

Sororidad en la telenovela latinoamericana¹

Giuliana Cassano

Pontificia Universidad Católica del Perú ✉

Lorena Antezana

Universidad de Chile ✉

Gabriela Gómez

Universidad de Guadalajara ✉

<https://dx.doi.org/10.5209/cgen.94499>

Recibido: 10/02/2024 • Evaluado: 8/04/2024 • Aceptado: 15/10/2024

ES Resumen: Este artículo busca reflexionar sobre las representaciones de la sororidad que nos han entregado las telenovelas en el Perú, Chile y México en años recientes, pues varias de ellas están poniendo en escena situaciones y temáticas referidas a la violencia de género contra la mujer. Apostamos por este tema por su importancia y vigencia, pero también porque la telenovela es un relato históricamente asociado al universo femenino; y la sororidad se manifiesta como una experiencia y una práctica femenina. Ello es relevante en el contexto latinoamericano donde las cifras de violencia constituyen ya una pandemia contra las mujeres.

Sabemos que la telenovela reproduce, recrea y visibiliza —de manera simbólica— normas y mandatos, creencias y sanciones de cada sociedad y está hablando de sujetos sociales genéricamente constituidos en tiempos y contextos específicos, porque la telenovela nos ofrece un conjunto de representaciones que inciden en la manera en que vivimos y experimentamos nuestra propia subjetividad. Como señala Teresa de Lauretis (1989) la inscripción de género es un efecto producido en los cuerpos.

Palabras clave: telenovela, violencia de género, sororidad.

ENG Sorority and latin america telenovela

Abstract: This article seeks to reflect on the representations of sorority that telenovela in Peru, Chile and Mexico have given us in recent years, since several of them are staging situations and themes related to gender violence against women. We are committed to this topic because of its importance and validity, but also because the telenovela is a story historically associated with the female universe; and sorority manifests itself as a feminine experience and practice. It is relevant in the Latin American context because the violence numbers already constitute a pandemic against women. We know that the telenovela reproduces, recreates, and makes visible the norms and mandates, beliefs and sanctions of each society and is talking about social subjects generically constituted in specific times and contexts, because the telenovela offers us a set of representations that affect the way we live, and we experience our own subjectivity. As Teresa de Lauretis (1989) said, gender inscription is an effect produced in bodies.

Keywords: Telenovela, gender violence, sorority.

Sumario: 1. Introducción. 2. La sororidad. 3. Objetivos. 4. Metodología. 4.1. Mi vida sin ti. América Televisión. Perú. 4.2. Demente. Mega. Chile. 4.3. Vencer el miedo. México. 5. Resultados. 5.1. Mi vida sin ti (2020). América Televisión. Perú. Capítulo 16. 5.2. *Demente* (2021) Mega. Chile. Capítulo 27. 5.3. *Vencer el miedo* (2020). Televisa. México. Capítulos 36 y 40. 6. Discusión y conclusiones. 7. Referencias bibliográficas.

Cómo citar: Cassano, G.; Antezana, L. y Gómez, G. (2024). Sororidad en la telenovela latinoamericana. *Comunicación y género*, 17(2), e94499.

1. Introducción

La violencia sexista y machista contra las mujeres atenta contra el desarrollo pleno de ellas, contra sus derechos humanos e implica en muchos casos, la

pérdida de sus vidas. Como señala Hendel (2020) es un concepto claro pues “individualiza en su sola mención quién es la víctima, quién el victimario y, con ello, las diferencias que, entendidas como jerarquías

¹ Este artículo presenta los primeros resultados de una investigación conjunta que se está realizando en Perú, Chile, México y Brasil simultáneamente.

entre géneros, son productoras, a su vez, de múltiples violencias” (Hendel, 2020, pág. 77). Es, pues, una forma de violencia que se sostiene en una construcción del mundo patriarcal y machista que organiza conductas, creencias y actitudes que se extienden al tejido social y que presenta dos matices muy claros:

a) la violencia es estructural, se sostiene en supuestos culturales que van conformando la norma y esta incide en procesos de naturalización que devienen en prácticas discriminatorias frente a la alteridad; y,

b) la violencia es sistemática, se encuentra en todos los ámbitos de la vida humana, afectando especialmente los proyectos de vida de las mujeres, las niñas y las disidencias de género.

Por su parte, la telenovela que se está produciendo en nuestros países ha venido incorporando conscientemente la problemática de la violencia de género contra las mujeres desde el 2015. En el caso peruano y chileno esto coincidió con experiencias políticas desde el #NiUnaMenos Perú² y la presencia de la problemática en los campos universitarios chilenos en 2018³, en lo que se denominó el Mayo feminista, y posteriormente con el estallido social chileno de octubre del 2019. En el caso mexicano, el tema se ha venido tratando más articuladamente a partir del año 2020, en el marco del movimiento #MeToo. Como sabemos la telenovela es una narrativa cultural latinoamericana vinculada con el espacio de las emociones, las identidades y las subjetividades femeninas. Un espejo en el que muchas mujeres reconocen sus propios universos y tránsitos. En nuestros países la telenovela impregna la vida cotidiana, la casa, y la experiencia íntima de las mujeres. Es, por tanto, una experiencia compleja que se desarrolla en distintos niveles y espacios.

El escritor venezolano José Ignacio Cabrujas plantea que estos relatos son hechos actuales, que acontecen en nuestro entorno, vinculados siempre a la vida misma; permitiéndoles a las audiencias “ver su vida, con sus miserias y virtudes, pero magnífica” (Cabrujas, 2002, pág. 40). Cabrujas nos habla de un “espectáculo del sentimiento” (Cabrujas, 2002, pág. 42). Siguiendo esa línea de reflexión, en este artículo proponemos que la telenovela es un espectáculo que observa los mitos actuales, aquellos que están ocurriendo en cada uno de nuestros países —Perú, Chile y México— y se constituyen como un espacio de diálogo y encuentro entre lo doméstico y lo público, soporte inevitable de las distintas representaciones que se van construyendo en nuestras sociedades.

