



Mirando la Telenovela desde el Género. Natacha: De la Domesticidad a la Agencia¹

Olhando a Telenovela a partir do Gênero. Natacha: Da Domesticidade à Agência

Looking at a Soap Opera from the Gender. Natacha: From Domesticity to the Agency

Giuliana CASSANO ITURRI²

Resumen

En esta investigación se plantea que la telenovela es un espacio de representación social de lo femenino. En este sentido, se propone identificar y analizar las representaciones de género femeninas – peruanas – que nos presentan los personajes protagónicos de las ficciones *Natacha* (1970) y *Yo no me llamo Natacha* (2010) realizadas en el Perú, además de develar sus variaciones y constantes.

Palabras clave: Telenovela; Representación de género; Modelos femeninos; Natacha.

Resumo

Esta pesquisa sugere que a telenovela é um espaço de representação social do feminino. Neste sentido, pretende-se identificar e analisar as representações de gênero feminino – peruanas – que nos apresentam os personagens principais das ficções *Natacha* (1970) e *Eu não me chamo Natacha* (2010), realizadas no Peru, além de revelar as suas variações e constantes.

Palavras-chave: Telenovela; Representação de gênero; Modelos femininos; Natacha.

Abstract

This research suggests that the soap opera is a space for female social representation. Regarding that, we intend to identify and analyze the female representation – Peruvian – shown by the characters of the main fictions *Natacha* (1970) and *Yo me llamo Natacha* (My name is not Natacha) (2010) held in Peru, in addition to revealing its variations and constants.

Keywords: Soap opera; Gender representation; Female models; Natacha.

Introducción

La presente investigación propone una lectura de la telenovela desde la perspectiva de los estudios de género, con el fin de identificar las representaciones femeninas que los relatos nos ofrecen; esto supone en primer lugar, entender el género como construcción sistémica que

1 Artículo presentado a oitava edição da Revista Ação Midiática – Estudos em Comunicação, Sociedade e Cultura, publicação ligada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação, da Universidade Federal do Paraná.

2 Profesora Auxiliar de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Magister en Estudios de Género. Investigadora de la Red OBITEL y del Observatorio Audiovisual Peruano, Grupo de investigación PUCP. E-mail: gcassano@pucp.edu.pe



soporta y sostiene las diferentes dimensiones de la vida social; y en segundo lugar, pensar la telenovela como una práctica cultural compleja donde las representaciones sociales – como significados sociales – juegan un rol importante en la elaboración de los relatos y la constitución de los modelos femeninos representados.

Entender el género como construcción sistémica significa pensar en sistemas diferenciados que operan como instrumentos de identificación, clasificación y jerarquización social; sistemas que reconocen, incorporan y forman a hombres y a mujeres en un conjunto de normativas en función de su sexo biológico.

Por otro lado, la telenovela – como aparato discursivo – es una práctica cultural compleja porque el universo de ésta implica un mercado internacional, una producción cultural que habla de las diferentes industrias nacionales, un conjunto de relatos que se movilizan y afectan la vida de la gente, un consumo que exige una ritualidad, una lectura y una instancia de diálogo con sus audiencias, y especialmente porque al representar la vida, también la va moldeando y constituyendo. En ese representar la vida, la telenovela genera y reproduce representaciones de lo femenino.

Los ejes teóricos

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

Sabemos que el género como construcción cultural condensa los significados que desde la diferencia sexual cada sociedad elabora, plantea qué significa lo femenino y lo masculino en un tiempo determinado; qué valores, roles y tareas se asignan a mujeres y a hombres adscritos en cada uno de los géneros. Estos significados estructuran la percepción al tiempo que establecen un conjunto de mandatos y expectativas sociales.

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

Parto de pensar que las ficciones *Natacha* (1970) y *Yo no me llamo Natacha* (2010) configuran representaciones femeninas que evidencian transformaciones así como rupturas



respecto a los modelos femeninos asociados al marianismo y a la domesticidad; transformaciones y rupturas que generan heterogeneidad en las representaciones femeninas, las cuales se expresan en tensión y conflicto.

