IDENTIDADES HÍBRIDAS: LAS TENSIONES DEL MODELO TRADICIONAL Y LA COEXISTENCIA CON EL SER PARA SÍ MISMAS

“Se abren nuevos horizontes que, aun cuando no han reemplazado los viejos moldes, anuncian nuevas avenidas”

Norma Füller

En los capítulos anteriores hemos revisado en quiénes aparecen rupturas y continuidades en las identidades femeninas y los quiebres y permanencias del modelo tradicional respecto de sus principales dimensiones/ejes. En el presente capítulo, daremos cuenta de cómo se tensionan estas identidades a partir de la coexistencia del modelo tradicional de género con sus permanencias y nuevos modelos o ejes identitarios. De esta manera, estas tensiones dan forma a identidades híbridas, complejas, que conviven en la contradicción y tensión constante.

El contexto de cambios en las identidades femeninas - de la mano con las demandas del movimiento feminista, el acceso al espacio público, al mercado laboral y el mundo político - han generado tensiones entre “lo viejo y lo nuevo”, entre el modelo tradicional anclado en lo doméstico, la maternidad y la conyugalidad viviendo *para y por otros*, y nuevos modelos o ejes emergentes que marcan un quiebre con el altruismo femenino y se construyen desde el individualismo, desde el *ser para sí* y no para otros.

En este sentido, para Lipovetsky (1999), *la tercera mujer* sería una figura híbrida de autonomía y de tradición, de igualdad y de diferencia, es a la vez ruptura con el pasado, pero también es una continuidad. Habría en la actualidad una reflexividad por parte de las mujeres respecto a sus roles, una selección, una negociación permanente de decisiones y tareas, pues esta tercera mujer ha sido educada, según Lipovetsky para ser autónoma y tener un trabajo.

De esta manera, en un contexto de cambios en las identidades, pero también de permanencias, es que analizamos los cambios en las identidades representadas por las protagonistas de TND

con foco en cómo se tensionan respecto a estos conflictos de rupturas y persistencias del modelo tradicional. Para observar estas tensiones, separamos -analíticamente- las personalidades o subjetividades de las protagonistas y sus motores dramáticos (estudiados en el capítulo anterior). Esto con la intención de mostrar gráficamente cómo se mueven las identidades femeninas de las protagonistas en los distintos cuadrantes.

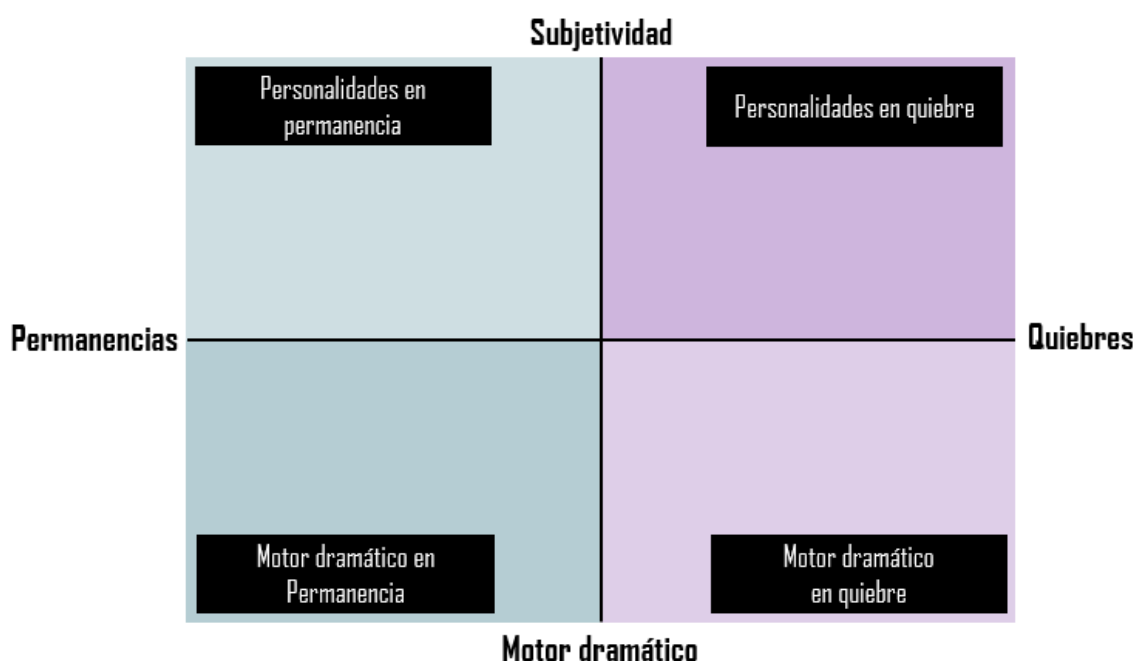
En la Imagen N°2, podemos observar cuadrantes que se dibujan de acuerdo a 4 conceptos: el continuo entre Permanencias y Quiebres con el modelo tradicional de género (de Izquierda a derecha), y los extraños de subjetividad y motor dramático.

De esta forma, cada cuadrante muestra:

- Identidades femeninas con Personalidades en permanencia con el modelo tradicional
- Identidades femeninas con Personalidades en quiebre con el modelo tradicional
- Identidades femeninas con Motores dramáticos en permanencia con el modelo tradicional
- Identidades femeninas con Motores dramáticos en quiebre con el modelo tradicional

Estas diferenciaciones son solo para efectos gráficos, pues entendemos la complejidad de la conformación identitaria, que no se puede reducir a un cuadrante ni tampoco escindir sus dimensiones. Pero este cuadro nos permitirá representar cómo algunas protagonistas tensionan sus identidades manteniendo por ejemplo una personalidad rupturista respecto al modelo tradicional, mostrándose con carácter y confrontacional, pero, al mismo tiempo, su motor dramático se sostenga en la maternidad y abnegación por sus hijos.

Figura N°1: Cuadrantes con quiebres y permanencias



De estos cruces, es que identificamos que existen tres grupos de protagonistas:

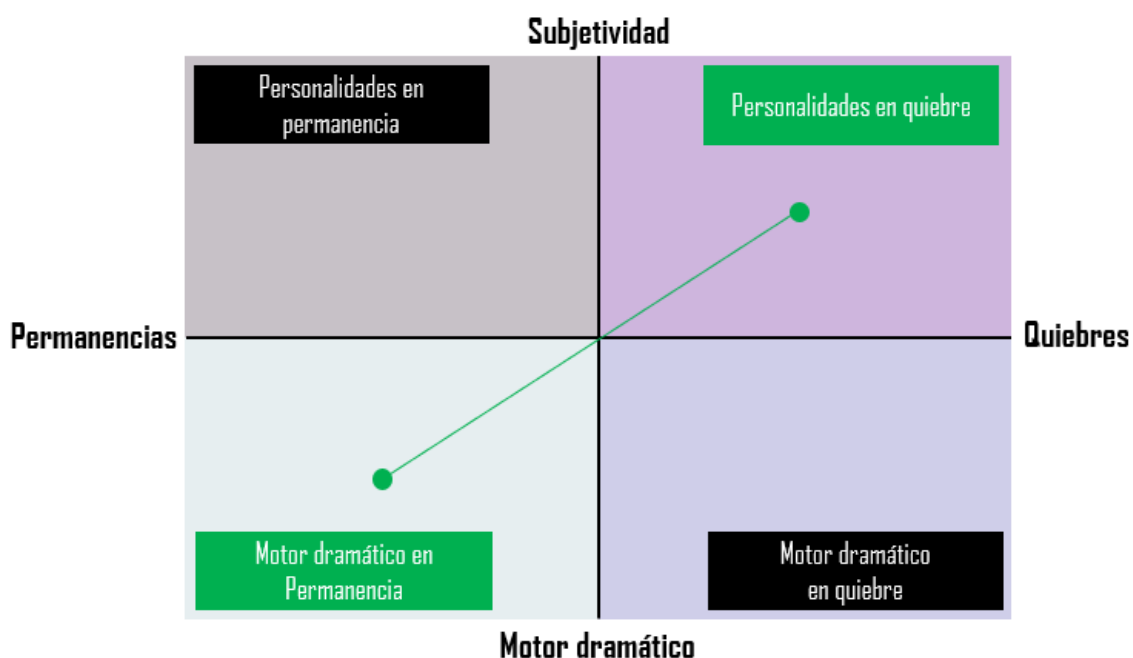
- a) Protagonistas con Personalidades y Motores en Permanencia
- b) Protagonistas con Personalidades en Quiebre y Motores en permanencia
- c) Protagonistas con Personalidades y Motores en Quiebre

Respecto al primer grupo, debido a que no ponen en tensión el modelo tradicional desde ningún ángulo, no lo abordaremos en este capítulo, pues nos interesa profundizar en las identidades femeninas en conflicto respecto al modelo tradicional de una u otra manera.

6.1 PERSONALIDADES MODERNAS, MOVILIZADORES TRADICIONALES: LA MATERNIDAD COMO EJE INAMOVIBLE

De acuerdo a la distribución en los cuadrantes, nos encontramos con protagonistas que se posicionan en los cuadrantes de Personalidad en Quiebre y Motores en Permanencia (Figura 2). De esta forma, damos cuenta de una configuración identitaria tensionada, en donde conviven “lo nuevo y lo viejo”. Veamos en detalle qué queremos decir con esta afirmación respecto de las personalidades y motores.