Frente a la problemática de la violencia de género contra las mujeres, las respuestas de los gobiernos se han centrado en un primer momento en los

cuerpos legales de cada país en concordancia con los acuerdos internacionales. Se han planteado leyes⁴ que buscan proteger a las mujeres, se han tipificado los delitos, se han endurecido las penas, se han construido hogares de emergencia, se han planteado comisarías y juzgados especiales, entre otros. Sin embargo, la realidad nos enseña que esta problemática en particular debe enfrentarse también desde otros espacios de la sociedad.

Todo el aparato legal es importante, pero necesitamos trascender el mundo de las leyes para dar paso a cambios culturales profundos en nuestras sociedades porque, como sintetiza Lamas, “si bien la ley hace la diferencia, ésta depende de fuerzas institucionales y culturales más grandes que dan forma a su significado en la vida cotidiana” (Lamas, 2018, pág. 37). En la misma línea, Tuerkheimer (2021) plantea que la credibilidad frente a la violencia de género se sostiene en dos grandes pilares, el primero es la cultura y el segundo la ley. En relación a la cultura, la autora señala que “el complejo de credibilidad penetra en las capas más profundas de nuestra cultura, el mismo que podemos considerar nuestro sistema comunal de significado, por cuestionado que sea” (Tuerkheimer, 2021, pág. 12).

En esta línea de reflexión acerca de los cambios culturales, la telenovela y su relación con lo doméstico, lo social, con los contextos de cada país, y como lugar de visibilización de los mitos actuales, ocupa un lugar central para este análisis. Consideramos que el aporte de los productos de ficción puede ser importante por las propias características de vínculo con lo emocional que estas producciones contienen. Esta opción se inscribe además en la línea de reflexión que supone a los medios y, en específico a la televisión, como “agentes de producción de prácticas y representaciones” (Hendel, 2020, p. 338), y a la telenovela latinoamericana como el lugar que está haciendo visible lo invisible.

La Convención Belém do Pará define la violencia de género como “cualquier acción o conducta, basada en su género, que cause muerte, daño o sufrimiento físico, sexual o psicológico a la mujer, tanto en el ámbito público como en el privado” (Convención Belém do Pará, Art. 1). Esta forma particular de violencia se expresa en violencia física, psicológica y sexual, además de la violencia estructural reproducida por las vías de la discriminación en los campos económico y social. Todas ellas se revelan precisamente como síntoma, síntoma de nuevos tiempos de dueñidad, expansión de una esfera de control de los cuerpos y la vida (Segato, 2016).

En relación con la violencia de género, las telenovelas de nuestros países están tomando posición.

² En 2015 el intento de feminicidio que sufrió Arlette Contreras —captado por cámaras de videovigilancia en un hotel de la ciudad de Ayacucho— fue transmitido por los noticieros de televisión de señal abierta. Puesto a disposición de la justicia, el agresor fue liberado por el Poder Judicial. Este hecho fue el detonante de la indignación femenina y ciudadana en un país donde cada dos días matan a una mujer por el simple hecho de ser mujer.

³ El 16 de mayo de 2018 se organizaron marchas masivas a lo largo de todo Chile. Las demandas incluían el fin a la violencia de género en universidades y escuelas, una educación laica y no sexista y protocolos para sancionar el acoso sexual y proteger a las víctimas.

⁴ En México existen varias leyes que abordan la violencia de género y estas varían de acuerdo también a cada Estado de la República Mexicana. Una de las leyes más importantes es la *Ley General de Acceso de las Mujeres a una Vida Libre de Violencia*. En el Perú se cuenta desde 2015 con la Ley N° 30364, *Ley para prevenir, sancionar y erradicar la violencia contra las mujeres y los integrantes del grupo familiar*. Y en 2019 se promulgó el Decreto Supremo N° 014-2019-MIMP, Decreto Supremo que aprueba el Reglamento de la Ley N° 27942, *Ley de Prevención y Sanción del Hostigamiento Sexual*. En el caso chileno, el 03 de abril de 2019 después de 5 años de tramitación se promulgó la *Ley Acoso Sexual en Espacios Públicos y de Libre Acceso* (Ley 21.153).

Incorporada la violencia de género a las líneas argumentales de estos relatos, se pone luz sobre la misma en un ámbito simbólico mediado por las distintas pantallas que conforman lo televisivo en la actualidad, y esa experiencia es única. Así se integra al mundo de la ficción una “política patriarcal de dominación estructural que está basada en el sexo y la sexualidad” (Lagarde y de los Ríos, 2008).

Por su parte, Lamas reivindica la importancia de hacer énfasis en esta problemática que trasciende las fronteras nacionales y que es transversal al tejido social, y que solo se hizo visible cuando “las feministas empezaron a denunciar los casos de mujeres violadas, golpeadas, asesinadas, y esos casos se empezaron a contabilizar, surgió ante los ojos de la sociedad la magnitud de un problema que se padecía de manera individual” (Lamas, 2018, pág. 39). Y Cavieres y Salinas (1991) precisan que estos actos de violencia de género buscan castigar y restarles vitalidad a los sujetos sociales percibidos como desacatando las normas.