La telenovela como espacio de representación social de lo femenino

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

Si entendemos la representación social como una “visión funcional del mundo que permite al individuo o al grupo social conferir sentido a sus conductas, y entender la realidad mediante su propio sistema de referencias y adaptar y definir de este modo un lugar para sí” (ABRIC, 2011, p. 13), la representación social no es simplemente un reflejo de la sociedad sino un proceso y un producto que interpreta al tiempo que organiza significados sociales. Las telenovelas entonces son canales para distintas representaciones sociales de lo femenino y de lo masculino que conviven, dialogan y se enfrentan en nuestras sociedades. Proponen modelos de identidad, convirtiendo a sus personajes en ejemplos a ser imitados, personajes cuyas acciones son aceptadas o sancionadas socialmente de acuerdo a los contextos de la época en que es narrada. Si en la telenovela nos reconocemos representados, es porque ella nos ofrece lo que somos y también porque refleja lo que queremos ser.

La representación de género como soporte de lo social

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

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



que las sociedades elaboran a partir de la diferencia sexual” (GOMÁRIZ, 1992, p. 84).

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

Joan Scott amplía la importancia de la dimensión de género al proponer que esta “es una categoría para el análisis” (en LAMAS, 1996), considerando no solo sus posibilidades de categoría histórica sino también social, cultural y relacional. Esto significa entender el género como una construcción históricamente situada, lo que significa que nos permite visualizar relaciones entre las representaciones y los mandatos en un lugar y en un momento específico, y en segundo lugar, que observamos al género y al sistema social que integra ligado al terreno de las representaciones sociales. Esta dimensión teórica posibilita la reflexión acerca de los relatos de la telenovela como espacios de producción – generadores y reproductores – de representaciones femeninas, históricamente situadas y con sentidos específicos para cada tiempo histórico.

De Lauretis acerca el concepto de género al terreno de las representaciones sociales cuando sostiene que el género es una tecnología social, “el género no es una propiedad de los cuerpos (...) sino el conjunto de efectos producidos en los cuerpos, los comportamientos y las relaciones sociales” (DE LAURETIS, 1989, p. 8). Como tecnología, el género opera como representación con implicancias sociales y subjetivas importantes, donde además la representación es el propio proceso de construcción del género. Y la telenovela reproduce estos efectos, comportamientos y relaciones sociales.

En cada telenovela la protagonista femenina encarna un conjunto de valores morales que la definen como personaje y la ubican en el lugar de heroína o víctima en el lado del “bien”³. Cada narración está produciendo una representación válida para nuestra heroína y para las audiencias. Estos roles han sido rotos en algunos relatos, especialmente en la telenovela contemporánea – lo que evidencia cambios. Sin embargo, hay características que se mantienen. La convivencia de lo que cambia con lo que permanece tensiona el orden social, el universo narrativo y el espacio de consumo.

Amores imposibles, hijos perdidos, adopciones secretas, paternidades confusas, dulces heroínas, atractivas villanas, poderosas madres, promesas de amor, venganzas familiares, engaños, secretos y confabulaciones son los elementos y recursos que presentan estos relatos

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



para articular sus propias formas de contar. Relatos que seducen y motivan a los televidentes provocando risas, miedos, lágrimas y ansiedades; pero sobre todo, relatos que se establecen como “lo que queremos imaginar” (ABSATZ, 1995, p. 44), y que a su vez se convierten en inevitables soportes de las distintas representaciones que se van construyendo en nuestras sociedades.

La feminidad y sus modelos desde los estudios de género

Marcela Lagarde (1990) señala que la feminidad es una distinción cultural que caracteriza a la mujer a partir de su condición genérica. Esta distinción está históricamente situada y dialoga permanentemente con un conjunto de otras significaciones culturales que operan en las distintas sociedades, raza y clase social, por ejemplo. Reconoce transformaciones que se vienen produciendo en relación a la desestructuración de la identidad femenina patriarcal, a los cambios generados por el propio feminismo, a la propia concepción de las mujeres como protagonistas de sus propias vidas y como sujetos históricos. Cobran importancia en este sentido las dimensiones del cuerpo, las del deseo, de la erotización. Más allá del rol de esposa y madre que supone la constitución de la identidad femenina – el sujeto mujer se complejiza.