Figura N°2: Personalidad en Quiebre Motor dramático en permanencia



Respecto de las personalidades, hemos ya revisado cómo se exigen o esperan ciertos valores de cada protagonista dependiendo de la clase social desde donde es representada, e identificamos que permanecen los mandatos tradicionales respecto a una serie de valores y comportamientos. Estos mandatos van de la mano con lo que sabemos sobre el modelo tradicional:

“Anteposición de las necesidades de los otros a las suyas propias, supresión de sus opiniones por no ofender o como una forma de gentileza hacia los demás, no tomar iniciativas. Asimismo,

muchas veces se plantea el ser para otros como el eje constitutivo de la feminidad, quizá no haya nada que movilice tanto a una mujer como el tratar de poner sentido a su vida actuando de 'samaritana' con otro más necesitado que ella" (Brenes, 1990 en Santa Cruz, 1997:140).

De esta manera, nos encontramos con algunas protagonistas que representan este modelo en sus identidades, primando el ser para otros como eje fundamental de su configuración identitaria, pero también nos encontramos con una serie de protagonistas en donde aparece quiebres con este modelo y exigencias.

Algunas de las protagonistas analizadas van rompiendo con esos mandatos, representando mujeres con carácter, insumisas, que se paran de igual a igual ante cualquiera, defienden su independencia y autosuficiencia. De esta forma, identificamos protagonistas que se ubican en el cuadrante "Personalidades en Quiebre", ya que en su representación apelan a la ruptura con los mandatos comportamentales tradicionales ligados a su personalidad.

Como ejemplo de lo anterior, observamos a Julieta, quien aparece como esforzada, luchadora, alegre, pero también con carácter. Es una mujer que no tiene problemas con enfrentarse con Álvaro cuando no le pareció su actitud en su automotora por dejarla esperando por su pago, tampoco tiene reparos en plantearle a su novio Juan lo que no le parece bien:

"Discutiendo luego de enterase que Juan fue a hablar con Álvaro por celos al ver una foto de ellos juntos en un viaje a Valparaíso.

Juan: Yo fui a hacer lo que tenía que hacer, te fui a defender...

Julia: ¿De qué? ¿de que me tomen fotos? Oye, yo no soy de tu propiedad, y si piensas que lo soy..

Juan: ¿Pero qué tenía que hacer?!

Julia: Yo no quiero que un gallo me defienda cuando yo no lo he pedido, quiero que me respetes y respetes mis decisiones" (Eres mi Tesoro, Capítulo 5, Escena minuto 10:00)

Respecto a la misma situación, Julia comenta con su madre *"Yo a Juan lo adoro, pero cuando se pode así tan acaballado, le juro que lo mandaré a la punta del cerro" (Eres mi tesoro)*

Por otro lado, también tenemos a Fátima, quien aparece como una mujer con carácter, impulsiva, que sabe lo que quiere y lo persigue, es representada como una mujer independiente y fuerte. Las escenas en que la observamos desplegando su carácter son particularmente en las que se enfrenta a su marido y su ex amiga respecto a sus hijos:

"Fátima alcanza a llegar antes que se lleven a sus hijos por unas semanas, mientras intentan que no hayan visitas legales para ella (esto después de salir de la cárcel y darse cuenta que su ex amiga se hizo pasar por la madre de sus hijos, se quedó con su casa y su empresa)

Fátima: no te llevarás a mis hijos a ningún lado!

Diego la enfrenta: No asustes a los niños, a ti no te importa hacer daño a la gente ¿verdad?

Victoria: Por favor di lo que tienes que decir y vete

Fátima: Los niños se quedan (con mirada desafiante). Son ustedes los que tienen que hablar, ¿Qué fue lo que les dijiste a los niños para que creyeran que tú eres su mamá? ¿Les cambiaron los apellidos acaso?

Diego: Sí, ahora llevan el apellido de Victoria, era eso o tener que contarles que su mamá es una asesina.

Victoria: todo lo que hicimos fue por amor a ellos.

Fátima: Yo no maté a nadie! Yo me encargaré que me crean. ¿Y por amor a ellos te quedaste también con mi empresa, con mi casa y el dinero de mi papá? (El Regreso, Capítulo 2, Escena minuto 10:00)

Sin embargo, a pesar de desafiar el modelo tradicional con estas muestras de carácter y de insumisión ante cualquiera, estas protagonistas presentan como eje articulador – en tanto motores dramáticos que las movilizan en la trama- la maternidad.

Si bien, la maternidad no necesariamente significa ser una mujer anclada en el modelo tradicional, ya que puede ser re-significada y convivir con una serie de otros ejes identitarios, para estas protagonistas la maternidad es el eje que las define en tanto mujeres, es desde ahí que encuentran la fortaleza para superar los obstáculos del destino, y son su objetivo final: para Fátima es recuperarlos, para Julieta es mejorar su calidad de vida. En este sentido, estas protagonistas permanecen en el *ser por y para otros* y no para sí mismas. Acá no aparecen deseos personales de desarrollo individual – a pesar que tiene trabajo remunerado, es un medio para lograr otros objetivos respecto a sus hijos- sino que se mantienen en el terreno del altruismo en miras del bienestar de sus hijos.

En este sentido, sabemos que la maternidad es la dimensión más incrustada en las identidades femeninas en América Latina (Lagarde, 1990; Montecino, 1995; Füller, 2001, Sanhueza, 2005; Cassano, 2014) desde donde las mujeres hemos construido identidad sin siquiera ser madres. Por tanto, es de esperar que sea una de las dimensiones más complejas para presentar quiebres respecto al modelo tradicional.

De esta manera, las identidades se complejizan, las protagonistas son dibujadas desde atributos que van rompiendo con los tradicionalismos respecto del deber ser femenino, sobre la sumisión, dulzura, inocencia y docilidad, para dar paso a mujeres fuertes, independientes y con carácter, pero que al mismo tiempo, permanecen unidas a viejos modelos desde la maternidad como regente identitario.

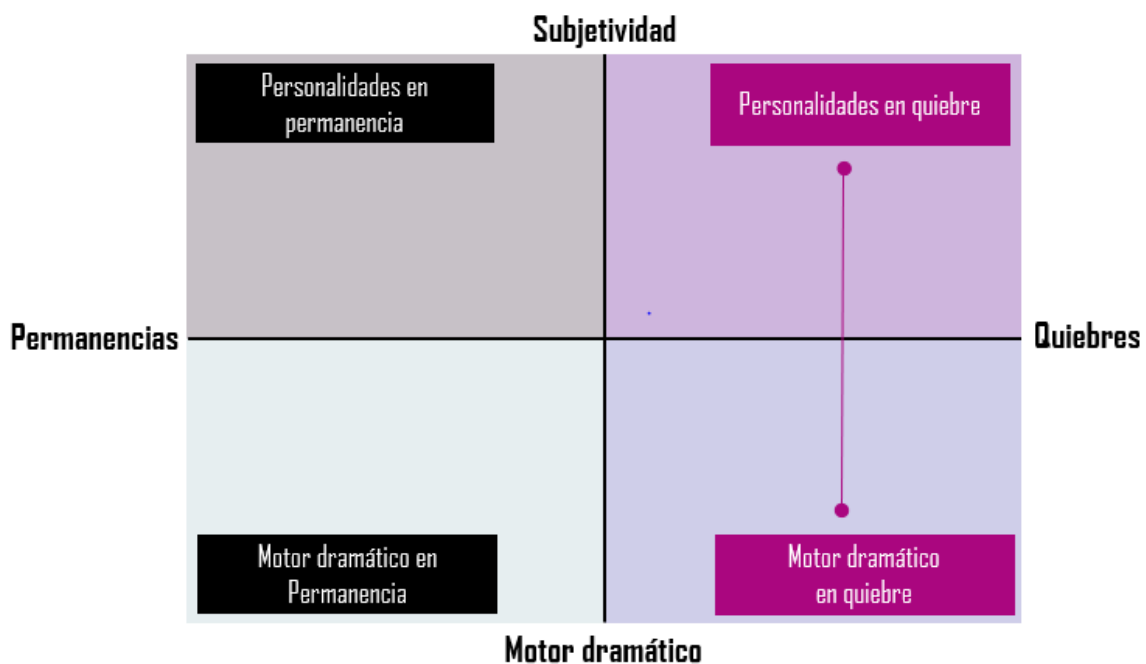
Para García de León (2011) es síntoma de una esquizofrenia sociocultural de género que implica que tanto las mujeres, pero también los hombres, mantenemos valores y prácticas sociales contradictorios en relación a las cuestiones de género, de tal manera que se puede tener una ideología sumamente igualitaria y mantener prácticas sociales en flagrante contradicción.

6.2 SER-PARA-MÍ: MODELO EMERGENTE (O LA AUSENCIA DE MODELOS)

Para Lipovetsky (1999), el nacimiento de “La tercera mujer” se traduce en su autodeterminación, en un proceso de autonomización en que somos dueñas de nuestro propio destino. Si bien, no comulgamos con la idea de invisibilizar el proceso de construcción identitaria como un proceso complejo - en que la cultura y sus representaciones son centrales para su configuración- y tampoco con la invisibilización de la permanencia de las desigualdades entre hombres y mujeres, sí nos tomamos de los planteamientos de Gilles en relación a la transición del *ser para otros al ser para sí mismas*.

En este sentido, nos encontramos con protagonistas que dejan de lado la maternidad como motor y eje central en su constitución identitaria, para construirse desde el trabajo-para-sí-mismas, la educación-para-sí-mismas y con foco en sus decisiones y realización de objetivos personales. Es así, como Amanda y Laura podrían situarse en los cuadrantes “Personalidades y Motores en Quiebre” (Imagen N°4), entendiendo que se van construyendo desde sus deseos personales, sus metas y objetivos, más allá de la maternidad y el mundo doméstico en conjunto con una personalidad que habla de mujeres con carácter, insumisas y – lo más interesante- mujeres con defectos.