En este estudio partimos de la hipótesis de que la telenovela peruana, chilena y mexicana del siglo XXI son productos culturales que ponen en escena las problemáticas de violencia de género contra la mujer aportando a la visibilización del problema, rescatando las experiencias de sororidad entre las mujeres y grupos vulnerables a estas formas específicas de violencia y abriendo espacios de diálogo con sus audiencias.

2. La sororidad

Esta práctica solidaria entre mujeres se define a priori como un pacto (Lagarde, 2006), pero es un pacto no escrito que se sostiene en una trama de experiencias compartidas e historias de vida similares, aunque puedan ser distintas en el tiempo y en los espacios. Esos hilos van tejiendo una red de apoyo y relaciones solidarias. “Qué sería de las mujeres sin el aliento y el apoyo en situaciones de crisis que son tantas. No habríamos sobrevivido a los avatares de la vida sin otras mujeres conocidas y desconocidas, próximas o distantes en el tiempo y en la tierra” (Lagarde, 2006: 123).

Por su parte, Angela Atienza (2022) plantea que la sororidad es una experiencia y una práctica que cuestiona el status quo porque “contiene dosis de desafío o de tensión al orden y a los principios sociales y morales asentados” (2022: 63). Para enfrentar la vida y como parte de la subjetividad de las mujeres, la sororidad emerge como “una estrategia de prevención, donde se construye una relación entre un grupo de mujeres con el fin de transformar sus vivencias y generar un nuevo sentido a sus experiencias, de esta manera se construyen redes de apoyo” (Alonso, Carrillo, & Martínez, s/f). Es así como la sororidad se convierte también en una forma de resistencia y apoyo entre mujeres frente a las diferentes formas de violencia que existen. En todos los sentidos, la sororidad nos lleva a reconocer una comunidad —hermandad— que es factible de encontrar en las diferentes trayectorias de vida de las mujeres, acciones que muchas veces atraviesan la vida

cotidiana y diversos espacios donde la vida de las mujeres transcurre.

Desde las dinámicas de sororidad que se construyen en espacios feministas a partir del activismo al tránsito hacia otros espacios más cotidianos, recreativos y sociales, que no necesariamente se encuentran en el ámbito político, las prácticas sororas se han extendido al conjunto de mujeres de distintas edades, diferentes clases sociales, rasgos étnicos particulares, distintas razas. Atienza resalta como “la sororidad con muy variadas expresiones y prácticas se integraba en las vivencias y experiencias familiares, complicidades, intercambios, confianzas y confidencias, solidaridades, gestos de comprensión compartida entre mujeres” (Atienza, 2022: 17).

Ahora bien, la sororidad no es una realidad que englobe necesariamente a todas las mujeres, pues frente a la subordinación hay múltiples posibilidades de respuesta. Lo que sí es necesario es comprender la sororidad “en el terreno de las relaciones de género como relaciones de poder”, recuperando la idea de que donde hay poder, hay resistencia. Y las prácticas sororas expresan una forma potente de resistencia.

En la reflexión que hace bell hooks⁵ (2017) sobre la sororidad, ella recupera la dimensión política —de toma de conciencia de las desigualdades— que le subyace. Los grupos de escucha, los núcleos de apoyo, los círculos feministas entre otras experiencias fueron creando una base fuerte, con raíces profundas para la solidaridad de las mujeres.

La sororidad entonces hay que comprenderla como un espacio posible de compartir saberes, de referentes, genealogías, reconocimiento, encuentro, diálogo, apoyo, complicidad, tensión, acción colectiva, autoestima; un lugar para la creación y la transformación individual y colectiva. Y por ello, en la actualidad, “la sororidad continúa siendo poderosa” (hooks, 2017: 35).

3. Objetivos

En este trabajo observaremos las representaciones de la sororidad que han construido tres relatos latinoamericanos —Mi vida sin ti (2020), Demente (2021) y Vencer el miedo (2020). Esta selección se ha hecho a partir de evaluar distintas variables: rating, guión original, argumento con temática de violencia de género, personajes femeninos e importancia, en cada uno de los países, de las casas realizadoras y empresas televisivas —presencia en el mercado, relación con los canales, continuidad de la producción—, buscando tener un conjunto que evidencie un abánico rico de propuestas culturales, estéticas y sociales. En cada relato se han identificado y seleccionado escenas específicas donde se manifiesten prácticas sororas, usando expresamente ese criterio de selección.

4. Metodología

El planteamiento que guía este trabajo cualitativo es el análisis de discurso modal (ADM). Este tipo de análisis en particular nos permite “una mirada amplia del objeto de estudio, al considerar como unidad

⁵ Se respeta el cómo escribe su nombre la autora.

de análisis no solo el lenguaje, sino también imágenes, gestos, música, acciones, sonidos y simbolismo científico, los cuales, en su combinación, dan a lugar a expansiones semánticas” (O’Halloran en Cárcamo 2018, pág. 148). Esto facilita analizar la interacción de todos los elementos narrativos de la telenovela y cómo influyen en las representaciones y el sentido que estos relatos construyen. Para poder observar estas interacciones elaboramos una matriz de análisis que nos permitió visibilizar los distintos elementos narrativos de la telenovela.

Nombre de la telenovela:	
N° Capítulo:	
Dimensión Verbal	Dimensión Visual
En esta columna se incorporan los diálogos de los personajes que aparecen en escena.	En esta columna se incorporan las acciones dramáticas que realizan los personajes en escena, los planos de cobertura visual, los términos de lo visual, los movimientos de la cámara, la dimensión sonora completa de la escena —efectos, música, silencios—, entre otros elementos.