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

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

Los cambios y las transformaciones históricas en cada uno de nuestros países en América Latina han incidido en las responsabilidades, en los roles y en las actividades que realizamos las mujeres en el mundo privado y en el mundo público. Esto afecta directamente cómo nos proyectamos y nos imaginamos. Lagarde (1998) señala que las mujeres somos un grupo que cambia mucho más que otros grupos, y eso produce fracturas en los modelos de feminidad.



En la telenovela contemporánea estas complejidades son incorporadas a la trama y a los personajes; les otorgan dimensión y conflicto. Las maternidades, las aspiraciones personales, las relaciones de pareja, el cuerpo, el placer, la sensualidad y la sexualidad aparecen como temáticas que complejizan los relatos.

En el caso peruano podemos pensar la heterogeneidad de las identidades femeninas, reconociendo categorías que se mantienen como la maternidad y observando que aparecen otras como la del cuerpo.

A. El modelo mariano. Evelyn P. Stevens (en PESCATELLO, 1977) plantea que el marianismo es – en América Latina – el modelo por excelencia de lo femenino. Este modelo supone una superioridad femenina que se convierte en objeto de culto, convirtiendo a las mujeres en seres cercanos a la divinidad, moralmente superiores y con una fuerza espiritual que las distingue de los hombres. El marianismo se convierte en el deber ser femenino, un deber ser anclado en la abnegación, la virtud, la humildad, el sacrificio, la sumisión y la entrega. En el Perú este modelo sigue vigente posicionándose como uno privilegiado de creencias y estereotipos. En la telenovela – clásica – encontramos que este modelo es el ideal de la representación femenina y está encarnado en el personaje protagónico. La heroína del relato es una mujer joven – generalmente pobre – cuya virginidad, fuerza espiritual y virtudes humanas funcionan como su único patrimonio, el mismo que hace que el galán – rico – se enamore de ella.

B. El modelo materno. En relación al modelo materno, Füller (1988) señala:

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

Así, advierte tres variaciones del modelo: la madre mariana – que comparte las características del modelo anterior – ; la madre heroica y la madre moderna. La madre heroica se sostiene en la idea de que la esencia femenina reside en una maternidad, la cual lucha y trabaja para sacar adelante a sus hijos. La madre moderna, por su parte, es esposa y madre, pero también es una persona que tiene metas propias.

Estos tres modelos de madre conviven, pueden superponerse unos con otros, entrar en conflicto, a veces representan variaciones en el tiempo de vida de las mujeres. Füller señala que “para la mujer latinoamericana, la maternidad constituye el punto focal alrededor del cual se articula su identidad ya que es a través de ella que accede al poder doméstico, el status sagrado y al reconocimiento y veneración de los hijos” (FÜLLER, 1998, p. 38).

C. El modelo de la seducción. La mujer seductora es la mujer que ejerce su sexualidad a voluntad, se define por tener conciencia de un poder asociado a la belleza física, a la coquetería,



a la conciencia de su cuerpo ya la sensualidad. Estos elementos le posibilitan seducir al hombre. Füller (1998) señala que la mujer seductora es peligrosa porque altera el orden social, “ella puede invertir la relación jerárquica hombre-mujer al colocar al primero bajo su dominio debido a la fuerza de la pasión que le inspira” (FÜLLER, 1998, p. 34).

D. El modelo de la prostituta. Este modelo condensa el pecado; la prostituta está definida por comerciar con su cuerpo y con su sexo. Desde un lugar marginal representa el peligro de la sexualidad. La prostituta es siempre el referente de lo sancionado, funciona como la frontera que marca el buen del mal comportamiento.