Figura N°3: “Personalidades y Motores en Quiebre”



6.2.1 EL QUIEBRE DE LA SUPREMACÍA MORAL Y ESPIRITUAL: MUJERES CON DEFECTOS

Ya vimos como algunas protagonistas desafían el deber ser femenino desde las personalidades con carácter, que se enfrentan a quien sea necesario sin dudar. Si bien, esta es una clara expresión de fisuras en el modelo tradicional, particularmente con el modelo mariano que plantea mujeres sumisas, dulces y gentiles, hay un elemento que no es puesto en tensión por Fátima y Julieta: la virtud.

Como ya hemos revisado, el modelo mariano 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. De esta manera, el marianismo se convierte en el *deber ser femenino*, anclado en características como la sumisión, la docilidad y particularmente: la virtud y supremacía moral. Mujeres perfectas llenas de virtudes como el ideal femenino en tanto protagonistas.

Sin embargo, en Amanda nos encontramos con una personalidad que quiebra con estos mandatos y expectativas, desafiando la virtud, se bajan del pedestal moral que le impone este modelo y se construye como mujer compleja, con valores, pero también con defectos. Se deja ver imperfecta, con derecho a tener sentimientos negativos, y desanclada del tradicional altruismo femenino.

De esta forma, vemos como Amanda aparece como una mujer mentirosa, calculadora y manipuladora. Esto no quiere decir que quieran mostrarla como una villana, más bien, dan contexto a estas características con su trayectoria de vida y el abuso que sufrió en su adolescencia. Amanda es construida como una mujer con resentimiento y que hará todo para lograr vengarse de la familia que la hizo sufrir.

A partir de aquí, se podría pensar que la empatía con la audiencia respecto a esta protagonista vendría dada desde la lástima por ser víctima de una violación, no obstante, la construcción del personaje no es desde la victimización o la culpa, sino desde la agencia y la justicia para sí misma. De esta manera, estamos ante un personaje femenino que desafía los estándares morales exigidos, la inocencia y la gentileza y las reemplaza por la astucia, la manipulación y la mentira en vistas de su objetivo.

En este contexto, podríamos pensar que Amanda desde esta construcción desde los defectos y el resentimiento podría estar imposibilitada para la felicidad, a modo de castigo por no cumplir con los estándares morales esperados y exigidos para las mujeres, como lo expresa la misma protagonista:

“Encuentro con Víctor, su amor de infancia. El la reconoce, sabe que es Margarita y quiere saber por qué se está haciendo pasar por otra persona.

Víctor: Yo sé que eres tú Margarita (la mira con ilusión). Te reconocí, lo supe a penas te vi, podrían haber pasado 20 años y te hubiera vuelto a reconocer (música de tensión) ¿por qué la mentira? ¿por qué volviste así después de todo este tiempo?

Amanda retrocede, baja la mirada: la Margarita está muerta Víctor, entiende, la mataron. La última noche que nos vimos, la mataron y si estoy aquí es para hacer justicia de una vez por todas (seria, decidida, con rencor en el rostro) [Víctor la mira sorprendido, ¿de qué hablas?] Yo solo tenía 14 años, ¿te das cuenta?, me robaron todo, mis ilusiones (no puede hablar por el llanto). Aléjate de mí Víctor, en mi

corazón solo hay odio y solo voy a estar bien cuando esos desgraciados paguen lo que hicieron. Voy a destruir sus vidas, uno por uno, y cuando estén en el suelo y solo sientan dolor y humillación, ahí, ahí van a sentir lo que me hicieron sentir a mí.” (Amanda, Capítulo 1, Escena Minuto 3:24)

Sin embargo, observamos como es recompensada con la experiencia amorosa que vive con Luciano, de amistad con Víctor, su profesor y Anita, junto también al cumplimiento de su objetivo de venganza en donde todos los hermanos que la violaron y la madre encubridora pagaron sus delitos.

6.2.2 AGENCIA Y TRANSGRESIÓN:

En general, en las telenovelas más tradicionales -más cercanas al melodrama- presentan a sus protagonistas desde la pasividad, que solo reciben lo que el destino les va presentando, pero no toman las riendas de sus vidas ni grandes decisiones. Asimismo, de acuerdo al modelo tradicional, la pasividad es una de las características asociadas a la feminidad (en el contrario del binario hombre/acción).

No obstante, en Laura y Amanda se desarrolla la capacidad de llevar las riendas de su propio destino, tomando decisiones respecto de sí mismas y el rumbo de sus vidas. Son las que movilizan la historia y realizan acciones para cumplir sus objetivos.

Por otra parte, observamos a estas protagonistas como **transgresoras** respecto de mandatos comportamentales exigidos. Vemos como Laura se enfrenta a Vicente en innumerables ocasiones, enfrentando su posición de poder exigiendo respeto:

“Laura y Agustín, su amigo de niñez y capataz, conversan sobre la discusión que Laura tuvo con Vicente, el dueño del fundo.

Agustín: ¿Por qué no me contaste que conocías a Don Vicente?

Laura: Nos peleamos un poco en la mañana, pero da lo mismo (con tono de desinterés)

Agustín: No po, no da lo mismo, ¿no te das cuenta quién es él?

Laura: ¿una persona? Y yo soy otra. No me voy a tirar al suelo porque el lodo tiene ojitos azules y plata en el bolsillo, si somos lo mismo.

Agustín: Baja el moño, es el dueño de este fundo, tienes que tenerle respeto.

Laura: Por supuesto, pero él también tiene que respetarme a mí. No seré dueña de nada pero no por eso voy a dejar que me gritoneen.

Agustín: Bueno, él es así con todos ahora (después de la muerte de su esposa)

Laura: Bueno, pero eso no es mi problema Agustín, no porque el resto se deje yo me voy a dejar gritonear, “shi” no soy nah perro (con las manos en las caderas y actitud desafiante). (La chúcará, Capítulo 1, Escena minuto 31:14)

Son mujeres que no solo se enfrentan a “la autoridad” exigiendo lo que les parece justo, sino que también proponen una postura respecto de ser mujer de manera explícita:

“Mensaje en video a Luciano después de su muerte. Momento en que le deja un mensaje a su hija Anita, pidiendo que no le cuenten que ella era su madre biológica, le dice:

(...) y que nunca se olvide que las mujeres somos valiosas, y tenemos derecho a ser escuchadas, que la vida es difícil, pero que nunca, nunca, hay que dejar de luchar. Que nadie tiene derecho a silenciarnos, a violentarnos o a hacernos sentir menos de lo que somos, que tomas merecemos amor y respeto” (Amanda, Capítulo final)

6.2.3 APROPIACIÓN DEL CUERPO:

Las protagonistas también desafían la relación con la pureza y el rol procreador del cuerpo femenino escindido del placer y disfrute. La idea de un cuerpo ajeno, para el placer de otros, es cuestionado, y se muestran dueñas de su corporalidad y desde el disfrute.

Sabemos que, a partir de todos los cambios respecto de la identidad femenina, la procreación se separa del erotismo y la sexualidad ligado a la maternidad se cohesionan en sexualidad cohesionada con placer: *“Al cambiar las mujeres, su cuerpo como espacio político, empieza a ser apropiado, a ser nombrado, se desencanta, emerge de la hipersensibilidad para el dolor, de la anestesia para el placer y tiende a convertirse en espacio propio, en mi-cuerpo y en-mi-deseo” (Lagarde, 1990:7)*

Es así, como Laura por ejemplo, se muestra en algunas escenas disfrutando de su cuerpo, incluso no desde el erotismo, pero sí desde el placer de ser dueña de sí misma:

“Laura preparándose para bañarse en el río.

Laura mira el río, se saca los zapatos y el pantalón y polera, con mucho entusiasmo y disfrute se mete al río (se ve contenta y disfrutando el momento)

En un momento levanta la vista y se da cuenta que Vicente la observaba.

Laura sin un intento de salir del río o vestirse: Y usted, ¿qué está haciendo acá? ¿me siguió acaso?

Vicente: (No responde sus preguntas) ese río es muy peligroso

Laura: lo peligroso es espiar a la gente mientras se baña (sigue con actitud de disfrute, sin inhibición por estar en ropa interior). Soy buenísima para nadar.

Se deja llevar por la corriente, de espaldas con los brazos extendidos y ojos cerrados en señal de estar disfrutando el momento (La chúcará, Capítulo 1, Escena Minuto 39:38)

Además del placer asociados a apropiarse de su corporalidad y hacerlo un espacio de disfrute propio, aparece el cuerpo desde la seguridad y símbolo de poder, sin tapujos, sin vergüenza, sin ánimo de ocultar una corporalidad que es natural y hermosa:

“Llega Agustín a la habitación de Laura a discutir por haberse enterado que andaba con Vicente en el río y llegar de noche (como crítica a un comportamiento de “poco señorita”).

Agustín: ¡Oye voh todavía no me explicas qué cresta estabas haciendo con el patrón!

Laura: Mira, voy a dar por terminado este día, contigo aquí mirando como jil.

Laura se saca la polera y queda en sostenes. Agustín se incomoda y hace el gesto de intentar no mirar.

Laura: Me voy a sacar el olor a río, voy a dormir como un lirón, buenas noches (Laura sin atisbos de pudor, es su espacio)

Llega Carito a la habitación y ve la escena: Oye te digo al tiro que no está permitido que entren hombres...