Elaboración propia para la investigación

Para abordar a los personajes se eligió trabajar con los personajes protagónicos de las situaciones de violencia de los relatos. Ello, por la presencia que manifiestan en el recorrido dramático. Elena Galán (2007), nos recuerda que todo personaje se construye a partir de tres dimensiones: la psicológica, la física y la social. Cada personaje es “poseedor de una identidad psicológica y moral similar a la de los hombres, es un efecto de persona y, como tal, se trabaja en su construcción con variables idénticamente realistas” (Galán Fajardo, 2007, p. 45). El personaje entonces deberá contener un conjunto de atributos y cualidades que lo dotarán de existencia. Hemos observado también a estos personajes desde la dimensión de la división sexual del trabajo y la de sus relaciones de género (Cassano, 2019). Todas ellas nos permiten prestar atención a la centralidad del género en la representación de los sujetos sociales que los relatos nos proponen.

4.1. *Mi vida sin ti. América Televisión. Perú*

Separados por un engaño hace 20 años, Amanda y Santiago se han reencontrado en el edificio a donde ha llegado a vivir Amanda y su familia. Amanda está casada con Enrique, un sujeto machista, homofóbico y prepotente. Tienen dos hijos, Kike y Camila, quienes también viven bajo el yugo paterno y la experiencia patriarcal. Santiago por su parte, está casado con Leticia, una mujer profesional interesada en el status y el nombre propio y de la familia. Tienen un hijo Daniel, con quien Santiago no ha construido una buena relación. Santiago, que nunca dejó de amar a

Amanda y es infeliz en su matrimonio, buscará recuperar su relación anterior. Amanda está atrapada en un matrimonio violento.

4.2. *Demente. Mega. Chile*

La trama principal de la telenovela se centra en un matrimonio de clase alta, quienes, luego de una celebración y tras llegar a su casa, sufren un asalto, en el cual terminan secuestrando a uno de sus hijos. Una de las tramas secundarias es la desarrollada por la hermana mayor de la protagonista, Flavia Betancourt que es agredida por su marido, Dante Covarrubias. Las agresiones suben de intensidad a medida que Flavia va asumiendo que es lesbiana e inicia una relación romántica con Javiera, una de las detectives que participan en la búsqueda de su sobrino.

4.3. *Vencer el miedo. Televisa. México*

Inés Durán vive bajo el yugo de su esposo Vicente, un macho déspota. Cristina Durán, la mayor de las hijas de Inés y Vicente, fue alguna vez el gran orgullo de su padre, gracias a ser una promesa de la natación, hasta que sufre acoso sexual, lo que la aleja del deporte. Areli, nieta de Inés, ha puesto en jaque a su padre, desde que despertó a la sexualidad y quiere perder su virginidad. Marcela Durán, la hija menor, harta de ser vigilada y reprendida, se refugia en su novio Rommel y la pandilla de éste.

5. Resultados

El conjunto del trabajo de investigación ha hecho que trabajemos con varias y distintas escenas que representan la violencia de género en sus distintas modalidades —simbólica, física y sexual. En todas las historias hemos encontrado distintas situaciones de violencia de género representadas. Por ejemplo, en *Mi vida sin Ti* y *Demente* aparecen situaciones de desvalorización del trabajo femenino doméstico que se evidencian continuamente en comentarios sexistas y machistas; en el caso de *Vencer el miedo* encontramos situaciones de prácticas machistas y dependencia emocional. Sin embargo, para hacer posible este artículo, se han seleccionado situaciones tipo para ver el desarrollo de la violencia y la aparición de la práctica sorora, ello en relación a cada producto audiovisual. Esto nos permitirá hacer visible el contenido dramático, la presencia de los sujetos víctimas y victimarios de la violencia de género, las reacciones de los personajes, las proximidades sororas y la agencia o no de nuestros personajes protagónicos de las situaciones de violencia.

Siguiendo lo propuesto en la metodología, aquí describiremos puntualmente las situaciones de violencia y las experiencias de sororidad de las escenas seleccionadas⁶ para a partir de ellas iniciar la discusión teórica alrededor de estas experiencias.

5.1. *Mi vida sin ti (2020). América Televisión. Perú. Capítulo 16*

En esta escena Xiomara ofrece su apoyo a Amanda. El diálogo transcurre en la casa de Enrique y Amanda.

⁶ Todas las escenas, y los diálogos de los personajes que se presentan en este texto han sido tomados de los capítulos emitidos de los relatos en las distintas plataformas televisivas —broadcast, narrowcast y plataformas digitales.

Enrique acaba de golpear a Amanda porque esta le estaba reclamando sobre una conducta reprochable de Enrique. Enrique va impacientándose y conforme su ira se incrementa, su nivel de violencia también lo hace, golpea a Amanda hasta dejarla en el piso. En medio de la situación de violencia, Kike —el hijo de ambos— ha llegado al hogar, y defiende a su madre enfrentándose al padre. Frente a ello, Enrique sale huyendo de su casa, Kike ha llorado repitiendo constantemente que no quiere que a su madre la maltraten, y también ha salido huyendo de casa. Xiomara —que ha escuchado la pelea y la agresión— llega y encuentra a Amanda golpeada. Xiomara la apoya y le cuenta que ella experimentó lo mismo en el pasado.

Amanda:
Es la primera vez que me pega

Xiomara: (muy seria)
Y la última Amanda. Un hombre que te pega una vez lo va a volver a hacer siempre y tú no tienes porque permitirlo... se acabó.

Amanda:
Él hay veces se pone violento, pero nunca me había puesto la mano encima.

Xiomara:
Tienes que botar a Enrique de acá, no puedes estar con un hombre que te maltrata... tus hijos ya están grandes... no tienes porque aguantar los golpes de nadie Amanda

Amanda:
¿Crees que no lo he pensado? Pero yo nunca he trabajado, no tengo profesión, ¿de qué voy a vivir?