E. Los modelos heterogéneos. O también llamado de las complejidades y el tránsito. Füller (1998), Lagarde (1998) y Kogan (2010) reconocen que en la actualidad la identidad femenina está en proceso de redefinición. Vivimos un mundo diverso, un mundo en el que los desarrollos tecnológicos y la complejidad de los cambios sociales, políticos y económicos transforman las formas en las que vamos construyendo nuestras propias identidades. Existimos en un mundo en que la modernidad ha entrado en una nueva etapa donde grandes flujos reestructuran la vida de las sociedades en el conjunto del planeta; en particular el flujo migratorio y el flujo de la información, como señala Appadurai (2001)

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

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

En este escenario – para el caso peruano – Kogan (2010) señala que la mujer actual, de las ciudades, es un sujeto en transformación, un sujeto que quiebra mandatos y conquista espacios. La autora propone que el cuerpo y el trabajo parecen ser elementos diferenciadores para la construcción de las identidades femeninas, “el cuerpo parece ser un recurso para estar en el mundo, entablar relaciones sociales armónicas o conflictivas y construir horizontes de significación en torno a la propia identidad” (KOGAN, 2010, p. 81). Sobre el trabajo señala que



especialmente los jóvenes de sectores emergentes encuentran en esta actividad reconocimiento, prestigio local y la posibilidad de obtener un proyecto de vida.

Estas experiencias complejas evidencian identidades que están cambiando, superponiendo intereses, gustos y afinidades, características que definen a las mujeres en la actualidad. Las identidades femeninas se están modernizando, incorporando otras perspectivas y complejidades. Estos cambios y transformaciones evidenciarían una ausencia de modelos hegemónicos así como la coexistencia – con tensiones y conflictos – de diversos modelos, de hibridaciones y superposiciones en las formas de experimentar 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 o la corporalidad, al proponer escenarios más complejos que evidencian continuidades, pero también renovación y cambio.

La domesticidad de Natacha

Natacha fue una telenovela *rosa* muy exitosa en la década de 1970 del siglo pasado. En plena dictadura militar peruana, el relato no hace referencia al contexto histórico, político, social o económico de la época. La historia se centra en la vida de Natacha, quien siendo huérfana ha salido del convento donde la criaron para ir a Lima a trabajar como empleada doméstica en la casa de la familia Pereyra.

En este relato estamos frente a un conjunto de representaciones femeninas asociadas a un discurso hegemónico donde lo femenino es definido por la pasividad; su lugar es la esfera doméstica y su accionar está en función del cuidado de los otros. Una sociedad patriarcal en donde el orden, el poder y las decisiones se encuentran en manos de los sujetos de género masculino.

En este contexto Natacha se nos revela como una persona callada, muy tímida y bastante reservada. Criada en un convento de clausura Natacha ha aprendido a cocinar, lavar, planchar, limpiar, coser, atender una casa y a una familia. La casa de los Pereyra se ha convertido en su hogar por lo que – más allá de su trabajo – ella lo cuida y lo protege. Natacha también ha encontrado el amor en este lugar; ha sido un amor a primera vista y ella pone su mayor afán en cuidar a Raúl. El cuidado que Natacha puede ofrecerle es el único que ella conoce – el cuidado doméstico –; así, prepara sus comidas, lava y plancha su ropa, asea y ordena su habitación, pero también le demuestra que puede cuidar de su familia, especialmente de Chizita, la hermana menor del galán. Es con esta niña que Natacha mostrará su *natural instinto materno*. Así, la protagonista confirma la idea de que “en el mundo patriarcal, la mujer es un ser cuyo sentido de la vida es para los otros” (LAGARDE, 1992, p. 11), es a los otros que Natacha dedica su tiempo, su trabajo y su cariño.



Natacha sabe bien que el amor de Raúl es inalcanzable, sabe que ambos pertenecen a mundos diferentes, aun así ese amor será el único para ella, y por él Natacha está dispuesta a sacrificarse y a darlo todo, lo que evidencia que “el afecto continua siendo el espacio femenino por excelencia. Subyace el sobreentendido según el cual (...), la relación de pareja es uno de los nudos centrales de la identidad de la mujer” (FÜLLER, 1998, p.78).