Laura: No si este vino a puro pintar monos pa acá, estoy segura que aprendió la lección” (La chúcará, Capítulo 2, Escena 2:18)

6.2.4 SER PARA SÍ MIMAS COEXISTIENDO CON LA PERSISTENCIA DEL AMOR ROMÁNTICO

“Cada espacio y cada proceso de desestructuración del ser-de y para-otros que define la feminidad significan una afirmación de las mujeres: son hechos innovadores, hitos de libertad y democratización de la sociedad y la cultura”

Marcela Lagarde

Como mencionamos al comienzo de este apartado, lo que caracteriza este “Modelo emergente” o “Ausencia de modelo” si se quiere, es la ruptura del *ser-para-otros* para pasar al *ser-para-mí*. De esta forma, los movilizadores de las protagonistas se relacionan con proyectos o deseos personales como el trabajo, en Laura, o ejercer la justicia para sí misma, en el caso de Amanda.

Estos cambios en las identidades femeninas de las protagonistas de las TND son reflejo de lo que ya venía planteando hace dos décadas Marcela Lagarde:

“Hay cambios que se vienen produciendo en relación a la **desestructuración de la identidad femenina patriarcal**, a la propia concepción de las mujeres como protagonistas de sus propias vidas y como sujetos históricos. Más allá del rol de esposa y madre- que supone la constitución de la identidad femenina, el sujeto mujer se complejiza” (Lagarde, 1990 en Cassano, 2014:30)

Es así, como las identidades femeninas representadas en las teleseries diurnas se complejizan, y van rompiendo con el modelo tradicional de género para dar paso a la coexistencia con otros modelos emergentes desde el *ser-para-sí-mismas* dejando atrás el abandono constante al que estaban sometidas en pro del bienestar del resto.

Pero al mismo tiempo, estos cambios identitarios van dando paso a tensiones respecto al modelo tradicional, ya que no solo se observan rupturas. A pesar de ser protagonistas que representan quiebres en sus personalidades y en sus motores dramáticos como ejes identitarios, hay una dimensión que permanece y pone en tensión su configuración femenina: estamos hablando del **amor**.

Para Lipovetsky (1999) las mujeres mantienen su adhesión privilegiada al ideal amoroso; continúan soñando masivamente con el gran amor, aunque han tomado distancia del lenguaje romántico y se resisten a sacrificar sus estudios y profesión por el amor. De esta manera, aunque hay cambios en la forma de relacionarse con el amor en las protagonistas, permanece el ideal del amor-pasión como un deseable en su trayectoria.

Aunque “los galanes” de estas protagonistas no vienen a salvar a mujeres desvalidas, y tampoco aparece un amor mágico que nace instantáneamente a penas se ven, la relación se construye, sin embargo, desde el ideal del amor romántico, persistiendo: como amor sufrido, con obstáculos que vence.

Si bien, no el amor no aparece como su motor dramático inicial, si comienza a tomar relevancia avanzada la historia. Para Amanda, su objetivo principal es hacer justicia, pero al avanzar su estancia en la casa de los Santa Cruz, se va formando una atracción entre ella y Luciano, uno de los hermanos que se supone participó en su violación. Acá aparece una relación aparentemente perversa. Amanda va generando sentimientos y admiración por Luciano, conviviendo día a día, mientras en paralelo organiza su plan de venganza contra él y sus hermanos. En este sentido, la protagonista se escinde y se llena de contradicciones respecto a lo que siente, castigándose por ese deseo indebido y perverso. Sin embargo, en el camino se entera que Luciano no sabía nada de lo que había pasado la noche de su violación y que no estuvo involucrado, desapareciendo así el obstáculo para la realización del amor. Esto solo en primera instancia, ya que las contradicciones de Amanda persisten entre la venganza y el amor durante toda la teleserie.

Finalmente, Amanda, a pesar de los titubeos y dudas, completa su plan y uno a uno van cayendo los hombres que la violaron en la adolescencia, aunque eso implicara que no pudiera

estar con Luciano. El desenlace de esta historia está dado por la muerte de la protagonista, que finalmente no pudo ver realizado el amor con el esposo “final feliz”, pero sí logró hacer justicia.

En unos de sus videos de despedida, que fueron entregados a Luciano después de su muerte en la escena final, confiesa su plan y quién era realmente, además de revelar su verdadero sueño:

“En video para Luciano después de su muerte: Mi nombre es Margarita, mi papá me decía que me pusieron así porque cuando nací era pálida e inocente, como una florecita silvestre. Después me cambié de nombre y elegí Amanda, que significa “la que merece ser Amanda”. Lo elegí porque ese era mi principal anhelo, por eso te doy las gracias Luciano, gracias por cumplir mi sueño”
(Amanda, capítulo final)

“Víctor, amigo de Amanda a Luciano, la pareja romántica, después de la muerte de Amanda: Margarita tenía una sonrisa linda y alegre, que la Amanda, cuando volvió no la tenía hasta cuando estuvo contigo. Tú le devolviste la felicidad y las ganas de soñar” (Amanda, Capítulo Final)

De esta manera, Amanda opta por seguir el camino que ella misma trazó, persiguiendo su objetivo, a costa de perder el amor. Sin embargo, permanecen características del ideal romántico tal como lo dice en la escena final, en su realización personal estaba el deseo profundo de ser amada. Es así como el amor tradicional se tensiona, pero persiste.

Por su parte, Laura viven un amor orgánico, que se va desarrollando de acuerdo avanza la teleserie y no desde “el amor mágico-instantáneo”. Él se enamora de ella por su personalidad, sus particularidades, y no solo por su belleza y ella se enamora de la bondad detrás de la apatía externa y su atractivo físico. Para Laura, el amor tampoco es un motor dramático inicial, como ya hemos visto, es el desarrollo profesional y la búsqueda de trabajo lo que la moviliza. Sin embargo, el amor va desplegándose en la historia desde el primer capítulo. Luego de muchos obstáculos a lo largo de la teleserie, logran estar juntos para culminar con el “final feliz” ente el amor y la maternidad, cerrando el círculo del ideal romántico.

De esta manera, es cómo estas identidades femeninas fundamentadas en el ser-para-sí-mismas, va encontrando conflictos y se tensiona con el modelo tradicional anclado al ideal del amor romántico.

PARTE 3: CONCLUSIONES

CONCLUSIONES

Sumergidas en un contexto de cambio constante, de la mano con los avances del movimiento feminista y una serie de fenómenos sociales, culturales, políticos, económicos, demográficos, las mujeres estamos en un proceso de reconstrucción y (de)construcción respecto de lo que nos proponen los modelos de género hegemónicos anclados en lo tradicional.

En este escenario, comenzamos la presente investigación preguntándonos sobre cómo las telenovelas representan los cambios y tensiones en la identidad femenina a través de sus protagonistas. Situamos las TND como escenario para analizar estos cambios, entendiéndolas como un producto cultural complejo que juega un papel central en la producción y reproducción de las representaciones de género que usamos para negociar y construir nuestra propia identidad.

De esta manera, nos sumergimos en las Teleseries Nacionales Diurnas encontrándonos con una serie de hallazgos que nos ayudan a responder la pregunta planteada inicialmente.

Para analizar las identidades femeninas, comenzamos con una de las premisas más relevantes en relación a su configuración: la interseccionalidad. Sabemos que las identidades genéricas son un proceso situado, fluido y relacional, en donde la experiencia vivida de los y las sujetas, las construcciones culturales en un lugar y momento históricos determinado en relación a las diferencias de género y las intersecciones de vectores de desigualdad (como la clase, raza, edad) van configurando la forma en que nos construimos como mujeres.

Desde esta perspectiva, nos encontramos con representaciones corportamentales, valóricas y de trayectorias, diferenciadas de acuerdo a posicionamiento en el cruce género, clase y edad en las protagonistas analizadas. Las exigencias y mandatos del *deber ser femenino* presentan variaciones que ya nos dan pistas de cómo se van tensionando las identidades femeninas representadas en las telenovelas diurnas. Es así, como las mujeres representadas desde la clase media-baja presentan valores asociados al *esfuerzo-sacrificio, el optimismo y la honestidad*, todos ellos estrechamente vinculados al ideal mariano de la mujer moralmente superior, altruista y siempre materna.

Lineamientos que no están lejos de las mujeres de clase media-alta, en donde la *comprensión* en el contexto de la *conyugalidad* mantiene las conexiones con un *deber ser femenino* tradicional. Sin embargo, en medio de estas permanencias aparecen las mujeres jóvenes de clase media, en donde la representación de identidad femenina va de la mano con la profesionalización y el trabajo remunerado, dejando atrás el espacio doméstico, la conyugalidad y maternidad como únicos ejes configurativos de identidad para las mujeres.

Este hallazgo es consistente con lo que concluye Norma Fuller respecto de las mujeres de clase media. Señala que han sido profundamente influidas por las transformaciones que atraviesa la sociedad (en su caso peruana, pero análogas a la realidad de otros países

latinoamericanos), en donde los cambios y desplazamientos de las mujeres cuestionan la organización tradicional de la familia y la concepción del lugar que ocupan en el mundo:

“La realidad de las mujeres de clase media, está lejos de una definición precisa de modelos de identificación, ellas están experimentando modificaciones significativas que se reflejan en sus relaciones fundamentales, en los discursos sobre lo femenino actualmente vigentes y/o emergentes, en su autoimagen, en la manera como conciben el mundo y en su identidad de género” (Fuller en Sanhueza, 2007:162)

De esta forma, ya comienzan a aparecer atisbos de la transformación de las identidades femeninas representadas en estas teleseries de la mano, particularmente, de las jóvenes de clase media mediante el trabajo y la educación.