Xiomara:
Pero eres una mujer inteligente, eres talentosa Amanda, puedes ser mi asesora de imagen, maquillarme o maquillar a otros artistas. Pintas hermoso, puedes enseñar a pintar a niños...no sé... algo se te va a ocurrir Amanda, pero tienes que dejar a ese hombre.

Amanda la mira pensativa. Xiomara continúa:
Xiomara:
Podrías denunciarlo ahora mismo por maltrato. Lo que acaba de hacer es un delito. Yo misma te acompaño a la comisaría... ¡Vamos!

En la noche del mismo día de la agresión, Amanda saca sus cosas del dormitorio que comparte con su esposo, va a dormir con su hija Camila en su dormitorio. Camila le dice a su papá que ella sabe que ha pasado algo. Enrique le dice que no ha pasado nada, que son “problemas de marido y mujer”. Suena el celular de Amanda. Enrique le pregunta quién le escribe y le quita el teléfono. Hay tensión en el ambiente. Amanda le pide que le devuelva su celular. Enrique no quiere. Camila y Kike intervienen. Defienden a su madre, y le exigen a su padre que le devuelva el teléfono. Enrique pide perdón y luego él y Kike salen del cuarto. Camila habla con su madre, teniendo la certeza de que su padre ha agredido a su madre.

Camila se sienta en la cama junto a su madre

Camila:
Me da pena decírtelo, pero no tienes por qué aguantar a mi papá, yo te voy a apoyar si tú decides separarte

Amanda:
Gracias, tengo una hija maravillosa

Camila:
Mi papá es un hombre violento, machista, cree que estamos para servirlo y nunca va a cambiar.

Camila le toma las manos a su mamá

Camila:
Sepárate, viviríamos más tranquilas y felices sin él

Amanda:
¿En serio piensas eso?

Camila:
Hace tiempo lo pienso, yo te voy a apoyar en cualquiera decisión que tú tomes.

Tú mereces ser feliz, yo te quiero mucho Ma..., mi persona favorita en el mundo.

Entra tema principal de la telenovela. Ambas se abrazan

5.2. Demente (2021) Mega. Chile. Capítulo 27

En esta escena, Dante discute con Flavia —la protagonista de la situación de violencia— y a medida que su ira crece se torna más violento. Ella trata de salir de la habitación, Dante se lo impide, cuando ve la mano de Flavia en la puerta, él le aprieta la mano con la puerta. Miranda —la hija de ambos— despierta a causa de los gritos, va en auxilio de su madre, ve la agresión a su madre y termina enfrentándose al padre. Aparecen en la escena Flavia Betancourt, Dante Covarrubias —el esposo agresor— y Miranda Covarrubias —la hija de ambos. Al final, la madre le pedirá a su hija que abandone la habitación y ella lo hará.

Dante
¡Estaba todo tan bien Flavia! ¡Por qué tenías que cagarla!

Flavia jadea, e intenta incorporarse.

Dante (con ira)
¡¿Por qué la cagaste?!

Flavia se apoya en el pomo de la puerta intentando incorporarse mientras le pide perdón.

Flavia
Perdóname...

La cámara enfoca a Dante en medio plano. Luego va a cerrar la puerta y vemos a Flavia nuevamente de espaldas en el suelo sujetando aún la puerta. Él cierra la puerta apretando su mano. Vemos su rostro contraído de rabia. Plano detalle de la mano de Flavia al momento en que la puerta se cierra

Dante
¿Qué vas a hacer ahora? ¡ya! ¡ya!
 Dante cierra la puerta con la mano de Flavia en el marco. Aprieta con fuerza.
 Flavia grita y solloza de dolor.
Ahhhhh! ¡no!
 Llega Miranda
 Miranda
¡Suelta! ¡Papá! ¿Qué pasa? ¡papá! ¡No!
 Durante toda la escena suena música de tensión que se intensifica al final. Flavia se queja
 Miranda (a su mamá)
Mamá...
 (a su papá)
¿Qué te pasa?
 Dante
Por favor, tranquila.
 Miranda
¿Qué te pasa enfermo?
 Dante
No pasó nada. La mamá está bien
 Flavia
¡Escúchame... cállate!
 Miranda
¡Te vi hueon! ¡Te vi, maricón! ¡Cuando le apretaste la mano con la puerta!
 Dante
¡No, ella se cayó! Fue un accidente mi amor.
 Flavia
Deja a mi mamá tranquila. Tranquila mamá. ¿Vamos a ir a la clínica, ya?
 Dante
Sí, eso. Vamos a ir a la clínica.

5.3. *Vencer el miedo* (2020). Televisa. México. Capítulos 36 y 40

Capítulo 36. Marcela está en el café de Jacky, con ella y su madre, están compartiendo un momento. De pronto llega Rummel gritándole a Marcela. En cuanto hace ademán de tocarla, todas se levantan de la mesa, pero solo su mamá sale a la defensiva, los demás (incluidos otros comensales del café) solo observan.

Rummel
Yo preocupado por ti y tú aquí perdiendo el tiempo, ¿qué te pasa Marcela?
 Marcela
No estaba perdiendo el tiempo, estaba con Jacky
 Rummel
Estuve mande y mande mensajes y no me contestas.