El convento también ha formado a Natacha en un espacio moral férreo. La virginidad es la mayor virtud femenina, el deseo y el sexo – posibles – están asociados al matrimonio y a la maternidad. Natacha verá realizado su sueño de ser esposa y madre una vez que – superadas las diferencias sociales, las peripecias del relato y todas las oposiciones –, se case con Raúl y tenga a Natalia, la primogénita de la familia. Con ello confirmará que “maternidad y conyugalidad conformarían a las mujeres independientemente de su clase, edad, nacionalidad, etcétera” (MONTECINO, 1995, p. 272).

Natacha como personaje encarna el modelo mariano de femineidad, convirtiéndola en ejemplo, guía y representación de la sociedad. Su espacio de acción es el privado donde desempeña su rol de esposa y madre. Respeta el mandato por el cual el discurso tradicional le propone el matrimonio como la institución privilegiada para su proyecto de vida personal así como las actividades relacionadas a la reproducción y a lo doméstico como propias, de realización de su femineidad.

Elvira – la antagonista del relato – es la novia de Raúl cuando la telenovela inicia. Es una joven heredera de una familia aristocrática limeña, quien sabe que casándose con Raúl, ambos consolidarán sus espacios de poder, por las alianzas familiares que se establecerían.

Su estatus, su prestigio y su posición económica – su no dependencia –, le permiten ser una mujer independiente. Esa libertad es también una libertad en el ejercicio de su sexualidad, pues Raúl no ha sido su única pareja afectiva y este hecho marcará también su fin, porque bajo el mandato patriarcal “la mujer que vive su sexualidad (libremente) es asimilada simbólicamente al caos y al peligro” (FÜLLER, 1998, p. 33) y esa disrupción debe ser normalizada por el relato.

Desde el relato de la telenovela podemos ubicar a Elvira como la representación de la seducción, el cual en un sistema de género tradicional es un modelo sancionado por los valores morales vigentes. En el relato de la telenovela Elvira es asesinada por uno de sus amantes.

Los universos en tránsito de *Yo no me llamo Natacha*

Yo no me llamo Natacha es una actualización del relato original de *Natacha*. Cuenta la historia de Natasha, quien ha estudiado su educación secundaria y técnica – cocina y repostería – en el convento de Santa Catalina en Arequipa, mientras su madre trabaja en la casa de la familia Schulmann en Lima. Natasha es una joven emprendedora que no le teme al trabajo, está



convencida que con esfuerzo y dedicación saldrá adelante junto con su madre.

Yo no me llamo Natacha es una telenovela que representa algunas fracturas en el orden social, una narración con grandes dosis de comedia, lo que aligera el peso de muchas de las situaciones dramáticas que se nos presentan – la homosexualidad, el racismo, las brechas sociales, la infidelidad, la drogadicción, el abuso, entre otras –. Esta ficción nos propone un encuentro con nuestra sociedad – limeña – contemporánea, una sociedad que, desde los discursos oficiales, tiene un crecimiento económico constante, un lugar donde la democracia se consolida, un país que reconoce que su mayor riqueza es su diversidad, un país que se ha convertido en una *marca* de éxito.

Al inicio del relato Natashallega a Lima para trabajar junto a su madre, pero este trabajo solo es una estrategia para alcanzar su verdadera meta: poner su propio restaurante. Observamos en el relato un diálogo directo con el consolidado *boom* de la cocina peruana, como espacio articulador de las diferencias y de reconocimiento de nuestra identidad nacional. La cocina peruana se ha convertido en los últimos años en una suerte de piedra de toque no solo a nivel social – identitario – sino especialmente a nivel económico.

Natasha es una joven guapa, vivaz, alegre, segura de sí misma; de fuertes valores morales anclados en el respeto y en los buenos sentimientos. Es una joven que quiere desarrollarse personal y profesionalmente, pero también es una persona romántica que quiere encontrar a su pareja, casarse y tener una familia.

Natasha va a poner un negocio de *catering* de comidas y se va a enamorar de Marco – quien se convertirá en su socio y luego en su esposo – pero para alcanzar sus metas y mantener ese amor tendrá que pelear muchas batallas. Natasha es un personaje que se define por su agencia, por su deseo. La agencia de Natasha se sostiene en la educación y en el trabajo.