En este sentido, nos encontramos con que el trabajo constituye un eje relevante en tanto configurador de identidad femenina en algunas de las protagonistas, en donde pudimos identificar un tránsito clave: pasar del trabajo para otros al trabajo para mí. En este sentido, para las protagonistas en que el trabajo aparece como eje relevante en su trayectoria, caracterización y configuración identitaria femenina, se devela una diferencia fundamental entre las que trabajan como medio para el bienestar de otros, persistiendo en el modelo tradicional - como Julieta y su esfuerzo para que su hija Alma tuviera un tratamiento adecuado, Fátima en su intento por recuperar a sus hijos después de estar 10 años injustamente en la cárcel y Julia para que su hermano pudiera estudiar en la universidad – y las que el trabajo aparece como un objetivo en sí mismo en tanto *trabajo para sí mismas* y su desarrollo personal. Entrando, de este modo, en un proceso de quiebre respecto a los mandatos del modelo tradicional de género que basa la feminidad en el *ser- para-y-por-otros*.

El rol del trabajo en tanto símbolo de un proyecto personal y eje configurador hace eco de las transformaciones en relación al modelo tradicional, en donde sabemos, la maternidad ocupa un lugar central y predominante, particularmente en el contexto latinoamericano.

Sin embargo, y pesar de estos quiebres identificados con la incorporación del trabajo remunerado, la maternidad aparece con fuerza como eje configurador de la identidad femenina en las protagonistas.

Entendemos el Modelo Mariano como base y corazón de la construcción identitaria femenina en América Latina, en donde la maternidad se vuelve el fundamento. Asimismo, nos encontramos con la centralidad de la maternidad en la feminidad de las protagonistas. Observamos cómo la maternidad es representada en las identidades femeninas, por un lado, como un eje central y continuador del modelo tradicional desde la figura de la *Madre Dolorosa*, encarnado en Julia y sus vivencias sufridas en relación al robo de su hijo y la falta de recursos – y acciones- para hallarlo, y también, desde la figura de la *Madre Heroína*. Si bien las protagonistas logran salir del modelo sufriente de la maternidad vinculado al modelo mariano, permanecen en la centralidad de la maternidad, pero desde la fortaleza y lucha por el bienestar de sus hijos, convirtiéndose en su motor dramático principal y el eje más relevante

para su configuración de identidad femenina. Así, Fátima, Julieta e Isidora se construyen desde el ser madre, manteniéndose en el territorio del *ser-para-otros*.

Otra de las formas en que aparece la maternidad en las TND es desde círculo completo de la felicidad. Si bien, hay protagonistas que hacen recorrido de su historia respecto a otros motores dramáticos, como el amor o la búsqueda de justicia, la maternidad aparece hacia el final a modo de recompensa por las travesías vividas. Gran parte de los “finales felices” son mostrando a las protagonistas casándose y dando la noticia de estar embarazadas. Este es el caso de María Paz, Laura y Judith, en donde las tres son recompensadas con la felicidad completa femenina. De esta forma, se consolida la idea de que las mujeres estamos vinculadas a la maternidad sin siquiera ser madres, desde niñas hasta la vejez.

No obstante, a pesar de estas continuidades evidentes en la representación de la identidad femenina anclada en la maternidad, aparecen pistas sobre cambios en este orden a través de Amanda, quien cuestiona este eje como central en su constitución identitaria y desafía los cánones respecto a la maternidad esperada. Amanda es violada en su adolescencia y de esa violación nace una hija que da en adopción al nacer. Su motor dramático es la venganza de los cuatro hermanos que hace catorce años le arruinaron la vida, y se va construyendo en relación a ese objetivo personal. La maternidad aparece en su historia, no desde la culpa por el abandono, más bien desde la tranquilidad de haber hecho lo mejor para ella y entabla una relación con su hija en base a la complicidad, sin dejar de ser Amanda-en-búsqueda-de-venganza por Amanda-madre. Hallazgo consistente con lo que plantea Fuller:

“En la actualidad **el trabajo**, la participación política, la relación de pareja y la **búsqueda personal** estarían cobrando importancia creciente y compitiendo con la maternidad. De este modo podría decirse que, si bien la maternidad ocupa un lugar central en la vida de las mujeres, para un número creciente de ellas este no es el eje que ordena y da sentido a sus vidas (Fuller, 2001:225)

Los cambios mencionados respecto de la incorporación del trabajo remunerado como eje de la identidad femenina y las tensiones en la maternidad van de la mano con las permanencias respecto a una de las dimensiones propias de la telenovela: el amor.

Para Mazziotti (2006) la telenovela es en tipo de narración que se ancla en una historia de amor imposible, ésa es su principal característica, es un amor que tiene que vencer obstáculos y enfrentar riesgos. De esta manera, al ser el amor un elemento central de la ficción nos explica el por qué es una dimensión compleja de abandonar.

Para todas las protagonistas, el ideal del *amor romántico* o *amor-pasión* se convierte, si no en su principal movilizador, en uno de sus objetivos a lo largo de la historia. El amor aparece tanto en las representaciones más tradicionales como Julia hasta en las más rupturistas como Amanda desde eje de configuración de feminidad o como factor de la tan anhelada felicidad (en complemento con la maternidad).

Es así como, siguiendo las características del ideal del amor romántico, aparece la figura del Galán-héroe como fundamental. Esta figura acude al rescate de estas mujeres indefensas e

incompletas, que necesitan del hombre que las lleve a ser felices desde la pasión como elemento constitutivo de la relación amorosa. Claro que esto se obtiene después de un largo recorrido de conflictos y obstáculos, porque el amor romántico es sufrido, difícil.

En este contexto, no logramos identificar grandes rupturas respecto del modelo tradicional y el ideal de amor romántico, más bien se observan claras permanencias y continuidades, incluso en las protagonistas jóvenes de clase media, que como revisamos, aparecen como las que logran ir generando grietas importantes en la configuración identitaria femenina representada en las teleseries. Si bien identificamos algunas grietas, respecto a entender al hombre no como héroe salvador sino como un compañero en el camino amoroso, o el rol de las mujeres en la seducción (encontrando protagonistas como Laura y Fátima que se apropian de sus cuerpos y se ciñen de seguridad para ser unas seductoras activas), los atisbos del ideal del amor romántico se repiten en todas ellas.

De esta manera, habiendo dado cuenta de los ejes puestos en tensión respecto de los mandatos y modelo tradicional, junto a identificar las jóvenes de clase media como el nido de los cambios y transformaciones identitarias - con el centro en el trabajo remunerado y la educación- es que vamos entendiendo cómo se van tensionando las identidades desde el *ser-para-y-por-otros* en convivencia con el *ser-para-sí-mismas*.

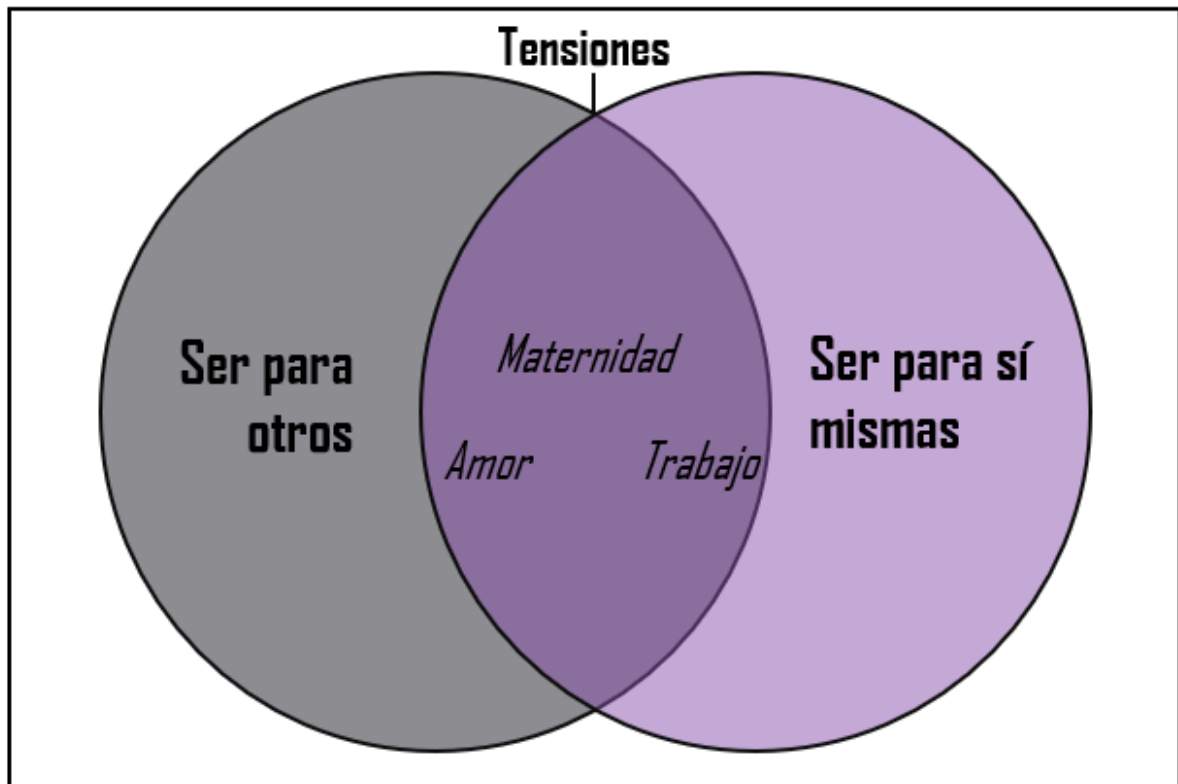
Estas tensiones las vemos representadas en Julia y Fátima por un lado, en tanto visibilizadas como mujeres con carácter, que rompen con los parámetros establecidos del Modelo Mariano respecto a la mujer dulce y sumisa. Son mujeres fuertes que se revelan con quién sea necesario si están frente a algo que no les parece bien. Pero al mismo tiempo, su identidad femenina está anclada en la maternidad como eje fundamental.