Jackie va a reaccionar, y Rummel
Tú no te metas tapadera (le dice a Jacky)
 Marcela
A ver ya bájale puse mi teléfono en silencio
 Rummel
Para que no te moleste, ¿verdad?, quien sabe en qué enjuagues andabas metida, dame el teléfono para desbloquearlo, dámelo
 Marcela
Qué te pasa wey
 Rummel
No me gusta que me vean la cara, eso me pasa, vámonos (la toma) ¡vámonos!
 Entra Inés para soltar a Marcela
 Inés
¡Suéltala!, suelta a mi hija,
 Rummel
Señora, Marcela es mi mujer, en mi relación hago lo que se me da la gana
 Inés (le grita a Rummel)
Te digo que la sueltes infeliz, mi hija merece respeto y tú ni nadie la va a tratar así nadie

Capítulo 40. Inés va caminando por una calle solitaria, se dirige al mercado. Vicente aparece en la escena de repente. La esperaba escondido a Inés. Lleva siguiéndola algún tiempo. Mientras ingresan al mercado, Vicente le sale al frente y se da la siguiente situación.

Vicente
Ya te vas a dejar de tus jueguitos de mujer liberada, porque ya me estás hartando con tus mitotes.
 Inés
Déjame en paz, no has entendido que yo no quiero saber nada de ti, yo ya no soy ni tu esposa ni nada tuyo
 Vicente
¿Cómo que no?, con o sin papelito, sigues siendo mi mujer, órale, jálale y nos vamos pa' la casa (la toma del brazo)
 Inés
Suéltame, me estás lastimando
 Vicente (la empieza a arrastrar)
Si no es por las buenas, va a ser por las malas, a ver si así aprendes quién es el que manda
 Aparece Doña Efi y mirada sorprendida la situación
 Doña Efi
No seas salvaje, suéltala, Vicente
 Vicente
Oh llegó Doña Efi, la defensora, y ¿qué si no la suelto vieja chismosa?

Doña Efi
le voy a hablar al 911
 Vicente (parece borracho)
pos, llame al 912 si quiere
 Doña Efi (empieza a marcar)
 pos le voy a hablar
 Inés (logra soltarse)
*Suéltame, si no te vas ahorita mismo te voy a denunciar
 por amenazas y maltratos*
 Doña Efi (dirigiéndose primero a Inés y luego a Vicente)
*Y yo voy a ser su testigo Inesita y usted, de una vez vaya
 sacando sus tiliches de mi cuarto porque ya no se lo voy
 a rentar*

6. Discusión y conclusiones

En las escenas presentadas estamos frente a situaciones de violencia de género que les ocurren a nuestras protagonistas; en todos los casos, nuestros personajes son cuestionadas y agredidas por sus respectivos agresores, pero también cuentan con el apoyo de por lo menos otra mujer —amiga, hija, vecina, madre— que acude en su ayuda y les permite ver y/o encontrar alguna salida y/o por lo menos identificar la experiencia de violencia sufrida, y, con ello, alguna posibilidad de cambio.

En los tres relatos se evidencian sistemas patriarcales dominantes que atraviesan las experiencias de vida de los distintos personajes y frente a los cuales, algunos de los personajes se resisten o buscan levantar su voz. La violencia se expresa por la vía del control de los cuerpos, los celos manifiestos, el colocar al sujeto femenino en situaciones de subordinación o siendo infantilizadas. Cuando Enrique le quita el teléfono a Amanda o cuando Rommel le dice a Marcela “quien sabe en qué enjuagues andabas metida” o cuando Vicente le dice a Inés “si no es por las buenas, va a ser por las malas, a ver si así aprendes quién es el que manda” estamos frente a estas expresiones.

Observamos también que las distintas formas de violencia de género manifiestas en estas historias atraviesan las distintas clases sociales y expresan distintas formas de desigualdad, que terminan atravesando de manera situada a cada una de nuestras protagonistas. En el caso de Amanda, la dependencia económica es el nudo de la subordinación y la violencia; en el caso de Marcela, la dependencia estructural es la marca que la define, por ejemplo.

En las escenas de Amanda y Flavia respectivamente nos encontramos además con una práctica que la psicóloga Lenore Walker (1979) describió como el ciclo de la violencia. Ante una primera fase de frustración de los deseos de los victimarios —Enrique no quiere que Amanda le reclame y Dante no quiere que nada cambie en su relación—, estos intensifican su accionar en una segunda fase de distintas agresiones psicológicas, físicas y/o sexuales. En las escenas analizadas de *Mi vida sin ti* y *Demente*, Enrique y Dante agreden físicamente a sus esposas, y además buscan salir exonerados de sus responsabilidades —Enrique les dice a sus hijos que es un problema de pareja y Dante le dice a Javiera que su mamá se cayó. Finalmente se da paso a la fase de

arrepentimiento, donde el agresor busca el perdón de su víctima con promesas de cambio y propósito de enmienda. Ello con el fin de evitar hacer visible la situación e impedir la ruptura de la relación. Ambas escenas nos recuerdan que “el círculo de la violencia empieza en un grito, una burla o un empujón, (pero) nadie sabe dónde o cómo termina. El machismo mata” (Hendel, 2020, pág. 80)

Igualmente los relatos nos confrontan con distintos espacios de desconocimiento frente a las situaciones de violencia que experimentan las protagonistas. Por ejemplo, en la experiencia de Amanda y en la de Flavia, nuestras protagonistas no tienen claridad de cómo responder exactamente. Ambas parecen dudar de la denuncia de estos hechos y de sus posibilidades de salir de las experiencias de vida en las que están envueltas. Y en ambos casos, es central el apoyo que puedan recibir de otras mujeres. En contraposición, Inés parece tener claro que denunciar la situación de acoso que sufre por parte de su expareja es lo correcto y es su derecho para tener una vida libre de violencia. Tiene, además, el apoyo de su vecina como testigo de la situación lo que es importante para el sistema de justicia.