Podemos señalar que Natasha encarna un modelo de femineidad heterogéneo porque evidencia las contradicciones de una sociedad que le dice a la mujer que debe trabajar para su realización personal, profesional y afectiva, pero simultáneamente le repite que el matrimonio así como la maternidad son los espacios de realización de lo femenino. Esta dicotomía es conflictiva para las mujeres porque va conformando un lugar de contradicciones profundas y cambios progresivos, pero también de sobrecargas afectivas.

Los sentimientos encontrados de Natasha nos están hablando de los conflictos emocionales que nos provocan estas identidades en tránsito. Representa esos “numerosos cambios en la manera ser/hacer mujer (así como la) diversidad de experiencias y manifestaciones identitarias” (ARANGO y otras, 1995, p. 16) que cuestionan la propuesta del orden social patriarcal.

Violeta es la antagonista del relato audiovisual, la joven mestiza que confía en que su belleza y su buen físico pueden solucionarle la vida. Violeta se niega a reconocer su condición de igualdad con las otras chicas. Ella se siente superior a ellas al negar constantemente el ser



una *doméstica*. La frase que la define es: “yo no soy igual a ninguna de estas cholas apestosas que trabajan acá en el barrio.” Sin embargo, Aldo, el hijo drogadicto de su empleadora con quien Violeta mantiene relaciones sexuales con la esperanza de que siendo su novia finalmente ascenderá socialmente, le dice en un momento de la historia “*cholita, tú estás bien para pasar el rato, pero para presentarte como novia, ¿no pues!*”

La frase de Aldo evidencia la fortaleza de los mandatos acerca del género que se construyen en las sociedades, además de materializar que el género no opera solo, sino en relación con otras dimensiones tales como la raza, la clase, la edad y estas relaciones benefician ciertas posiciones o no. En este caso, desde las clases altas limeñas, la idea de la mujer mestiza como un cuerpo bueno para el placer pero no para cumplir con las normas sociales. Una frase que además fractura la imagen que Violeta tiene de sí misma, pues ella cree que su belleza, su físico y su poder de seducción son suficientes para alcanzar sus metas.

Reflexiones finales

Las representaciones femeninas que nos ofrecen ambos relatos dan cuenta de cambios y permanencias en relación a los espacios en los que las mujeres nos constituimos como tales, nos movilizamos, nos desarrollamos. Especialmente hablan de las expectativas en relación a nuestras propias vidas.

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

La representación femenina que hace este relato asocia lo femenino con la sumisión y la obediencia, con la dependencia y con la docilidad. En *Natacha*, la esfera doméstica es la que se constituye en núcleo central para el desarrollo de los personajes femeninos.

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

En la telenovela *Yo no me llamo Natacha* las representaciones femeninas que el relato ofrece expresan un mundo que cambia, una realidad en movimiento. El orden patriarcal ha sido cuestionado y muchas de las instituciones de la sociedad oligárquica del pasado peruano



han desaparecido. Los jóvenes – mujeres y hombres – se ven inmersos en un mundo más complejo, en el que la tecnología propone flujos de información que inciden directamente en la propia construcción de las identidades; los jóvenes imaginan sus vidas, sus posibilidades y sus proyectos individuales de diferente manera a como lo hacían las generaciones anteriores. Cada uno de los personajes de la historia sabe que su vida puede ser diferente a partir de sus estudios, de sus respectivos trabajos, de sus propias habilidades y esfuerzos. Estas representaciones expresan una conciencia diferente.

La maternidad si bien permanece siendo una variable de continuidad en la definición de la representación de la identidad femenina para las mujeres, no es la única; aparecen los estudios, las habilidades personales y el trabajo como variables que inciden en la construcción de estas identidades femeninas.

Así nos encontramos con formas de representación de lo femenino que validan la agencia el deseo femenino por un lado, y el matrimonio así como la maternidad por el otro. Esto nos habla de un espacio más dinámico, de quiebres, en el que la convivencia produce encuentro y diálogo pero también contradicciones y conflictos constantes.