Asimismo, aparecen Laura y Amanda, las jóvenes de clase media, representadas desde el trabajo, desarrollo profesional y sus objetivos personales. Son mujeres que reflejan la caída de la supremacía moral femenina instalada por el marianismo para levantarse desde los defectos y la terrenalidad, saliendo de la idealización femenina. Rompen moldes respecto a la heroína perfecta de la telenovela rosa, para instalarse desde los defectos. Amanda dibujada como una mujer que miente y manipula para alcanzar su venganza, no es castigada sino más bien puesta en contexto, justificándose su accionar y resentimiento de acuerdo a su trayectoria. Pese a estos quiebres evidentes, estas identidades femeninas no dejan de coexistir con los viejos moldes, y el ideal del amor romántico aparece.

Es así, como vemos el despliegue de las tensiones en las identidades femeninas representadas en estas protagonistas, dando forma a *Identidades Híbridas* que conviven entre el modelo tradicional y modelos emergentes (o ausencia de modelos), entre lo viejo y lo nuevo, lo que para Lipovetsky es *la tercera mujer*: “una figura híbrida de autonomía y de tradición, de igualdad y de diferencia, es a la vez ruptura con el pasado, pero también es una continuidad” (Lipovetsky, 1999: 213)

Estas tensiones y conflictos en las identidades femeninas pueden representarse gráficamente de la siguiente forma:

Figura N°4: Identidades híbridas



En definitiva, pasamos del *ser-para-otros* anclado en el altruismo femenino y su vínculo inquebrantable con la madreposa hacia la coexistencia con un(os) modelo(s) emergente(s) en base al *ser-para-sí-mismas* en donde el trabajo y la profesionalización son claves para ir cerrando vínculos con viejos moldes.

Como procesos de cambio cultural, las transformaciones en las identidades femeninas son procesos complejos, no son cambios uniformes. Asimismo, vemos que las representaciones de las identidades femeninas van mostrando cambios, tensiones y conflictos.

Estos cambios evidenciados no se corresponden cronológicamente con la emisión de las teleseries, hay idas y venidas. Sin embargo, justamente la protagonista de la primera teleserie nacional del horario “Solamente Julia” (2013) refleja una identidad femenina anclada en lo tradicional desde una personalidad sumisa, dulce y que se desarrolla en torno al mundo doméstico, con motores dramáticos como la maternidad, el rol de cuidado respecto de su hermano, el sacrificio y el amor imposible sin espacio de grietas o quiebres. Mientras que Amanda (2017), es la protagonista que presenta más quiebres respecto al modelo tradicional, encarnando una mujer decidida, astuta y transgresora respecto de los mandatos de género asociados a la superioridad moral femenina y con un motor dramático como la venganza, un objetivo personal que se dibuja desde la autodeterminación. Con muy pocos años de diferencia en transmitirse, estas transiciones hacia lo nuevo nos muestran lo rápido que se generan los cambios respecto a las representaciones y las mujeres como sujetas (Lagarde, 1990). En este

contexto, podemos hablar de una transición de representaciones femeninas que apuntan hacia lo nuevo, esperemos que, entre las idas y venidas, no se retroceda.

En palabras de Mercedes sobre las telenovelas: *“no es 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). De esta forma, las telenovelas se convierten en un escenario digno de análisis, en nuestro caso, de cambios y permanencias en la representación de identidades femeninas, pero también para otros fenómenos.

A lo largo de nuestra investigación, hemos hecho un paralelo constante entre las representaciones de la identidad femenina en las protagonistas y sus procesos de cambios, en relación a los hallazgos y teorizaciones de los procesos en la sociedad actual. Hemos dado cuenta de cómo las TND están siendo reflejo de las complejidades, tensiones y cambios en las identidades femeninas a través de sus protagonistas. Es así, como entendemos 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, 2002; Mazziotti, 2006; Rincón, 2006.)

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 periodo histórico en particular. La telenovela aparece como un espacio que también nos permite visualizar las variaciones y constantes que estas representaciones proponen.

Lo interesante de este relato ficcional 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. Las telenovelas, en tanto relato audiovisual ficcional, tienen la capacidad de operar como universos simbólicos que hablan de y a nosotros mismos, pues, como dice Martín Barbero (2002), *“en las telenovelas es donde el país se relata y se deja ver”* (172).

De esta forma, nos parece que las telenovelas están siendo un escenario interesante de análisis de los cambios identitarios y de representaciones de género. A **modo de proyección** y entendiendo la configuración identitaria como relacional, se propone la investigación de las representaciones masculinas y entender cómo se articula con las identidades femeninas analizadas.

Por otro lado, y entendiendo las teleseries como espacios de representaciones sobre los que somos, sería interesante hacer uso de este escenario para el análisis de cómo se están produciendo las representaciones sobre territorios, racialización, migración, diferencias generacionales, clases sociales, entre otros, teniendo en cuenta la relevancia de estas relaciones de poder en la construcción como sociedad y nuestros imaginarios.

En relación a las **limitaciones de esta investigación**, es relevante dar cuenta de las dificultades en la recolección y análisis de la información en el marco de ausencia de

consensos de abordaje metodológico para el material audiovisual. Como apoyo, nos encontramos los aportes de la sociología visual, sin embargo, su foco está puesto principalmente en lo audiovisual como productor de datos viniendo a reemplazar o complementar técnicas cualitativas tradicionales. De esta forma, nos sumergimos en un vacío de procesos metodológicos que nos guiaran sobre cómo abordar nuestro campo. Logramos sortear estas dificultades haciendo un análisis profundo de las investigaciones realizadas con material audiovisual, armando un marco metodológico riguroso, acorde a nuestros objetivos y que permitió dar respuesta a nuestra pregunta de investigación.

Nos quedamos con las inquietudes respecto de los cambios venideros, en un contexto de lucha y avances anclados al movimiento feminista en Chile y Latinoamérica, esperando que los medios, la televisión y las telenovelas vayan dando cuenta de estos grandes avances, reflejándolos en las representaciones de la identidad femenina.

BIBLIOGRAFÍA

- Adduci, E. (2015). De niña a mujer: la enseñanza del modelo femenino patriarcal en Papá corazón se quiere casar (de Enrique Cahen Salaberry). *Imagofagia. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, 11, 1-19.
- Alvarez-Gayou, A. (2003). *Cómo hacer investigación cualitativa: fundamentos y metodología*. México: PAIDOS.
- Amigo, B., Bravo, M., & Osorio, F. (2014). Telenovela, recepción y debate social. *Cuadernos.info*(35), 135-145.
- Amigot, P. (2011). Incierta feminidad, incierta masculinidad: la configuración social de las identidades de género. *Clínica y análisis grupal*, 1(2), 175-192.
- Antezana, L. (2011). La mujer en la televisión: el caso chileno. *Cuadernos de información*(29), 105-116.
- Araya, S. (2002). *Las representaciones sociales: ejes teóricos para su discusión*. Cuaderno N°127. Costa Rica: Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO).
- Arroyo, S. (2006). La estructura de la telenovela como relato tradicional. *Culturas Populares. Revista electrónica*(2), 20pp.
- Banks, M. (2008). *Los datos visuales en investigación cualitativa*. Madrid: Morata.
- Bericat, E. (2012). La visualización en la obra de Erving Goffman y el análisis socio-icnográfico. En E. Bericat, *Sociologías en tiempos de transformación social* (págs. 45-72). Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas.
- Bertucci, A. (2013). *Sobre la Industria cultural. Horkheimer y Adorno*. Tesis doctoral, Universidad Nacional de la Plata.
- Bonder, G. (1999). Género y subjetividad. Avatares de una relación no evidente. En S. Montecino, & A. O. (comp.), *Género y epistemología: Mujeres y disciplinas* (págs. 29-55). Santiago de Chile: Lom Ediciones.
- Brito, X., & Capito, P. (2018). De lo popular a lo industrial. Las estéticas mediáticas del melodrama latinoamericano. *Quórum Académico*, 15(1), 51-66.
- Bruel dos Santos, T. (2008). *Representaciones Sociales de Género: Un estudio psicosocial acerca de lo masculino y lo femenino*. Teiss Doctoral, Universiad Autónoma de Madrid, Departamento de psicología Social y Metodología, Madrid.
- Brunner, J. J., & Catalán, C. (1993). La televisión en Chile : notas para una conversación. *Documentos de trabajo. Serie educación y cultura*(32), 29 p.
- Busquets, J. (2008). Reflexiones críticas sobre el mito de la "sociedad de masas". *Trípodos*, 23, 147-160.
- Bustamante, C. (2011). *Así, bien señora: Construcción de identidad de género en dueñas de casa de Clase Media Alta en Santiago (Tesis para optar al título profesional de sociólogo)*. Santiago: Universidad de Chile.
- Butler, J. (1998). Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista. *Debate feminista*, 18, 296-314.
- Carson, A. (1994). Identidad de género de la mujer: tres tesis sobre su dimensión social. *Frontera Norte*, 6(12), 9-23.