En la parte teórica de este trabajo recuperábamos una idea de Alonso, Carrillo & Martínez (s/f) que resaltaba la idea de que la práctica y experiencia sorora busca transformar las vivencias de las mujeres y generar nuevos significados. Partiendo de esta idea, podemos afirmar que, en el caso de Amanda, esta reflexión queda plasmada con mucha claridad, y Xiomara la amiga que ha experimentado en carne propia la violencia de género y sabe de primera mano lo difícil que es escapar del círculo de violencia de género que se establece alrededor de las mujeres víctimas de este tipo de violencia, será un apoyo fundamental para ese recorrido. Por ello, lo central de su intervención y especialmente del inicio de una relación amical que se irá transformando en una red de apoyo importante, porque las prácticas sororas hacen posible el reconocernos en otras experiencias, otras vidas, otras historias, y por lo tanto, reconocernos en nuestras propias subjetividades.

También se ha resaltado el hecho de que las prácticas sororas trasciendan las diferencias etarias, de clase social, de etnicidad, entre otras. Esa trascendencia se evidencia en la situación que vive Flavia. En esta escena, es su hija Miranda la que cuestiona el accionar del padre y la que lo enfrenta; y también la que va a apoyar a su madre respetando sus decisiones. La juventud de Miranda, y la relación filial que tiene con el victimario, no impide que teja una red de protección para con su madre. Además de respetar los propios tiempos y procesos que Flavia debe experimentar antes de tomar decisiones más drásticas. Interpretamos que el dejar la habitación a pedido de su madre es parte de ese respeto a los tiempos de las víctimas.

En el caso de Inés también se evidencia una diferencia etaria marcada con Doña Efi, lo que muchas veces significa, cambios en las percepciones y las creencias sobre la vida y sobre los mandatos sociales alrededor del género. De hecho, en otros momentos anteriores del relato, la vecina ha realizado algunos juicios sobre Inés en relación a su condición de mujer soltera con hijos, y a sus relaciones de pareja. En ese sentido, respetando el mandato social, Doña

Efi consideraba —antes de ser testigo presencial de la violencia— que Inés tenía mucha suerte de que Vicente quisiera estar con ella “en sus condiciones”; y siendo vecinas que se frecuentan con regularidad, en sus pláticas no han faltado los halagos para Vicente de parte de Doña Efi. Esta escena se constituye así también como un momento de revelación para el personaje de Doña Efi, quien reconoce en Vicente a un sujeto maltratador, abusivo y controlador. Más adelante en el relato, el propio personaje lo manifiesta cuando señala “caras vemos, mañas, no sabemos”.

El personaje de Doña Efi nos permite reflexionar sobre la necesidad de superar las diferencias, las confrontaciones y algunas actitudes que se sostienen en los mandatos patriarcales alrededor, especialmente, del honor de las mujeres. Y ello es importante porque como señala Atienza —refiriéndose a las prácticas insororas— estas terminan “cuando comenzamos a comprender —tomar conciencia— que las diferencias, las rivalidades, la confrontación, la concepción insolidaria de la feminidad constituyen también en buena medida una derivada de la cultura patriarcal, una derivada orientada a preservar su propia hegemonía” (Atienza, 2022, pág. 75).

Muchas veces, a las mujeres se nos busca vencer que con las otras mujeres no tenemos mucho en común. Lagarde acuña el término de escisión de género para dar cuenta de “ese extrañamiento entre mujeres, a aquellas barreras infranqueables que las distancian hasta el grado de impedirles reconocerse e identificarse” (Lagarde y de los Ríos, 2012, pág. 472). En esa misma línea Atienza (2022), y la propia Lagarde (2006), entre otras autoras, indican que los contextos en los que las prácticas insororas operan, están marcados principalmente por sistemas de valores, códigos morales y sociales establecidos y una concepción del honor de la mujer desde la mirada y construcción patriarcal.

Por ello, es central reconocer la diversidad de las representaciones de las mujeres que encarnan las prácticas sororas en estos relatos —amiga, hija, vecina, adulta, joven, adulta mayor, con estudios superiores, con talento, con conocimiento de vida, de clase alta, media o más popular, entre otras varias. Esto es fundamental para los sentidos y significados que la telenovela construye con sus audiencias.

Otro elemento dramático que aparece en estos relatos es la convivencia de las distintas formas de violencia que experimentan nuestros personajes. Amanda, Flavia, Marcela e Inés conviven en su día a día con varias formas de formas de violencia: la simbólica, la física, la económica y patrimonial. Esto significa y pone de manifiesto lo estructural y lo sistémico de la violencia. En el caso de Amanda, ella reconoce su experiencia de violencia como grave, pero cómo le indica a Xiomara, su preocupación mayor es de qué van a vivir ella y sus hijos. En la escena,

Amanda reconoce que su falta de independencia económica es un elemento central a superar para salir de su círculo de violencia, y también para las decisiones que pueda tomar sobre su vida futura. La dependencia económica nos muestra en este relato su cara más potente y más trágica simultáneamente.

En el caso de Flavia, ella convive además de la violencia física, con una forma muy extendida de violencia simbólica: el *gaslighting*. Una forma de violencia de género que se define por negar la realidad experimentada por la víctima, o que dude de su propia percepción, recuerdo o certeza. Cuando Dante indica en la escena: “¡No, ella se cayó! Fue un accidente mi amor”, lo que está haciendo es negar y alterar la realidad de lo acontecido.