En *Yo no me llamo Natacha* el sistema social representado en la telenovela reconoce modelos femeninos heterogéneos, complejos, variados. Estas representaciones están en diálogo con la diversidad de modelos presentes en la sociedad en la que se inscriben y expresan complejidades similares a las que percibimos en la vida real.

Hay sin embargo permanencias importantes, por ejemplo, el control de la sexualidad femenina. Ésta sigue observándose como peligrosa, como una práctica que hay que controlar. Es central, en este aspecto, que en ambas telenovelas sean los personajes antagónicos los que encarnen la seducción ya que ellos son sancionados al final del relato, lo que evidencia y valida la normativa. Así, no se presentan cambios en esta faceta de los relatos.

Referencias

APPADURAI, Arjun. **La Modernidad Desbordada, dimensiones culturales de la globalización**. Argentina: Fondo de Cultura Económica, 2001.

CASTELLS, Manuel. **La era de la información. Economía, sociedad y cultura**. Madrid: Alianza editorial, 1998.

FÜLLER, Norma. **Dilemas de femineidad**. Lima: Fondo Editorial PUCP, 1998.

_____. **Identities Masculinas**. Lima: Fondo Editorial PUCP, 1997.



GOMARIZ, Enrique. **Notas y manuscritos de los cursos de Teoría de Relaciones de Género 1 y 2.** Prof. Narda Henríquez. PEG- PUCP, 2012.

KOGAN, Liuba. *El deseo del cuerpo. Mujeres y hombres en Lima.* Lima: Fondo editorial del Congreso del Perú, 2010.

_____. **Regias y conservadoras. Mujeres y hombres de clase alta en la Lima de los noventa.** Lima: Fondo editorial del Congreso del Perú, 2009.

LAGARDE, Marcela. **Identidad de Género.** Managua: Curso ofrecido por la Dra. Marcela Lagarde del 25 al 30 de abril en el Centro Juvenil “Olof Palme”, 1992.

_____. **Identidad femenina.** Instituto Hegoa. Universidad del País Vasco, 1990. En: <<http://www.hegoa.ehu.es/congreso/bilbo/doku/lau/IdentidadFemeninadeMarcelaLagarde.pdf>>.

LAMAS, Marta (compiladora). **El género: la construcción cultural de la diferencia sexual.** México: Coordinación de Humanidades, Programa Universitario de Estudios de Género. UNAM, 1996.

MARTÍN BARBERO, Jesús. **De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía.** México: Gustavo Gili Editores, 1993.

MATTELART, Michele. **La cultura de la opresión femenina.** México: Ediciones ERA, 1977.

MAZZIOTTI, Nora. **Telenovela: industria y prácticas sociales.** Colombia: Enciclopedia Latinoamericana de Sociocultura y Comunicación. Grupo Editorial Norma, 2006.

_____. **La industria de la telenovela. La producción de ficción en América Latina.** Argentina: Paidós, Estudios de comunicación, 1996.

_____. **El espectáculo de la pasión. Las telenovelas latinoamericanas.** Argentina: Ediciones Colihue. Colección Signos y Cultura, 1993.

MONTECINO, Sonia. *Identidades de género en América Latina.* En: ARANGO, Luz Gabriela; LEÓN, Magdalena y VIVEROS, Mara (compiladoras). **Género e identidad. Ensayos sobre lo femenino y masculino.** TM editores. Ediciones Uniandes. UN. Facultad de Ciencias Humanas, 1995.



PESCATELLO, Ann. **Hembra y macho en Latinoamérica: ensayos**. México: Editorial Diana, 1977.

VASALLO DE LOPES, Immacolata. **Telenovela, la narrativa brasileña**. 2009. En: <<http://revistapesquisa.fapesp.br/es/2009/01/01/maria-immacolata-vassallo-de-lopes-3/>>.

VIVAS, Fernando. **En vivo y en directo. Una historia de la televisión peruana**. Lima: Fondo de Desarrollo Editorial. Segunda edición corregida y aumentada, 2008.