- Casado, E. (2003). La emergencia del género y su resignificación en tiempos de lo post. . *Foro Interno*, , 3, 41-65.
- Cassano, G. (2011). Discursos acerca de lo Femenino, Lazos de Familia. *Giuliana Cassano*, 7.
- Cassano, G. (2014). *Natacha: de la domesticidad a la agencia femenina. Representaciones de lo femenino en la telenovela peruana (Tesis para optar al frado de Magíster en Estudios de Género)*. . Perú: Universidad Católica del Perú.
- Castañeda-Rentería, L., & Contreras, K. (2017). Apuntes para el estudio de las identidades femeninas. El desafío entre el modelo hegemónico de feminidad y las experiencias subjetivas. *Intersticios sociales*, 13, 1-19.
- Cluá, I. (2008). *¿Tiene género la cultura? Los Estudios Culturales y la Teoría Feminista*. Barcelona: Ediciones UAB.
- Contreras, F. (2008). Perspectivas feministas en el conocimiento y la actividad mediática. En F. Loscertales, & T. Núñez-Dominguez, *Los medios de comunicación con mirada de género* (págs. 27-62). Andalucía: Junta de Andalucía, Instituto Andaluz de la Mujer.
- Cornejo, I. (2007). *El lugar de los encuentros. Comunicación y cultura en un centro comercial*. México: Universidad Iberoamericana.
- De Barbieri, T. (2004). Más de tres décadas de los estudios de género en América Latina. *Revista Mexicana de Sociología*, 66, 197-214.
- Echavarren, J. M. (2010). Sociología Visual: La construcción de la realidad. *Documentos de trabajo (Centro de Estudios Andaluces)*, 2(2), 1-13.
- Escosteguy, A. C. (2002). Una mirada sobre los Estudios Culturales Latinoamericanos. *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, VIII(15), 35-55.
- Esparza, M., González, M., & Yuni, J. (2016). Representaciones del Género y la Sexualidad en las telenovelas: reflexiones sobre sus implicancias en el contexto patriarcal-religioso. *VI Coloquio Interdisciplinario Internacional "Educación, Sexualidades y Género". IV Congreso Genero y Sociedad*. Córdoba.
- Esteban, M. (2011). *Crítica del pensamiento amoroso*. . Barcelona: Ediciones Bellaterra.
- Esteban, M. L., & Távora, A. (2008). El amor romántico y la subordinación social de las mujeres: revisiones y propuestas. *Anuario de Psicología*, 39, 59-73.
- Farré, J., & Saperas, E. (2000). La televisión: ¿Una ventana abierta al mundo? La presencia de la mujer en los noticiarios televisivos. *ELISAVA Escola Superior de Disseny*(16), 26-35.
- Flick, U. (2014). *The SAGE HandBOOK of Qualitative Data Analysis*. London: SAGE.
- Fuenzalida, V. (2011). Melodrama y Reflexividad: Complejización del melodrama en la telenovela. *Mediálogos*(1), 22-45.
- Fuller, N. (1995). En torno a la polaridad machismo-marianismo. En L. Arango, M. León, & M. Viveros, *Género e Identidad. Ensayos sobre lo femenino y lo masculino* (págs. 241-264). Bogotá: Ediciones Uniandes.
- Füller, N. (1998). *Dilemas de la femineidad: Mujeres de clase media en Perú*. Lima: PUCP Fondo Editorial.

- Fuller, N. (2001). Maternidad e identidad femenina: relatos de sus desencuentros. . En S. Donas, *Adolescencia y juventud en américa latina* (págs. 225-242). Costa Rica: Libro Universitario Regional.
- García de León, M. A. (2011). *Cabeza moderna/Corazón patriarcal (un diagnóstico social de género)*. Barcelona: Anthropos Editorial.
- García Selgas F. y Casado, E. (2010). *Violencia en la pareja: género y vínculo*. Madrid: Talasa Ediciones.
- García Selgas, F. (2012). Género, rol e identidad: una aportación del feminismo a la teoría sociológica. En E. Bericat, *Sociologías en tiempos de transformación social* (págs. 139-160). Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas.
- García Selgas, F. (2012). Género, rol e identidad: una aportación del feminismo a la teoría sociológica. En Eduardo Bericat Alastuey (ed. lit.), *Sociologías en tiempos de transformación social* (págs. 139-160). Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas.
- García, D., & González, C. (2005). Televisión, dinámicas y representaciones del mundo social. *Revista Colombiana de Sociología*, 25, 149-168.
- García, E. (2006). El espejismo de la igualdad: el peso de las mujeres y de lo femenino en las iniciativas de cambio institucional. *Otras miradas*, 6(1), 24-30.
- Gil, A. S. (2011). *La (re) producción de la desigualdad de género en los medios masivos de comunicación*. Gino Germani. Buenos Aires: 6ª Jornadas de Jóvenes Investigadores .
- Grossberg, L. (2012). *Estudios culturales en tiempo futuro: Como es el trabajo intelectual que requiere el mundo de hoy*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- Hall, S. (1980). Encoding/Decoding. En S. y. Hall, *Culture, Media, Lenguaje. Working paper in Cultural Studies* (págs. 128-138). Londres: Hutchinson.
- Hall, S. (1980). Encoding/Decoding. En S. y. Hall, *Culture, Media, Lenguaje. Working Papers in Cultural Studies, 1972-79* (págs. 128-138). Londres: Hutchinson.
- Hall, S. (1984). Notas sobre la deconstrucción de "lo popular". En S. (. Ralph, *Historia popular y teoría socialista* (págs. 93-112). Barcelona: Crítica.
- Hernando, A. (2000). Factores estructurales asociados a la identidad de género femenina. La no-inocencia de una construcción socio-cultural". En A. (. Hernando, *La construcción de la subjetividad femenina* (págs. 100-142). Madrid: Instituto de Investigaciones Feministas.
- Herrera, C. (2010). *La construcción sociocultural del amor romántico*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- Hollows, J. (2005). Feminismo, estudios culturales y cultura popular. *Lectora: revista de dones i textualitat*, 11, 15-28.
- Horkheimer, M., & Adorno, T. (1988). La industria cultural. Iluminismo como mistificación de masas. En M. Horkheimer, & T. Adorno, *Dialéctica del iluminismo*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Kogan, L. (2010). *El deseo del cuerpo. Mujeres y hombres en Lima*. Lima: Fondo editorial del Congreso del Perú.
- Kuhn, A. (2002). Géneros de mujeres. Teorías sobre el melodrama y el culebrón. *Secuencias. Revista de Historia del Cine*(15), 7-17.

- La Pastina, A. C., Rego, C. M., & Straubhaar, J. D. (2004). La centralidad de las telenovelas en la vida cotidiana de América latina: Tendencias pasadas, conocimiento actual e investigación por venir. *Global Media Journal*, 1(1).
- Lagarde, M. (1990). Identidad femenina. La mujer en. 20(La mujer en la investigación y el posgrado). Obtenido de <http://www.posgrado.unam.mx/servicios/productos/omnia/anteriores/20/04.pdf>
- Lipovetsky, G. (1999). *La Tercera Mujer. Permanencia y revolución de lo femenino*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Lotz, A. (2007). Introduction . En A. Lotz, *The television will be revolutionized* (pág. 321). New York: New York University Press.
- Luengo, M. (2006). Fundamentos y carencias de los estudios culturales: una revisión teórico-crítica del ámbito popular culture. *Reis. Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, 115, 101-133.
- Madoo Lengermann, P., & Niebrugge Brantley, J. (1998). Teoría sociológica feminista. En Ed. Mc Graw-Hill, México, 1998. En G. Ritzer, *Teoría Sociológica Contemporánea*. (págs. 353-409). México: Ed. McGraw-Hill.
- Mariasole, M. (2011). La telenovela en América Latina: experiencia de la modernidad en la región y su expansión internacional (ARI). *Boletín Elcano*(136), 1-8.
- Martin-Barbero, J. (1987). *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Martin-Barbero, J. (1987). Televisión, melodrama y vida cotidiana. *Signo y Pensamiento*, 11, 59-72.
- Martin-Barbero, J. (1992). Claves para re-conocer el melodrama. En S. M. Jesús Martín-Barbero, *Televisión y melodrama* (págs. 39-60). Bogotá: Tercer Mundo Editores.
- Martín-Barbero, J. (1997). La televisión o el “mal de ojo” de los intelectuales. *Comunicación y Sociedad*(29), 11-22.
- Martin-Barbero, J. (2002). El melodrama en televisión o los avatares de la identidad industrializada. En H. Helinghaus, *Narraciones anacrónicas de la modernidad* (págs. 171-197). Santiago: Editorial Cuarto Propio.
- Martín-Barbero, J. (2002). El melodrama en televisión o los avatares de la identidad industrializada. En H. Helinghaus, *Narraciones anacrónicas de la modernidad* (págs. 171-197). Santiago: Editorial Cuarto Propio.
- Martín-Cabello, A. (2008). La comunicación, cultura e ideología en la obra de Stuart Hall. *Revista Internacional de Sociología (RIS)*, LXVI(50), 35-63.
- Martínez, L. (Febrero de 2008). *La ficción televisiva de TV3 como productora de referentes de identidad catalana: estudio de caso de la sitcom "Plats bruts"*. Tesis doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona, Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad, Barcelona.
- Mateos, J., & Ochoa, G. (2016). Contenido y representación de género en tres series de televisión chilenas de ficción (2008-2014). *Cuadernos.info*(39), 55-66.
- Matin-Barbero, J. (1992). *Televisión y Melodrama: Género y lecturas de la televisión en Colombia*. Bogotá : Tercer Mundo.