En el caso de Marcela e Inés, nos encontramos también con la idea que trabaja la antropóloga Rita Segato (2016) sobre la dueñidad. Esta concibe a las mujeres como cuerpos pertenecientes a unos dueños. Cuando Vicente le dice a Inés: “¿Cómo qué no?, con o sin papelito, sigues siendo mi mujer, órale, jálale y nos vamos pa’ la casa” o cuando Rommel le dice a Marcela “en mi relación hago lo que se me pegue la gana” lo que se está es visibilizando esa experiencia de sentirse dueños de estos cuerpos femeninos en particular, cuerpo sobre el que —desde su experiencia de masculinidad machista y patriarcal— gobiernan y tienen control.

Frente a ello, es necesario resaltar la presencia reparadora de la sororidad en las telenovelas que se están ofertando en nuestros países. Este conjunto de experiencias, diálogos y apoyos femeninos son un elemento dramático importante para las representaciones que se elaboran en torno a la problemática de la violencia de género y las posibilidades de escapar de estos círculos de violencia.

Finalmente es importante poner luz sobre las responsables de estos relatos, tres mujeres con carreras sólidas en la industria audiovisual de ficción en América Latina. *Mi vida sin ti* es responsabilidad de Michelle Alexander en la producción general y cuenta con la dirección de Ani Alva Helfer para América Televisión; *Demente* es una producción de la chilena Quena Rencoret Ríos para Mega; y *Vencer el miedo* es responsabilidad de Rosy Ocampo para Televisa. Este hecho es singular y quizá explique por qué en este momento se están tocando estas problemáticas en nuestros relatos de ficción. Ello en un contexto de transformaciones y cambios intensos, donde la industria audiovisual, y la televisión en específico, demandan de un conjunto de voces diversas donde las diferencias se incluyan con aproximaciones y miradas más empáticas.

No olvidemos que los relatos audiovisuales pueden estar actuando como dispositivos sociales que tienen un impacto significativo en la producción de subjetividad en nuestras sociedades.

7. Referencias bibliográficas

- Absatz, C. 1995. *Mujeres peligrosas, la pasión según el teleteatro*. Buenos Aires: Planeta.
- Agüero, J. C., 2016. *Los Rendidos. Sobre el don de perdonar*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Alonso, A., Carrillo, L. & Martínez, D., s/f. *Sororidad como estrategia de Prevención de la Violencia Basada en Género*. [En línea]
Available at: <https://repository.usta.edu.co/bitstream/11634/30019/1/001-SOSA%20ok.pdf>
- Atienza, A. 2022. *Historia de la sororidad, historias de sororidad*. Madrid: Marcial Pons, Ediciones de historia, S.A.

- Cabrujas, J. 2002. *Y latinoamérica inventó la telenovela*. Caracas, Venezuela: Alfadil. Instituto de Creatividad y Comunicación.
- Cárcamo. 2018. El análisis del discurso multimodal: una comparación de propuestas metodológicas. *Forma y Función*, Volumen 31(2), pp. 145-174.
- Cassano, G. 2019. Representaciones de género y melodrama televisivo en el Perú: Una mirada al siglo XXI. En: <https://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/handle/20.500.12404/15742> Lima. PUCP.
- Cavieres, Eduardo y René Salinas 1991. *Amor, sexo y matrimonio en Chile tradicional*. Serie Monografías, No 5, Valparaíso, Instituto de Historia, Universidad Católica de Valparaíso.
- Convención Belém do Pará. En: <https://www.mimp.gob.pe/files/direcciones/dgcvlg/legisinternacional/ConvenBelemdoPara.pdf>
- De Lauretis, T., 1989. *La tecnología del género*. Londres: MacMillan Press.
- Galán Fajardo, E. 2007. *La imagen social de la mujer en las series de ficción*. Extremadura, España: Universidad de Extremadura-Cáceres.
- Galán Fajardo, E. 2006. Personajes, estereotipo y representaciones sociales. *ECO-POS*, 9 (1), 58-81.
- Giglioli, D. 2017. *Crítica de la víctima*. Madrid: Herder.
- Hendel, L. 2020. *Violencias de género. Las mentiras del patriarcado*. Buenos Aires: Paidós.
- hooks, b. 2017. *El feminismo es para todo el mundo*. Madrid: Traficantes de sueños.
- Jodelet, D. 2007. Imbricaciones entre representaciones sociales e intervención. En T. Rodríguez Salazar, & M. García, *Representaciones sociales. Teoría e investigación*. Guadalajara, México: Universidad de Guadalajara.
- Lagarde y de los Ríos, M. 2012. *El feminismo en mi vida. Hitos, claves, y topías*. México D.F.: Instituto de las Mujeres del Distrito Federal.
- Lagarde y de los Ríos, M., 2008. *Notimérica*. [En línea]
Available at: <https://www.notimerica.com/sociedad/noticia-mexico-marcela-lagarde-dice-violencia-contra-mujer-tiene-ver-problema-hombres-20080416225803.html>
- Lagarde, M. 2006. Pacto entre mujeres. *Sororidad. Aportes para el debate*, 123-135.
- Lamas, M. 2018. *Acoso. ¿Denuncia legítima o victimización?* Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Miro Quesada, J. & Ñopo, H., 2022. *Ser mujer en el Perú*. Lima: Planeta.
- Segato, R. L. 2016. *La guerra contra las mujeres*. Madrid, España: Traficantes de Sueños.
- Tuerkheimer, D., 2021. *Credible. Why We Doubt Accusers and Protect Abusers*. Evanston: Harper Wave.
- Walker, L. 1979. *The battered woman*. Harper & Row. Michigan University

Financiación: Esta investigación contó con el apoyo del CAP PUCP PI0869.

Declaración de conflicto de intereses: La/s persona/s firmante/s del artículo declaran no estar incurso/as en ningún tipo de conflicto de intereses respecto a la investigación, a su autoría ni/o a la publicación del presente artículo.