- Mattelart, M. (2005). Mujeres e industrias culturales: Memorias de un pensamiento crítico. *IC Revista Científica de Información y Comunicación*, 2, 33-42.
- Mattelart, M., & Mattelart, A. (1997). *Historia de las teorías de la comunicación*. Barcelona: Paidós Comunicación.
- Mazziotti, N. (2006). *Telenovela: Industria y prácticas sociales*. Bogotá: Grupo Editorial Norma.
- Mazziotti, N., Verón, E., Martín-Barbero, J., Gonzalez, J., Quiroz, M., & Fadul, A. (1992). *El espectáculo como pasión: las telenovelas latinoamericanas*. Buenos Aires: Ediciones Colihue.
- Medina, F. (2011). La telenovela: un género en transformación. *Revista Comunicación*(28), 81-101.
- Montecino, S. (1990). Símbolo mariano y constitución de la identidad femenina en Chile. *CEP. Centro de Estudios Públicos*, 39.
- Montecino, S. (1995). Identidades de género en América Latina: Mestizajes, sacrificios y simultaneidades. En L. Arango, M. León, & M. Viveros, *Género e identidad. Ensayos sobre lo femenino y lo masculino* (págs. 241-264). Bogotá: Ediciones Uniandes.
- Morasca, M. (agosto de 2011). La mujer y el melodrama: Su representación en el cine argentino. Argentina: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación.
- Nash, M. (2006). Identidades de género, mecanismos de subalternidad y procesos de emancipación femenina. *Revista CIDOB d'Afers Internacionals*, 77/74, 39-57.
- Osborne, R., & Molina, C. (. (2008). Evolución del concepto de género (Selección de textos de Beauvoir, Millet, Rubin y Butler). *EMPIRIA. Revista de Metodología de las Ciencias sociales*, 15, 147-182.
- PNUD. (2010). *Informe de Desarrollo Humano. Género: los desafíos de la igualdad*. . Santiago: Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo.
- PNUD. (2002). *Informe Desarrollo Humano: Nosotros los chilenos: Un desafío cultural*. Santiago: Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo.
- Reguillo, R. (2007). Pensar la cultura con y después de Bourdieu. *Contracampo. Brazilian Journal of Communication*, 16, 7-23.
- Rincon, O. (2008). La telenovela: Un formato antropófago. *Chasqui. Revista de comunicación*(108), 49-51.
- Rodriguez, M. (2005). *La Construcción de la Identidad Femenina Adolescente: una encrucijada entre el mundo mariano y el mundo público (Tesis para optar al grado de Magíster en estudios de Género y cultura Latinoamericana)*. Santiago: Universidad de Chile.
- Rosas, K. (2012). Genealogía de los Estudios Culturales. *Razon y Palabra. Primera Revista Electrónica en América Latina Especializada en Comunicación*, 81.
- Ruiz, J. (2009). Análisis sociológico del discurso: métodos y lógicas. *FORUM: QUALITATIVE SOCIAL RESEARCH*, 10(2), 1-32.
- Sanhueza, T. (2007). *Identidades en cambio. Mujeres de clase media de la generación del '60 y '90 en Concepción (Tesis para optar al Grado de Magister en estudios de Género y Cultura)* . Santiago: Universidad de Chile.

- Santa Cruz, G. (1997). *Veredas por Cruzar*. Santiago: Instituto de la mujer.
- Santa-Cruz, E. (2003). *Las telenovelas puertas adentro: el discurso social de la telenovela chilena*. Santiago de Chile: LOM.
- Santamarina, C. (2008). Los medios de comunicación y la paradójica representación de la identidad femenina. *Isegoría. Revista de Filosofía Moral y Política*.(38), 179-185.
- Sautú, R. (Diciembre de 2016). Herramientas para la Investigación Social. *Serie: Cuadernos de Métodos y Técnicas de la investigación social ¿Cómo se hace?, 1*. Ciudad de Buenos Aires, Argentina: Instituto de Investigaciones Gino Germani. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.
- Soler, L. (octubre de 2015). Teoría y evolución de la Telenovela Latinoamericana. España: Universidad de Alicante, Facultad de Filosofía y Letras.
- Strauss, J., & Corbin, A. (2002). *Bases de la investigación cualitativa. Técnicas y procedimientos para desarrollar la teoría fundamentada*. Medellín: Universidad de Antioquia.
- Szurmuk, M., & McKee, R. (2009). *Diccionario de Estudios Culturales Latinoamericanos*. México: Siglo XXI Editores: Instituto Mora.
- Thompson, J. (2006). El concepto de cultura. En J. Thompson, *Ideología y cultura moderna. Teoría social crítica en la era de comunicación de masas*. (págs. 183-240). México: Universidad Autónoma Metropolitana.
- Thomson, J. (1991). La comunicación masiva y la cultura moderna. *Versión. Estudios de comunicación y política*(1).
- Tortola, A. (2017). *La televisión en la era de las nuevas tecnologías*. Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras. Buenos Aires: FILODIGITAL.
- Turner, G. (2001). Television and cultural studies: Unfinished business. *International journal of cultural studies*, 4(4), 371-384.
- Valles, M. (2003). *Técnicas Cualitativas de Investigación Social*. Madrid: EDITORIAL SINTESIS S.A.
- Viveros, M. (2008). La sexualización de la raza y la racialización de la sexualidad en el contexto latinoamericano actual. *Memorias del Ier. Encuentro Latinoamericano y del Caribe La sexualidad frente a la sociedad*, (págs. 168-198). México D.F.
- Wolton, D. (1995). *Elogio del gran público: una teoría crítica de la televisión*. Barcelona: Gedisa.

ANEXO

ANEXO 1: FICHA GENERAL

NOMBRE TELESERIE:	CANAL:
PERIODO EMISIÓN:	
RENDIMIENTO:	
PROTAGONISTA:	
ARGUMENTO/CONFLCITO CENTRAL	TEMAS ABORDADOS
CONFLICTOS SECUNDARIOS RELACIONADOS	TEMAS ABORDADOS
CONFLCITO 1:	
CONFLCITO 2:	
CONFLICTO 3:	

ANEXO 2: FICHA PROTAGONISTA

TELESERIE:
PROTAGONISTA:

¿QUIÉN ES? HISTORIA DE VIDA (ORIGEN Y TRAYECTORIA)
CONFLICTO
¿QUÉ LA MOVILIZA? / ¿QUÉ QUIERE LOGRAR?
¿QUÉ HACE PARA ALCANZAR SU OBJETIVO?

CARACTERÍSTICAS FÍSICAS
EDAD:
COLOR DE PIEL/PELO:
ALTURA/PESO:
VESTIMENTA:

CARACTERÍSTICAS PSICOLÓGICAS
PERSONALIDAD:
SUEÑOS/QUÉ QUIERE EN LA VIDA:
CREENCIAS:
VALORES:
RELACIONES
RELACIONES AMOROSAS:
PADRES:
HERMANAS/OS:
HIJOS:
AMIGAS/OS:
JEFES:
OTROS:

CARACTERÍSTICAS ESTRUCTURALES
CONDICIÓN SOCIOECONÓMICA
EDUCACIÓN
TRABAJO

PERSONAJE RELACIONADO 1
ROL EN LA TRAMA
CARACTERIZACIÓN RELACIÓN CON LA PROTAGONISTA
CARACTERÍSTICAS FÍSICAS
CARACTERÍSTICAS PSICOLÓGICAS
CARACTERÍSTICAS ESTRUCTURALES

ANEXO 3: FICHA SELECCIÓN DE ESCENAS

ESCENA N°	DESCRIPCIÓN DE ESCENA	TEMAS QUE APARECEN
N°	PERSONAJES:	
CAPÍTULO:	LUGAR	
MINUTO:	CONTEXTO:	
PLANOS:		
MÚSICA:		
EMOCIONALIDAD IMPERANTE:		
TRANSCRIPCIÓN DE ESCENA Y DIÁLOGOS:		

ANEXO 4: FICHA DE ANÁLISIS FINAL

	TELESERIE:				
ELEMENTO	DIMENSIONES	SUBDIMENSIONES	HEGEMÓNICO	RUPTURA	DESCRIPCIÓN
CARACTERIZACIÓN DE PERSONAJES	FÍSICA	EDAD			
		COLOR DE PIEL/PELO			
		ALTURA/PESO			
		VESTUARIO			
	SUBJETIVA	¿QUIÉN ES SU TRAYECTORIA?			
		¿CUÁL ES SU CONFLICTO?			
		¿QUÉ LA MOVILIZA?			
		¿QUÉ HACE PARA ALCANZAR SU OBJETIVO?			
		IMAGEN DE SÍ MISMA			
		PERSONALIDAD			
		VALORES			
		DEFECTOS			
		MIEDOS			
	EVOLUCIÓN DEL PERSONAJE (PTO PARTIDA Y LLEGADA)				
	CONTEXTUAL	TRABAJO			
		EDUCACIÓN			
		ENTORNO SOCIOECONÓMICO			
	RELACIONAL	FAMILIA			
		AMIGOS			
		ENEMIGOS			
AMOROSAS					
CARACTERIZACIÓN DE LAS HISTORIAS	CONFLICTO O TRAMA CENTRAL				
	TEMAS EN EL CONFLICTO CENTRAL				

	CONFLICTOS O TRAMAS SECUNDARIAS				
	TEMAS EN LLOS CONFLICTOS SECUNDARIOS				
CATEGORÍAS TRANSVERSALES	MATERNIDAD				
	AMOR ROMÁNTICO				
	SEXUALIDAD Y CUERPO				
	PÚBLICO				
	PRIVADO				
ELEMENTOS IDENTITATIVOS					